



TESIS DE MAESTRÍA:

**CONSTRUYENDO UNA CARROZA CARNAVALESCA: TRANSMISIÓN DE SABERES
TRADICIONALES EN EL PROCESO DE ELABORACIÓN DE CARROZAS EN EL CARNAVAL DE
NEGROS Y BLANCOS DE PASTO, NARIÑO, COLOMBIA**

Autor:

Luis Eduardo Nieves Gil

Director:

David Orlando Camargo Cárdenas

Maestría en Educación

Universidad Antonio Nariño

Bogotá

2018

**CONSTRUYENDO UNA CARROZA CARNAVALESCA: TRANSMISIÓN DE SABERES
TRADICIONALES EN EL PROCESO DE ELABORACIÓN DE CARROZAS EN EL CARNAVAL DE
NEGROS Y BLANCOS DE PASTO, NARIÑO, COLOMBIA**

Memoria que presenta el maestrante:

Luis Eduardo Nieves

Para optar al grado de Magister por la Universidad Antonio Nariño

Bogotá, D. C., mayo de 2018

Y allí estaban: las diecinueve carrozas que engalanaban los alrededores del estadio La Libertad de la ciudad de San Juan de Pasto el pasado 06 de enero, durante un momento previo al inicio del gran desfile Magno, el acontecimiento tan esperado por miles de personas que se agolpaban eufóricas a los costados de la senda del carnaval...



Imagen 1: "El colorado". Carroza motorizada, autor: Ribert Insuasty. Fotografía: CorpoCarnaval (2018).

Presentación

“Burlesco”, “Blanco Carnaval”, “Mil Colores”, “Soberbia”, “Sobrevivir”, “Principio y Fin”, “Despojos”, “Rey de Carnavales”, “Qué berraca realeza”, “Espíritu de la selva”, “La Naturaleza es mi casa”, “El Rey Carnaval”, “Extinción, llanto de la tierra”, “La mala hora”, “Yucuruna y los cuatro elementos”, “Ensueño”, “El Jaguar Dorado”, “Abya Yala” y “El Colorado”. Nombres de las diecinueve carrozas motorizadas que el 6 de enero de 2018 hicieron presencia por las principales calles de Pasto, capital del departamento de Nariño. En ellas se expresa la memoria e identidad del pueblo pastuso.

Mientras avanzan por las frías calles de la ciudad, las mismas se tornaron cálidas por el color, la fiesta y el frenesí de los espectadores, quienes juegan como niños en tiempo de carnaval.

Luego –en un último momento–, cuando parecía terminar el desfile, se asoma entre las multitudes la carroza “El Colorado”, del maestro Ribert Insuasty, como barco rompiendo olas, abriéndose paso entre los espectadores, vendedores y jugadores que en ese momento inundaban la senda, para traer a la memoria del público nariñense la trágica noche del 24 de diciembre de 1822, más conocida como “la navidad negra”.

“El 24 de diciembre de 1822 el pueblo del sur fue invadido, pisoteado y abusado, la libertad se tiñó de sangre, se perfumó de muerte, se vistió de persecución, de masacres y sacrificios. Sobre el pie del Galeras, Bolívar bautizó con muertos las calles, con violaciones las iglesias, con represiones a la valentía; no dejó un sueño vivo porque sólo su sueño era posible, porque la independencia debía depender solamente de sus ideales”. Julio Cepeda Sarasty (Citado por Arévalo, 2015).

El maestro Insuasty –en entrevista concedida al periodista Manuel Ruiz (2018)– cuenta que su obra se inspiró en la calle del Colorado, uno de los lugares más representativos de la ciudad de Pasto. En ella se recrean algunas escenas de la siniestra

noche, cuando un centenar de pastusos fueron abatidos por tropas lideradas por el venezolano Antonio José de Sucre, por orden expresa de Simón Bolívar. Esa noche por la calle corrieron ríos de sangre de hombres, mujeres, ancianos y niños inocentes.

De este nefasto acontecimiento surge el diseño de la arquitectura de la carroza, donde se presentan dos tronos: el primero es el caballo de Simón Bolívar, el segundo es el cráneo en la parte frontal de la carroza, que representa el trono de la muerte traída por Antonio José de Sucre por órdenes de Simón Bolívar. Al frente del cráneo emergen dos lobos azules hambrientos, que representan a los soldados que fueron a destruir la resistencia pastusa que estaba en desacuerdo con el monarquismo de Bolívar.

En la parte posterior de la carroza se observa un rostro demoníaco que se fusiona con las cúpulas de una iglesia –lugar donde buscaron refugio los más débiles– sin que la fortuna los bendijera. Los costados de la carroza –lugar donde se ubicaron los ‘jugadores’– son la representación literal de la subida de la calle del Colorado, vía llena de balcones muy coloridos. En los bastidores se presenta una escena lúgubre, oscura, llena de horror, desolación y muerte, similar a la representada en el ‘Guernica’ del artista Pablo Picasso, similar a cualquier imagen producto del absurdo de la guerra.

Tabla de contenido

Presentación 4

Capítulo I. Inicios del proyecto: Construyendo una carroza carnavalesca 11

 1.1. Introducción 11

 1.2. Pregunta de investigación..... 13

 1.3. Objetivo general..... 13

 1.4. Objetivos específicos: 13

 1.5. Planteamiento del problema y contexto de la investigación 14

 1.6. Diseño Metodológico..... 21

 1.7. Cronograma 23

Capítulo II. Carnaval y Tradición 24

 2.1. Tradición 25

 2.2. Tradición en Colombia 29

 2.3. Carnaval 32

 2.4. Carnaval en Colombia 41

 2.5. Carnaval de Negros y Blancos..... 45

 2.5.1. Antecedentes y raíces antropológicas e históricas 46

 2.5.2. Actualidad del Carnaval de Negros y Blancos 50

Capítulo III. Carrozas y Transmisión de saberes 57

 3.1. Transmisión de saberes tradicionales..... 58

 3.2. Las carrozas del carnaval 60

 3.3. Partes de una carroza 65

 3.4. Etapas de elaboración de una carroza motorizada 67

3.4.1. Concepto	67
3.4.2. Dibujo	67
3.4.3. Elaboración de la maqueta.....	68
3.4.4. Acreditación	69
3.4.5. Construcción de estructuras	70
3.4.6. Proceso Escultórico	70
3.4.7. Empapelado, fondeado y estucado.....	71
3.4.8. Pintura	73
3.4.9. Montaje	74
Capítulo IV. Análisis, discusión y reflexión.....	78
4.1. Saber y Conocimiento	78
4.2. Saber tradicional	80
4.3.1. Características del saber tradicional	81
4.4. Saber tradicional y Transmisión de saberes	82
4.5. Propuesta de clasificación del conocimiento	87
4.6. Valor del conocimiento tácito.....	89
4.7. Análisis de las entrevistas	91
4.8. “TODA UNA VIDA DE AMOR AL CARNAVAL”	93
4.8.1. La experiencia de vida	93
4.8.2. Prácticas y materiales.....	98
4.8.3. El maestro y el aprendiz	100
4.9. “EL AMOR POR EL CARNAVAL SE HEREDA”	102
4.9.1. La experiencia de vida	102
4.9.2. Prácticas y materiales.....	105

4.9.3. El maestro y el aprendiz	106
4.10. “EL CARNAVAL ES PASIÓN”	108
4.10.1. Experiencia de vida.....	109
4.10.2. Prácticas y materiales.....	111
4.10.3. El maestro y el aprendiz	112
Capítulo V. Conclusiones	115
5.1. Recomendaciones pedagógicas y didácticas	122
BIBLIOGRAFÍA.....	125
ANEXOS.....	129

Tabla de imágenes

Imagen 1: “El colorado”. Carroza motorizada, autor: Ribert Insuasty. Fotografía: CorpoCarnaval (2018).....	3
Imagen 2: Apertura del Desfile Magno por la Senda del Carnaval. Pasto 6 de enero de 2018. Fotografía: Luis E Nieves.....	45
Imagen 3: Desfile de años viejos. Pre carnavales. Pasto 2018. Fotografía: CORPOCARNAVAL.....	52
Imagen 4: Modalidad: Disfraz individual. Desfile Magno. Pasto 6 de enero de 2018. Fotografía: Luis E Nieves.....	55
Imagen 5: Modalidad comparsa. Desfile Magno. Pasto 6 de enero de 2018. Fotografía: Luis E Nieves.....	56
Imagen 6: Carroza no motorizada: Urkuchichay el señor de las bestias. Autor: Francisco Ramírez. Pasto 6 de enero de 2018. Fotografía: Luis E Nieves	60
Imagen 7: Carroza Rey Carnaval del maestro Hernán Narváez. Pasto 2018. Fotografía: CORPOCARNAVAL	63

Imagen 8: Partes de una carroza. Creación del autor.	66
Imagen 9: Bocetos previos elaboración maqueta. Autor: Esteban Narváez. Fotografía: Esteban Narváez.....	68
Imagen 10: Maqueta carroza Rey Carnaval. Autor: maestro Hernán Narváez. Fotografía: Esteban Narváez.....	69
Imagen 11: Estructura instalada sobre camión. Taller maestro Hernán Narváez. Pasto 2018. Fotografía: Luis E Nieves.....	70
Imagen 12: De izquierda a derecha se observa parte del proceso escultórico de la cabeza de la figura principal de carroza Rey Carnaval. Taller maestro Hernán Narváez. Pasto 2017. Fotografía: Esteban Narváez.....	71
Imagen 13: Empapelado cabeza dragón figura del bastidor lateral carroza Rey Carnaval. Taller maestro Hernán Narváez. Pasto 2017. Fotografía: Esteban Narváez	72
Imagen 14: Aplicación base blanca y estuco al bastidor lateral carroza Rey Carnaval. Taller maestro Hernán Narváez. Pasto 2017. Fotografía: Esteban Narváez	73
Imagen 15: Proceso de pintura bastidor lateral carroza Rey Carnaval. Taller maestro Hernán Narváez. Pasto 2017. Fotografía: Esteban Narváez	74
Imagen 16: Carroza Rey Carnaval del maestro Hernán Narváez. Desfile Magno Carnaval de Negros y Blancos. Pasto 6 de enero de 2018. Fotografía: Luis E Nieves.....	75
Imagen 17: De izquierda a derecha y en orden descendente, se observa el proceso desde el dibujo inicial de la escultura, seguido la forma como se aglomera el icopor, la talla y el empapelado. Fundación Acto Kapital, Bogotá 2016. Fotografías: Luis E Nieves.....	76
Imagen 18: En estas imágenes se aprecia el proceso de pintura, empezando por los colores de base, seguido por las sombras, las iluminaciones y los detalles. La última imagen corresponde a la imagen terminada, momentos previos al desfile metropolitano de comparsas el día 21 de agosto del 2016 en la ciudad de Bogotá. Fotografía: Luis E Nieves	77

Imagen 19: Maestro Sigifredo Narváez. En su taller en Pasto, año 2009. Fotografía: Hernán Narváez	93
Imagen 20: Carroza Carnaval toda una vida: homenaje al maestro Sigifredo Narváez. Autor: Hernán Narváez. Pasto 2015. Fotografía: CORPOCARNAVAL	95
Imagen 21: Maestro Hernán Narváez. Desfile Magno senda del carnaval.	102
Imagen 22: Maestro Esteban Narváez. Taller maestro Hernán Narváez. Pasto 2018. Fotografía: Luis E Nieves.....	109

Capítulo I. Inicios del proyecto: Construyendo una carroza carnavalesca

1.1. Introducción

Esta investigación se centra en el estudio en una de las expresiones más genuinas de la tradición: el carnaval, y lo hace desde una perspectiva expandida de la educación. Esto quiere decir, que se consideran otras formas educativas diferentes a la educación institucionalizada que están presentes en el carnaval y son susceptibles a contribuir a la resignificación de la educación artística en general.

Ahora bien, en el presente capítulo el lector encontrará la información necesaria para situarse en el contexto de la investigación. Inicialmente se presentan las generalidades del documento, seguidamente se hará inmersión en el contexto de la investigación donde se hacen explícitas las diferentes situaciones problemáticas que motivaron al desarrollo el presente estudio; también se encontrará la justificación donde se resalta la importancia de un ejercicio investigativo de esta naturaleza. Cierra el diseño metodológico que soporta toda la estructura de la investigación, los objetivos generales y específicos, la pregunta investigación y el cronograma del trabajo adelantado.

La idea que ha guiado la elaboración de este documento nace de la creciente necesidad de plasmar, de manera escrita, todos los procesos relacionados con la creación y construcción de las carrozas presentes en el Carnaval de Negros y Blancos, y cómo este proceso puede incitar a la reflexión sobre las prácticas pedagógicas empleadas en la escuela, a partir de la inclusión de saberes tradicionales dentro de un esquema de enseñanza y aprendizaje. Esta propuesta deja de lado la visión formal de la escuela y establece un puente en donde la participación conjunta y el trabajo mancomunado logran la transmisión de un conocimiento significativo, en el que el aprendiz constantemente participa dentro del proceso, y donde este ejercicio de aprendizaje no se limita al evento

específico en sí mismo –para este caso: el carnaval–, sino también a la preservación de las tradiciones propias de la construcción y el desarrollo de una visión artística y estética a partir de las manifestaciones culturales y educativas evidenciadas en todo el proceso de la construcción de las carrozas.

Esta perspectiva educativa propuesta brinda múltiples beneficios a nivel pedagógico, puesto que a partir de la conservación de las tradiciones –y la forma como estas se transmiten– es posible dilucidar el camino idóneo que permita multiplicar esta práctica dentro de la escuela en Colombia –haciendo los ajustes necesarios para cada contexto– presentando los saberes tradicionales como componente esencial para la educación cultural de las nuevas generaciones en el país.

Siendo este un proceso cíclico (en el sentido en que se realiza año tras año y con diversas variaciones) y participativo, en donde cada miembro de la comunidad educativa alrededor de la construcción de carrozas –desde los padres de familia hasta los maestros de las instituciones educativas, pasando, por supuesto, por los creadores y artesanos– tiene una voz dentro de la elaboración, se comprende que el proceso sea también un conglomerado de perspectivas, llevando a tejer una red de conocimiento práctico que debe ser documentado y –en lo posible– implementado como estrategia de enseñanza desescolarizada y como invaluable práctica cultural.

Es imperativo establecer que este documento pretende, al mismo tiempo, justificar la importancia de los saberes tradicionales y la potencia pedagógica que tienen dentro de una nueva visión de la educación –encaminada hacia el establecimiento de la cultura y el arte como medios suficientes para garantizar una educación de calidad.

Para la comprensión de la complejidad de esta investigación, este documento mostrará al interior de cada capítulo un breve marco teórico que brinde luces sobre las generalidades y contextos propios de cada categoría abordada dentro de este trabajo, como son: carnaval, tradición, carroza y saberes tradicionales; cada una de éstas categorías de estudio se plantean desde diversas perspectivas, empezando desde una concepción filosófica hasta pasar por un estudio sociológico y antropológico de cada una. Esta estructura se propone dadas las particularidades del evento de estudio en sí, puesto

que a pesar de gozar de un amplio reconocimiento a nivel nacional –y tener el respaldo de una organización como lo es la UNESCO (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura), a nivel macro–, su valía social la encuentra en el marco de las festividades a gran escala y no en los pequeños detalles que la comprenden. Así mismo, son muy pocos los estudios a nivel educativo que resaltan la importancia de los saberes tradicionales y los carnavales.

1.2. Pregunta de investigación

¿Cuáles son los saberes tradicionales y sus formas de transmisión empleados por los artistas carroceros en el Carnaval de Negros y Blancos, capaces de potenciar la práctica pedagógica de los maestros de artes visuales?

1.3. Objetivo general

Comprender los saberes tradicionales presentes en la elaboración de carrozas y sus formas de transmisión en el Carnaval de Negros y Blancos, que son capaces de potenciar la práctica pedagógica de los maestros de artes plásticas.

1.4. Objetivos específicos:

- Identificar la presencia de saberes tradicionales en los artistas carroceros del Carnaval de Negros y Blancos.
- Interpretar los tipos de saberes tradicionales que han sido transmitidos por los artistas carroceros del carnaval de generación en generación.
- Describir las formas de transmisión de saberes tradicionales en los procesos de construcción de carrozas en el Carnaval de Negros y Blancos.

1.5. Planteamiento del problema y contexto de la investigación

Siendo esta investigación un trabajo que se elaboró a partir de la experiencia de campo, los pensamientos aquí propuestos surgen desde una posición personal, persiguiendo una visión objetiva del carnaval y de éste como fuente enorme para desarrollar una educación artística de calidad, a partir de la experiencia de vida del carnaval dentro de la comunidad nariñense.

La experiencia adquirida por el autor durante años como profesor de artes plásticas, con niños y jóvenes, en el contexto de la educación formal e informal, además del trabajo de observación participante que viene desarrollando desde el año 2015 en el carnaval de Negros y Blancos con los maestros que conforman la muestra poblacional investigativa, le han permitido reflexionar sobre las prácticas pedagógicas que emplean los maestros de educación artística en dichos procesos. La mayoría de estas prácticas se reducen al perfeccionamiento del saber técnico, es decir: al desarrollo de habilidades manuales o motrices que no manifiestan necesariamente procesos creativos. Estas prácticas se transmiten de forma mecánica y sin mayor comprensión a los estudiantes.

Uno de los problemas de este tipo de prácticas es que fomentan la instrumentalización del saber artístico, limitándolo al desarrollo de saberes de orden técnico, desligados por completo del contexto social. Sin embargo, la educación artística en el terreno de la educación escolar también debe fomentar, entre otras cosas, la libertad de expresión, el reconocimiento del contexto y la diversidad, procurando el desarrollo de la creatividad, del pensamiento crítico y valorativo. En segundo lugar, otra problemática de estos métodos es la mecanización del ejercicio artístico. Cuando esto ocurre, las metodologías y didácticas –a manera de receta– conllevan tanto al maestro como al estudiante a la pérdida de la capacidad crítica para abordar el ejercicio educativo. En este escenario el maestro deja de aprender y, de igual forma, sus estudiantes pierden la capacidad de “aprender a aprender”. Cuando el maestro y la escuela se cierran en sí mismos se pierde contacto con la realidad social en la cual está insertado el educando, el docente y la institución educativa.

Otro punto importante radica en que la educación artística no pretende ubicarse desde una óptica objetiva –propia de otras áreas del conocimiento. Si bien existe un modelo a imitar, y unas habilidades a desarrollar, la educación artística es un área de difícil aprehensión dentro de la educación, puesto que los productos obtenidos durante las clases, o a partir de los ejercicios pedagógicos propuestos –por ejemplo–, no pueden medirse a partir de calificativos numéricos exactos, o por la consecución de metas preestablecidas. Es decir: la visión artística no viene de una sola fuente –como puede ser el docente, el estudiante o la comunidad–, sino que, por el contrario, a la vez que se mecaniza se atomiza, gracias a las diferentes visiones artísticas que se ven en el recorrido escolar.

Este es quizá uno de los principales retos que surgen dentro de la investigación en educación artística: su carácter heterogéneo a raíz de los múltiples y variados contextos que circunscriben las diferentes artes; además que, si hay una visión local, también debe tenerse en cuenta los microcontextos y las barreras sociales (también las económicas y políticas) que pueden coexistir en los diferentes espacios educativos.

Lo anterior se ve respaldado por el investigador Ricardo Marín:

“Las matemáticas, la biología, la física o la química son ciencias y la investigación en didáctica de las matemáticas, de la física, etc., también constituye una actividad científica. Pero cuando se trata del arte, concretamente de la enseñanza del dibujo, de la pintura, o de la fotografía, etc., parece surgir una cierta contradicción entre el intenso carácter emocional, creativo y subjetivo de los procesos artísticos y la necesaria objetividad, contrastabilidad y demostrabilidad de una investigación educativa. Hay ciertos temas que parecen refractarios a la actividad investigadora y científica, y entre ellos las artes y su aprendizaje es uno de los más evidentes” (2011, pag.272).

En este sentido, las prácticas pedagógicas comunes en la educación artística se distancian de las necesidades y expectativas de los estudiantes del siglo XXI. La memorización de la coreografía de la cumbia por imitación de los movimientos del

profesor, o el dibujo de un bodegón de frutas a partir de un modelo preestablecido, pierden sentido para el estudiante cuando los contenidos no se traen a su contexto. Por esta razón, se hace necesario reflexionar acerca de las metodologías y didácticas que empleamos los maestros en los procesos de formación artística, buscando dar prelación a los procesos de aprendizaje sobre las formas mecanizadas presentes en la enseñanza. Es importante preguntarse si la escuela equivale a instrucción, y si ésta a su vez responde a todas las necesidades y expectativas educativas de los niños y jóvenes del siglo XXI; además, si responde a los desafíos sociales y culturales contemporáneos a nivel local y global.

Se hace necesario, en consecuencia, reflexionar sobre otras prácticas pedagógicas que favorezcan el acercamiento del estudiante a los diferentes objetos de estudio, que respondan a sus prácticas cotidianas, expectativas y necesidades, es decir: que surjan desde sus conocimientos previos; también que le permitan articular los nuevos conocimientos con los saberes que posee. Por último, que el estudiante comprenda la importancia de los contenidos desarrollados en clase al contextualizarlos, a través de las estrategias o herramientas diseñadas por su maestro, despertando su interés y motivación, permitiéndole a la escuela establecer conexión con la realidad de las sociedades globalizadas.

Un camino que se puede tomar, que permita repensar las prácticas de enseñanza y procesos de aprendizaje en la educación artística, debe conducir a un escenario donde el acto educativo se comprenda desde diferentes ámbitos, distintos al de la educación formal o escolarizada. Es importante identificar y considerar otras formas educativas presentes en el contexto de los sujetos, que influyan en su percepción y cognición, que dialoguen con los métodos de enseñanza institucionalizada que se imparten en las escuelas.

Como el arte es una manifestación de la imperante necesidad de la comunicación humana –sea verbal o no–, y dado que el propósito básico de la educación consiste en la búsqueda y preservación del conocimiento, la cultura y las tradiciones; ambas pueden encontrar lazos comunes que les permitan establecer las formas y los medios en los cuales

puedan ofrecer lo mejor de cada una. Adicional, en una sociedad moderna y globalizada, donde las dinámicas educativas y culturales y, por supuesto, las artísticas están en constante cambio, la mecanización de la educación artística y de los productos culturales, se convierten en objetos obsoletos. La mecanización es un medio obsoleto de ser y del hacer artístico, mientras que los productos culturales mecanizados en la época de la reproductibilidad técnica (Benjamin, 2003) pierden su 'aura', su carácter único y perceptible que hacen del arte un placer del ejercicio de percepción sensorial y un incitador del pensamiento. Esta condición de 'homogenización': "La extracción del objeto fuera de su cobertura, la demolición del aura, es la rúbrica de una percepción cuyo 'sentido para lo homogéneo en el mundo' ha crecido tanto que la vuelve capaz, gracias a la reproducción, de encontrar lo homogéneo incluso en aquello que es único" (p.48), no solo nos aleja del objeto de arte en sí mismo sino que impide que se reconozca la cultura como medio y transmisor de la vida en sociedad con los demás –en el caso de los estudiantes– y –en el caso de los docentes– como medio para preservar, transmitir y cultivar el conocimiento.

La educación y el arte pueden convivir y ser un instrumento de la otra, además de enriquecer la experiencia vital de los estudiantes. Como dice De Siquiera:

“Asimismo, la educación va a encontrar en el arte un importante aliado para la realización de sus procesos pedagógicos, para la concreción de sus ideales de desarrollo humano y formación de personas capacitadas para la vida en libertad, para la convivencia democrática en sociedad y para el ejercicio eficiente de una actividad laboral. La sensibilidad que el arte despierta en las personas, la agudeza que exige en la definición de formas y proyectos estéticos representan elementos indispensables para la formación y para el uso de la criticidad y de la creatividad. Estas constituyen objetivos principales de la educación y, por eso mismo, se procura infundirlas en las mentes y en los comportamientos de los educandos. El arte pasa a formar parte de los currículos y de las experiencias pedagógicas de las instituciones educativas; sin embargo, no solo pasa como un área o una asignatura para ser enseñada por el profesor. Constituye también un instrumento para la

enseñanza y, sobre todo, para el aprendizaje de los demás temas curriculares” (2010, pág. 145).

Por lo tanto, la investigación en educación artística facilita el abordaje de los contenidos desde una perspectiva general, y de un tema tan amplio –como lo es el carnaval– es posible, entonces, identificar nuevos recursos educativos que permitan enriquecer a los estudiantes y el proceso educativo en general.

Dewey (1995), identifica dos formas de educación: la educación incidental y la educación sistemática o intencionada. La primera se da por interacción social, su efecto es ampliar y perfeccionar la experiencia, y consiste primordialmente en la transmisión mediante la comunicación. Entiende por comunicación el proceso por donde se comparte la experiencia, hasta que ésta se convierte en una posesión común. Esta última surge como una necesidad, a medida que las sociedades se hacen más complejas en sus estructuras y recursos, de forma que aumenta la necesidad de la enseñanza y el aprendizaje sistemático e intencional. En este trabajo hará énfasis en la primera modalidad educativa, buscando otras formas de enseñanza – aprendizaje en el campo de las artes, que sean susceptibles a potenciar las prácticas pedagógicas empleadas en la escuela.

El propio Dewey (1995) advierte el riesgo de separación de las dos formas educativas que vivimos en la actualidad:

“A medida que la enseñanza y el aprendizaje ganan en extensión, existe el peligro de crear una separación indeseable entre la experiencia obtenida en las asociaciones más directas y la que se adquiere en la escuela. Este peligro no ha sido nunca más grande que en los tiempos presentes a causa del rápido desarrollo en los últimos siglos del conocimiento y las formas técnicas de destreza” (pág. 20).

Es por ello importante comprender que existe una relación de continuidad sobre las diferentes modalidades educativas, las mismas interactúan constantemente, se realimentan. Por esta razón, *no se deben comprender de forma inconexa o fragmentada.*

Es decir: a pesar de tener cada una un estilo e identidades propias, no hay razón alguna que impida que una surja dentro de la otra como forma educativa de transmisión de conocimiento.

Siguiendo en esta línea de argumentación, encontramos una perspectiva ampliada sobre estas diferentes modalidades educativas en el ensayo: *Educación no formal: Orígenes y perspectivas*, del autor Florentino Sanz (1989), donde vemos que para Thomas La Belle este tipo de educación responde tanto a condicionantes institucionales de mercado como a elementos revolucionarios; y el propio Sanz (pág. 16) indica que no es sino hasta el año 1973 que se pueden distinguir las condiciones de una educación informal (desarrollada no solo al margen del sistema educativo sino carente de intencionalidad formativa) de una educación no formal (desarrollada al margen del sistema educativo). De esta forma, en el año de 1973 algunas agencias internacionales –entre ellas el Banco Mundial y la Ford, también algunas universidades como la de Massachusetts, Michigan y la UCLA (Universidad de California Los Ángeles, esta última centró su investigación en América Latina y el Caribe– financiaron investigaciones que buscaban describir los programas educativos desarrollados fuera del sistema escolar.

Como resultado, se genera una definición tripartita sobre las modalidades educativas:

“Educación formal aparece como ‘el sistema educativo institucionalizado, cronológicamente graduado y jerárquicamente estructurado que abarca desde la escuela primaria hasta la universidad’” (pág. 18).

“La educación no formal es ‘toda actividad organizada y sistemática realizada fuera de la estructura del sistema formal, para impartir ciertos tipos de aprendizajes a determinados grupos de población tanto adultos como jóvenes’” (pág. 18).

Y *“la educación informal es considerada como ‘un proceso que dura toda la vida, por el cual cada persona adquiere y acumula conocimientos, capacidades, actitudes y comprensión a través de las experiencias diarias y del contacto con su medio; esto es en la casa, en el trabajo, divirtiéndose... la educación informal carece de organización y frecuentemente de sistema’”* (pág. 18).

Frente a estas perspectivas, es necesario resaltar la importancia que poseen las tres modalidades educativas en la formación de sujetos sociales y culturales. Debe asumirse el conjunto del proceso educativo como un ejercicio articulado de estas modalidades en constante interacción, y no pensar que se dan de manera fragmentada y aislada. No hay duda de que los primeros saberes que adquiere la persona son aprendidos de manera incidental o informal al interior de la familia, son transmitidos de padres a hijos, siendo así que la educación incidental o informal constituye la primera forma de educación de los individuos, además de ser un proceso permanente que dura toda la vida.

Como expresa Faure et al. (1973):

“Estas modalidades educativas informales, no institucionales del aprendizaje, han prevalecido hasta nuestros días en vastas regiones del mundo, donde todavía constituyen un único modo de educación del que disponen millones de seres. En definitiva, las sociedades escolarizadas contemporáneas no se diferencian tanto de las demás como pudiera parecer a primera vista, ya que es cierto que el niño – y el adulto – reciben y toman siempre directamente, existencialmente, una gran parte de su educación de su ambiente, de su familia y de su sociedad: acervo tanto más importante en cuanto condiciona la receptividad para la enseñanza escolar, la cual a cambio proporciona al enseñando la cuadrícula que le permitirá ordenar y conceptualizar los conocimientos que él toma de su ambiente” (p.52).

Ahora bien, se deben buscar condiciones para fomentar una educación artística que potencie el ser de la sociedad en su conjunto, no solamente es importante revalidar el contexto y reivindicar los intereses y necesidades de los estudiantes, también es necesario educar desde la cultura como medio para generar un sentido de pertenencia, no solo con la comunidad en la que se vive, sino también en una visión total a nivel nacional y global.

Este reto conlleva a adoptar en esta investigación una perspectiva de educación que parte de una concepción holística que integra los diferentes escenarios educativos en

los cuales se desenvuelve la persona, reconociendo la importancia de cada forma educativa en la construcción individual y social de los sujetos. Por esta razón, se considera prioritario establecer estrategias que promuevan prácticas pedagógicas que permitan construir puentes entre las formas de educación institucionalizada que se imparte en la escuela y la realidad social en la que se inscriben nuestros estudiantes.

Por último, se hace necesario delimitar en este planteamiento las características de la muestra poblacional elegida para la presente investigación: la familia Narváez, cultores del carnaval por más de setenta años. En su respectivo orden son los maestros: Sigifredo Narváez, Hernán Narváez y Esteban a Narváez, abuelo, padre e hijo. La información recabada abarca siete décadas de la historia de la familia y el carnaval, tiempo de experiencia que atesora el maestro Sigifredo, quien ya se retiró de la elaboración de carrozas por su edad. Su hijo mayor –el maestro Hernán– es quien continúa con la tradición y el legado familiar. Los tres maestros han adquirido su conocimiento relacionado con el arte del carnaval, desde la tradición. Del mismo modo, han transmitido sus haberes a las siguientes generaciones, sin embargo el maestro Esteban Narváez, fue el primero de su familia en realizar estudios de educación superior en artes visuales en la Universidad de Nariño, lugar donde se graduó recibiendo el título de Maestro en Artes Visuales. Lo que no invalida, basado en el testimonio del mismo, que el conocimiento que ha adquirido sobre el arte del carnaval lo aprendió directamente de su abuelo y de su padre.

1.6. Diseño Metodológico

Como el objetivo principal de esta investigación es comprender las formas de transmisión de saberes tradicionales entre artesanos, en la elaboración de carrozas en el carnaval de Negros y Blancos, y considerando la transmisión de saberes como el producto de la interacción social entre sujetos culturales, entonces se define que el paradigma de la investigación sea naturalista, abordándolo desde el enfoque cualitativo, siguiendo una metodología etnográfica y un diseño descriptivo.

Las técnicas que se emplearon en la fase de captura de la información fueron la observación participante, la entrevista semiestructurada, la recolección documental y el registro fotográfico. Los instrumentos que se utilizaron para la recolección fueron un diario de campo, una cámara fotográfica y una grabadora de audio. Para el almacenamiento de la información se dispuso de algunos medios magnéticos: computador, disco duro extraíble y Google Drive.

Se optó por un trabajo hermenéutico para el procesamiento y análisis de los datos, a la luz de las categorías de estudio: carnaval y tradición, carrozas y transmisión de saberes. Para presentar la información se diseñaron mapas mentales, cuadros comparativos, textos narrativos y líneas de tiempo. La interpretación de la información se realizó de forma descriptiva.

La muestra está conformada por tres maestros artesanos de la Familia Narváez: abuelo, padre e hijo, sus nombres: Sigifredo, Hernán y Esteban Narváez, familia que por más de sesenta años ha hecho parte del carnaval. En la actualidad es considerada como una de las familias más representativas en Pasto, por tener presentes tres generaciones vigentes en el carnaval.

El trabajo de campo estuvo dividido en dos partes: la primera previa al carnaval, donde se realizó revisión documental en la Universidad de Nariño y en Corpocarnaval, además se aplicó la primera entrevista al maestro Esteban Narváez. La segunda parte se realizó en pre carnaval y los días de carnaval, en esta visita se desarrolló el proceso de observación participante y se aplicó el mismo instrumento de entrevista semiestructurada a los tres maestros, el audio de cada una de las entrevistas se grabó, luego se organizó la información en textos descriptivos que fueron analizados posteriormente. De manera simultánea se escribió un texto donde se describieron los saberes tradicionales evidenciados en los testimonios. También se diseñó un mapa mental, donde se empezaron a caracterizar algunas formas de transmisión de saberes.

1.7. Cronograma

Etapas de la investigación	Actividad	Fecha
Etapa de preparación	Consolidación de la propuesta de investigación	Agosto 2017
Etapa de Fundamentación	Estructuración del marco teórico y categorías de análisis	Agosto – septiembre 2017
Desarrollo de productos	Ponencia sobre el marco teórico	Agosto – septiembre 2017
Etapa de Diseño	Diseño de instrumentos para recolección de la información, para dos tipos de fuentes: en primer lugar la muestra, en segundo, los registros fotográficos	Octubre 2017
Etapa de ingreso en el campo	Recolección de la información (Testimonial, fotográfico)	Diciembre 2017 y Enero 2018
Etapa de procesamiento	Dedicada a la clasificación, análisis e interpretación de la información recabada	Diciembre 2017 – marzo 2018
Análisis de la información	Análisis de entrevistas e información recabada en el trabajo de campo	Abril – mayo 2018
Etapa de presentación de resultados	Entrega documento final	Mayo – junio 2018

Capítulo II. Carnaval y Tradición

No es posible pensar en la cultura de cualquier comunidad sin generar una relación profunda entre la tradición y las dinámicas sociales que surgen con su establecimiento, puesto que –como se expondrá en este documento– las tradiciones no nacen de forma automática, por el contrario, van estrechamente relacionadas con los saberes que con el pasar de los años surgen y se transmiten en los pueblos.

En este capítulo se hace una aproximación teórica a la primera categoría de interés para esta investigación: Tradición y Carnaval. Se inicia el marco desde la tradición en términos universales, pasando a la tradición en Colombia. Seguidamente se hace mención del carnaval desde una perspectiva sociológica y antropológica, para dar paso al carnaval en Colombia y, finalmente, arribar al Carnaval de Negros y Blancos de Pasto, Nariño.

Del carnaval de Negros y Blancos, se abordarán sus generalidades: precarnaval y carnaval, realizando una breve descripción de cada uno de los días de celebración y también se mencionan cada una de las modalidades que participan en estos días, resaltando las modalidades escultóricas: años viejos, disfraz individual, comparsa, carroza no motorizada y carroza motorizada. Una de las conclusiones fuertes a las que se llega en este capítulo es que el carnaval de Negros y Blancos de Pasto, principalmente, es un carnaval escultórico.

En ese orden de ideas, dentro de las categorías conceptuales que son necesarias para la comprensión y contextualización para el trabajo con la información, emergen las siguientes categorías, mencionadas en orden de importancia: tradición y carnaval, carrozas, y como una subcategoría transmisión de saberes. Se hará mención del carnaval de Negros y Blancos como elemento particular y, finalmente, todo lo concerniente a las carrozas.

2.1. Tradición

La tradición puede entenderse desde una base de acuerdos y compromisos que establece una comunidad con el propósito de identificar qué actividades de la cotidianidad deben preservarse, con la intención de instituir las como parte integral de sus ritos, costumbres o prácticas; así mismo puede definirse también como la comprensión de las particularidades que componen las estructuras socio-culturales y pensar que son esencialmente únicas para que ocupen un lugar trascendental en una comunidad. Esto tendrá como resultado que las generaciones transmitan este conocimiento a las siguientes con la firme intención de que sean atesorados, fortalecidos y fomentados y – especialmente– adaptados a las nuevas circunstancias y contextos, dándole un carácter dinámico, oxigenando a la cultura misma, conservando su esencia. Así la define Javier Marcos Arévalo, antropólogo de la Universidad de Badajoz (2004):

“La tradición, para mantenerse vigente, y no quedarse en un conjunto de anacrónicas antiguallas o costumbres fósiles y obsoletas, se modifica al compás de la sociedad, pues representa la continuidad cultural. De aquí, justamente, su versátil capacidad de cambio y de adaptación cultural. La tradición, para ser funcional, está en constante renovación, y se crea, recrea, inventa y destruye cada día. Porque la tradición contiene en sí misma los gérmenes de la estabilidad y del cambio. Y el cambio, en términos de adaptación sociocultural, es consustancial a toda sociedad; continuamente se crean nuevas formas de expresión cultural” (Pág.925).

La tradición, entendida como un ente dinámico, que nace de los pactos –no necesariamente explícitos– establecidos entre un grupo de personas, sugiere que un individuo no puede generar tradiciones por sí mismo; es decir, requiere del otro, de la identificación con los semejantes para que pueda ser. Además, no se habla de tradición desde la oralidad o el lenguaje, sino también de aquellos valores materiales o inmateriales que surgen para marcar una pauta entre la identidad del colectivo y cómo esta puede influir en otros.

En este punto, se entiende a la tradición como un fenómeno, como la manifestación más antigua de la experiencia vital y como el sentimiento de trascendencia necesario en cualquier ser humano. Por lo tanto, al hablar de tradición también es importante consignar que las reglas y las normas son necesarias para esta. Se ha mencionado que tanto la tradición y la cultura son dinámicas, que se adaptan a los inevitables que se dan con el paso del tiempo, sin embargo –como cualquier acuerdo comunitario–, la reglas van a estar implícitas, no solo desde un punto de vista antropológico, sino también filosófico. En un estudio realizado por Mariano Bargeró de la Universidad Nacional Arturo Jauretche (Argentina) en 2016 se consigna:

“Se trata de circunstancias donde cambia la tradición, pero no hay una interpretación sobre el significado de las reglas por parte de los miembros, como, en cambio, sí sucede en el caso de las personas que deben decidir cómo adaptar la elaboración de una comida en una situación donde carecen de un ingrediente importante. Una manera en que se pueden difundir “ciegamente” cambios en una práctica es cuando automáticamente y sin conciencia de estar cometiendo un error se hacen las cosas de una manera distinta a lo que establece la tradición “oficial” (por así decir), nadie en ese grupo identifica la desviación, y se termina difundiendo (en ese grupo y más allá) esa práctica como la forma aceptada de realizarla” (Pág. 6-7).

La tradición también busca comunicar. La comunicación es una de las necesidades más importantes de la humanidad, cada individuo manifiesta sus propias características de muchas formas y, al mismo tiempo, los grupos la dan a conocer a otros por medio de distintas manifestaciones. Hay un grupo particular de formas de comunicación y son las artísticas, las cuales permiten que la información esté sujeta a la interpretación del otro; en la edad antigua a esto se le llamaba *mímesis*, y con la *mímesis* nace la *catarsis* –purificación de las emociones–, por lo que además de ser dinámica, con ciertas reglas, la tradición también implica un manejo de las emociones. La tradición como manifestación de la experiencia vital nunca será del todo objetiva, no se puede analizar de forma cuantitativa, sino desde una perspectiva cualitativa:

“Una cosa queda clara: aunque vivamos en una tradición, aun cuando frecuentemos sus clásicos, hay distancia. Es la distancia en el tiempo, el desfase cronológico, que también es diferencia en el modo de pensar, de comprender y valorar. Por eso tenemos esa sensación de que los clásicos son en parte muy próximos, pero también muy extraños. En cierta medida son nuestros y también distantes y ajenos. Eso nos hace ver que el hombre no es pura esencia, de modo que en él nada cambie, ni tampoco pura historia, de modo que todo sea diferente” (Beuchot, 2018, p.41).

Recapitulando los principios que garantizan la existencia de la tradición se tienen los siguientes: en primer lugar, es colectiva, lo que sugiere que no nace de la presunta individualidad; a continuación se establece que no es completamente espontánea u original, por el contrario, surge como la comunión entre la manifestación artística y las reglas que establece la sociedad para organizar a las personas; y, finalmente, se le confiere un carácter dinámico, por su capacidad de romper sus propios esquemas para adaptarse a las nuevas circunstancias.

Un nuevo apartado que merece atención en este escrito es revisar la implicación de elementos de tipo histórico como lo son la conciencia de clase y la condición social de quienes crean las tradiciones. Por lo general las tradiciones –si no fueron establecidas por la iglesia o desde un panorama religioso– son tejidas por las clases bajas o los campesinos, quienes con el pasar del tiempo las transmiten.

La historia del hombre ha estado llena de tradiciones y, por supuesto, la cultura ha sido parte de ella. Muchos ejemplos saltan a la vista, siendo uno muy sencillo la absorción de las tradiciones de la Antigua Grecia por parte de los Romanos. El paso de los dioses olímpicos a las deidades romanas, en las cuales se mezclan elementos rurales y violentos que permiten, por ejemplo, a Cronos (dios griego del tiempo cargado de múltiples simbolismos que cobija una visión de mundo, pero que representa un sentido abstracto de la cultura griega) lo sincretizan en Saturno: un depresivo, temeroso e iracundo viejo que desciende del caos y actúa de forma espontánea, irracional, pero inocente

(representando las generaciones familiares de abuelos, mucho más asimilable a la vida cotidiana).

Lo anterior permite ver que la mutabilidad y dinamismo de la tradición refleja también cómo esta influye en las distintas clases sociales, teniendo su fuente principal en lo rural y las clases bajas. Pero, por supuesto, esta situación no se presenta como una regla, Arévalo así lo menciona:

“Lo tradicional, en general, es propio -aunque no en exclusiva- de las clases y sectores sociales rurales (clases bajas, especialmente agrícolas o campesinas) y de los obreros en el medio urbano. Pero la tradición existe en todas partes. Todos los grupos sociales, urbanos o rurales, tienen tradición. En la ciudad también se dan expresiones tradicionales provenientes del mundo rural a través de la emigración. Es decir, existe una cultura tradicional, más allá de la ruralía, en el medio urbano” (2004, pág.926).

Lo que sí es un hecho es que las elites reclamaban para sí las tradiciones o las elaboraciones artísticas que se hacían, y determinaban si tenían o no el privilegio para pasar a la siguiente generación; y dado que toda elaboración del hombre necesita ser consumida por otros semejantes, como manifestaciones no verbales del hombre, entonces todo es posible entenderlo como tradición o cultura y, de alguna manera, es necesario que se consuma para que evolucione con el paso del tiempo, por lo que en la cultura se va a gestar el escenario de lucha de poderes, de lucha de clases. Siguiendo la idea de Giménez Montiel que plantea:

“Durante largas épocas los productores de la cultura, poetas, músicos y artistas plásticos, permanecieron ligados a los poderosos, dispensadores y poseedores de amplios recursos económicos y políticos en una relación de dependencia personal ambivalente. Lo que estas elites reclamaban como su cultura y utilizaban como propaganda de su espíritu de casta les era proporcionado a bajo precio, y a domicilio por los miembros de estratos menos favorecidos” (2005, pág. 167).

Sumado este nuevo componente de clase social y estratificación se puede evidenciar que quienes no estaban en el centro del conocimiento, es decir, quienes en un momento estaba apartados de la lectura, la política y demás, tuvieron la necesidad –cada vez más creciente– de buscar alternativas para propagar sus costumbres y hábitos. Se entiende que la tradición tenga el componente dinámico, puesto que con cada cambio de generación hay una evolución también en la forma en como las personas –sin distinción social– acceden al conocimiento; ahora, en esta elaboración conceptual, es momento de dar paso para mencionar el tema de la tradición en Colombia.

2.2. Tradición en Colombia

Muchos estudiosos sostienen que con el proceso de mestizaje en Colombia – surgido como forma de convivencia entre nativos y migrantes europeos desde el periodo de conquista– muchas de las tradiciones de los diferentes pueblos se perdieron o mutaron y que las que actualmente se manifiestan son diametralmente opuestas a como lo eran en épocas pasadas; del mismo modo se entiende que Colombia es un país con una amplia variedad de costumbres y tradiciones ancestrales y que, dependiendo de la región en donde se manifiesta, es posible identificar si ésta ha variado a través del tiempo o no.

Como el caso de América –y por supuesto de Colombia– es bien distinto al europeo, no es posible hablar propiamente de épocas históricas, aunque los periodos en los que se desarrollan los acontecimientos sociales están conectados. Bien sea por temas de orden político, donde el contexto en el que se viven procesos liberales, federales, democráticos, entre otros, son distintos, o por la relación de los procesos culturales y tradicionales propios de cada región en los que la distancia social, física y cultural impidieron conexiones entre estas regiones al interior o entre los países.

Llama la atención que, en tiempos recientes, se ha generado toda una industria y un mercantilismo exagerado en torno a las tradiciones y se ha hecho hasta lo imposible para darlas a conocer en todo el mundo como un producto apto para la cultura de masas

o la globalización, desde una perspectiva filosófica, Jaramillo Uribe, toma la siguiente postura:

“De tiempo en tiempo los observadores de nuestra cultura suelen llamar la atención pública sobre el desequilibrio existente entre nuestro acelerado desarrollo material de los últimos tiempos y lo precario de nuestras producciones en el plano de la alta cultura. En efecto, nuestros centros universitarios lanzan año tras año al mercado –y digo al mercado, usando esta prosaica palabra, porque la profesión, a diferencia de la ciencia, se hace para vender– una cantidad considerable de técnicos, deficientes por muchos conceptos, pero que, al fin y al cabo, tras algunos años de experiencia logran un grado de eficacia suficiente para mantener el ritmo progresivo de nuestra civilización material” (2004, pág. 58).

Este desequilibrio entre la producción industrial y la producción cultural ahonda los procesos de precarización de la tradición cultural, máxime que la misma está sujeta a la concepción del territorio, de la identidad de los habitantes, es decir: a otros elementos vinculados tangencialmente a la cultura y a la tradición que no deberían ser factores determinantes pero llegan a serlo y –prácticamente– se vuelven esenciales, por lo cual el conocimiento de la tradición cultural no se sistematiza, impidiendo que las expresiones allí surgidas sean conocidas.

Colombia también se ha caracterizado por los diversos intentos por consolidar su conocimiento cultural y sus tradiciones, reivindicando también a las comunidades que crean, fomentan y las desarrollan, permitiendo al mismo tiempo ampliar el panorama hacia nuevas perspectivas, especialmente a las que tienen un valor intangible. En ese sentido, el territorio forma parte esencial de la tradición de Colombia, haciéndose indispensable para la construcción de identidad de los diversos pueblos y, también, como factor determinante para la construcción de la cultura y del dinamismo de todas las actividades que surgen alrededor de este concepto.

“Podría afirmarse que al interior de una comunidad hay tantos patrimonios como memorias e identidades. Por esta razón no se puede hablar de un solo patrimonio

verdadero, este es resignificado, reimaginado y reinventado constantemente y nunca está totalmente acabado. Se trata de un conjunto muy diverso tanto de bienes que inicialmente fueron heredados como de otros que se fueron y se seguirán constituyendo de diversas formas y procedencias” (Uribe, 2006, pág. 4).

Por lo tanto, es necesario entender que adicional a las características que se mencionaron anteriormente con respecto a la tradición, a este concepto –en el caso colombiano– debe añadirse la importancia del territorio como centro clave para el surgimiento de todas las manifestaciones culturales del país.

La tradición en Colombia, en especial en la región andina es un marco diferenciador frente a otras geografías, que comprenden la importancia de mantener las costumbres y las tradiciones, pero por lo general no tienen la posibilidad de ahondarse en el contexto en donde se desarrollan.

Una situación con la que debe luchar la tradición en Colombia es con el concepto de modernidad, que pone en la mesa dos características importantes para el caso nacional. En líneas anteriores se plasmó que era evidente la enorme brecha entre la producción cultural en comparación con el desarrollo industrial, entonces aquí surge que la entrada del país al mundo moderno y globalizado puede ser un problema para el fomento de actividades culturales y tradicionales; ninguna debe competir con la otra –por el contrario– el propósito debe ser encontrar un equilibrio adecuado que permita dar a conocer las tradiciones nacionales ante el mundo, y que estas a su vez permitan la generación de toda una industria a su alrededor.

Más allá de esto, lo que es más importante hoy en día es hacer énfasis en la centralidad que tienen las tradiciones en la vida cotidiana del pueblo colombiano, y cómo éstas –de acuerdo con su naturaleza regional o local– explican, en gran parte, el modo y estilo de vida de sus habitantes, elemento esencial para comprender la construcción que surgen en torno a su identidad y memoria. Como señala López (2006):

“Las costumbres y tradiciones que estudiamos en Colombia se han transmitido por tradición, con fuerza y vivacidad, a través del tiempo convirtiéndose en patrimonio

cultural más querido del pueblo. Son funcionales, porque identifican la vida espiritual, material, social y económica del pueblo colombiano. Son regionales, por cuanto reflejan los modos y circunstancias regionales y locales” (Pág.6).

Son múltiples las manifestaciones que tienen estas tradiciones dentro de la cultura colombiana. Cada región tiene sus ferias, fiestas, carnavales, rituales y demás expresiones inmateriales que forman parte de su memoria e identidad, convirtiéndose en parte de la vida y símbolo de la evolución social y antropológica del pueblo colombiano, surgiendo como una respuesta a la excesiva globalización y carrera modernista que emprende el proceso industrial.

La siguiente categoría de la que se hará un breve análisis será el concepto general del carnaval, una de las manifestaciones clave de las distintas tradiciones tanto en el mundo como a nivel local.

2.3. Carnaval

Una de la manifestación más importante de la tradición colombiana son los carnavales. En general, desde el comienzo de la cultura ha existido el carnaval, ese ejercicio de “quitar, dejar de lado la carne” y dedicarse a lo espiritual, en contraposición a lo material. Un ejercicio festivo que a lo largo de los años ha variado significados y cargas simbólicas impuestas en cada época de la historia y región de la geografía.

Los carnavales surgen a partir de las ceremonias religiosas antiguas, previas al cristianismo mismo. Como tal, era una experiencia de vida colectiva que llevaba a las comunidades a retar el conjunto de normas y de restricciones que limitaban la cantidad de vivencias permitidas en sociedad para las personas que vivían al margen de las elites, y cuyo único medio para preservar, mantener su estilo de vida y trasgredir lo cotidiano era con los carnavales. Después, lo vemos como un medio para aniquilar o, al menos, disminuir el paganismo, donde los nuevos cristianos cambiaron desde el calendario hasta los carnavales, para de algún modo imprimir o condimentar con el carácter religioso.

Por lo general los carnavales suelen ser el momento de preparación para un cambio, ya sea de orden natural (la nueva siembra, las fases lunares, las cosechas, entre otras) o de tipo social (muerte de un rey, el día de celebración nacional, y muchas más); ahora bien, las fases para la preparación del carnaval suelen ser las siguientes: *“La celebración de la fiesta supone tres fases en su desarrollo: la preparación, las fiestas en sí y el remate (...), diferenciadas, unas de otras, por las peculiaridades en los rituales carnavalescos, de cohesión e intercambio”* (Miranda, 1989, pág.61).

Así mismo, el carnaval es un intercambio. Allí se reúnen las tradiciones de todas las familias, individuos y comunidades que participan en la experiencia, lo cual también lo convierte en un centro de memoria, de aprendizaje colectivo, donde todos quieren dar lo mejor de sí mismos y brindar la mejor experiencia posible. Aquí se puede introducir un concepto de alteridad y de otredad: si bien el ánimo es competitivo, aquí se piensa siempre en el otro, las necesidades particulares son ahora las del grupo, como una sola.

“La fiesta trata, a su manera, de las grandes cuestiones contemporáneas, de las relaciones entre ciudad y campo, de la urbanización, de las migraciones, de las desigualdades socio-espaciales, de la búsqueda y la reformulación de identidades culturales, de las nuevas formas de creencias y prácticas religiosas, etc. En este sentido, la fiesta constituye un acercamiento interesante a la observación de las prácticas y representaciones de los habitantes. (...) Por su dinámica y su lógica propia, carnavales y fiestas callejeras ofrecen un marco propicio a la puesta en escena de las identidades y a la capacidad movilizadora y creativa de los distintos grupos implicados. No sorprende en estas condiciones que tales festividades estén pensadas como momentos privilegiados que permiten no sólo celebrar, sino también presentar a los otros la ‘comunidad’ cultural. Estas festividades permiten comprender la capacidad de los protagonistas para mantener, transmitir o incluso reinventar elementos de la cultura vistos como ‘propios’ de dicha ‘comunidad’ ” (Rinaudo, 2006, pág.1).

Como el carnaval es una fiesta de intercambios, en ella se sustituye la identidad, se cambian los roles, es decir: el conocimiento que se tiene de la realidad es sustituido por una nueva visión, una que cambia con cada carnaval. Todos, de igual modo, asumen algún tipo de rol; esto significa que, de alguna manera, cada quien busca participar en el mismo, movilizarse, con la meta de sentirse parte de la comunidad, generar un sentimiento de pertenencia donde todos son semejantes.

Si con el carnaval hay procesos de intercambio, los ideales y prototipos se alteran: el héroe ya no es el héroe sino el villano, los marginales toman el poder, el poder está en manos del pueblo, la elite conoce los placeres mundanos; en el apartado de la tradición se decía que la misma provenía de las clases menos favorecidas, ahora vemos que los carnavales son una respuesta manifiesta de estas clases, ahora la estética de las manifestaciones artísticas no tenían necesidad de gozar del refinamiento avalado por los mecenas o por la economía, ya que cualquiera puede ser un artista (bailador, músico, cantante, etc.).

El carnaval también tiene la característica de ser cíclico. En sus orígenes estaba ligado fuertemente a los fenómenos de la naturaleza, y estos a su vez cobraron un carácter mítico. Estas celebraciones también representaban el continuo devenir y la mortalidad del hombre, cada nueva festividad marcaba un nuevo inicio, recogiendo las tradiciones anteriores y creando nuevas; es decir: al tener esta condición de ser cíclico, los participantes también hacían o hacen exposición de lo mejor de ellos mismos, en todos los aspectos posibles.

“Este morir y renacer, o mejor aún, este morir para renacer, parece ser un tema persistente en la constitución de las fiestas populares en las distintas culturas. El sacrificio humano-real, simbólico, o su sustituto con animales, por ejemplo-refleja facetas de diversos mitos de la creación, y sirve para marcar nuevos comienzos en la vida. En estos mitos, siempre es la muerte de un dios la que da vida al género humano, la que pone fin a la inmortalidad dando así paso a la mortalidad humana” (Cocimano, 2010, pág.2).

El carnaval transforma la cotidianidad de quienes lo viven. A lo largo de muchos siglos de vida, los habitantes de una región se preparan para el mismo; a pesar de tener una rutina establecida, la proximidad del carnaval trastoca el día a día, todos participan de manera activa y el ambiente comienza a tornarse próximo para la celebración; el carnaval está tan presente, que cada quien ha asumido un rol dentro del mismo y este ya hace parte de la identidad del colectivo: es la expresión máxima de la creatividad y del inherente sentimiento mítico en el hombre. Siendo un fenómeno trasgresor de la rutina – dentro del marco de este tipo de eventos masivos–, el concepto mismo de espacio tiene que ser distinto: si bien cada cultura tiene su concepción de espacio, la forma como converge este elemento dentro del carnaval radica en que ya no hay una noción de lo privado, todo se transforma en cierto modo en público, lo cual permite establecer unas características que coexisten dentro del carnaval y de la relación que se construye alrededor del mismo.

“(...) en su tratamiento del espacio [aquello que] define al carnaval como una manifestación ejemplar de la cultura popular [es]: la ausencia de toda clausura de la escena, la reivindicación total de la calle como lugar de interacción y el sistemático intercambio de papeles entre espectadores y celebrantes en un juego abiertamente promiscuo y permanentemente móvil que niega toda propiedad (de la mirada, del deseo, de la palabra o del espacio) y que, por ello mismo, impide toda fetichización” (González, 1985, pág.38).

Se ha venido haciendo énfasis en que el carnaval es acción participativa comunicativa de toda una comunidad, dentro de la misma –a lo largo de la convivencia– se han establecido jerarquías y algunas relaciones de poder, encontramos que dentro del carnaval este tipo de esquemas tiende a ser invisible, ya que si bien es importante la presencia de una autoridad que regule y controle, a nivel social todos los habitantes de la ciudad o del pueblo son iguales, cada uno con un rol, pero esencialmente iguales para disfrutar la celebración.

“Durante el carnaval se suprimen todas las barreras jerárquicas: el rico y el pobre se unen en la fiesta, la diferencia entre unos y otros parece suspenderse, existe un clima de familiaridad absoluta en el disfrute de la celebración; hombres y mujeres circunspectos que durante el año se guardan cuidadosamente de cualquier paso en falso, dejan a un lado sus escrúpulos, su gravedad, y se suman al banquete lúdico” (Cocimano 2001, pág.3).

La animalidad también está presente en el carnaval. Hay cierta parte de la humanidad que se extravía durante la preparación del mismo, los participantes buscan reencontrarse con la naturaleza y confundirse con ella, en ese sentido: el territorio es parte fundamental de la constitución de la tradición carnavalesca. El carnaval permite la liberación de muchas de las bajas pasiones de las personas, entendiendo el dejar surgir la esencia animal dentro del plano de la fiesta, un ejercicio controlado que no genera mayor inconveniente; de hecho, el intercambio de roles –entendido desde el maquillaje–, los atuendos, máscaras y disfraces, entre otros, es una actividad frecuente durante el periodo de duración del carnaval; adicionalmente, las grandes construcciones, las carrozas y demás que se muestran en los desfiles, evidentemente son rezagos de las antiguas costumbres paganas.

Todas estas manifestaciones conforman un elemento que podría denominarse como un ‘todo comunicante’, lo que significa que cada acción –sin importar el carácter que tenga– complementa artísticamente el proceso comunicativo. Claro está, entre más creativo sea tendrá un sentido más profundo, puesto que renueva las tradiciones carnavalescas; en pocas palabras, la necesidad comunicativa presente durante los tiempos de carnaval se ve complementada por las manifestaciones artísticas, permitiendo trasgredir el lenguaje, ya que el límite de la palabra se ve compensando por el cuerpo, por medio de las canciones, la música, las artes visuales, y muchas manifestaciones más.

El ejercicio de comunicación presente durante los carnavales ofrece una perspectiva realmente importante, e incluso innovadora, puesto que es en estos ejercicios en donde se autentica la comunicación e interacción entre la comunidad, demostrando

que tanto el cuerpo como el lenguaje tienen la capacidad de transmitir algún tipo de mensaje. En líneas anteriores se mencionaba que con este tipo de eventos las jerarquías se trastocaban o se alteraban las estructuras preestablecidas. Dentro de este ejercicio comunicativo disruptivo se establece que la comunidad necesita de la *creación* de ciertos signos y símbolos para pasar de lo abstracto a lo concreto, con el fin de reconocer elementos característicos en cualquier situación de tipo festivo. Estos símbolos y signos pertenecen a la ciencia de la semiótica –que se encarga de su estudio–, por lo que la mirada a esta fuerte carga de signos y símbolos dentro de los carnavales se hará a partir de dos grandes fuentes: la semiótica con Umberto Eco y la carnavalización con Mijail Bajtin.

Para Eco, el carnaval es la suma máxima de signo y símbolos, la expresión cumbre del concepto de la alteridad y del yo como otro, de la intrascendencia de las reglas –pero no todas las reglas–, de algunas normas que se pueden obviar en un momento dado y que no impiden la vida en general. En esta época la convivencia con los demás es un poco más flexible, por la libertad que hay de hacer cualquier cosa que no afecte gravemente la vida cotidiana. El carnaval es una festividad que establece sus propias condiciones para ser, estableciendo una frontera entre la cotidianidad y lo que está fuera de ella. Por lo tanto, hay una fuerte presencia de lo cómico como fuente básica de la catarsis, por las situaciones que allí se viven.

“No hay carnaval posible en un régimen de absoluta permisividad y de completa anomia, puesto que nadie recordaría qué es lo que se pone en cuestión. Lo cómico carnavalesco, el momento de la transgresión, sólo puede darse si existe un fondo de observancia indiscutible. En este sentido lo cómico no sería del todo liberador, ya que, para poderse manifestar como liberación, requeriría (antes y después de su aparición) el triunfo de la observancia. Y esto explicaría por qué el universo de los mass-media es al mismo tiempo un universo de control y regulación del consenso y un universo fundado en el comercio y consumo de esquemas cómicos” (Eco, 1999, pág. 167).

Se ha planteado a lo largo de estas páginas el carácter trasgresor del carnaval, por las siguientes características: 1) el traslado de las figuras del poder, 2) las modificaciones de la identidad, la expresión visual y el intercambio con el otro, ahora es necesario introducir el concepto de 3) lo cómico, que permite establecer qué carácter tiene el carnaval al momento de transmitir su mensaje.

Siendo el carnaval una forma de purificación al momento de trasladar la propia identidad a otro, el cual permite que la comunidad se evalúe de una forma distinta, que reflexione acerca del papel que cumple dentro de su cotidianidad, entonces –por lo tanto– las personas tienen la tendencia de sentirse mejor, superiores al verse reflejados –o más bien parodiados– en la comparación con animales, con migrantes, con tontos y demás, por lo general con los que son *salvajes* o están alejados de los centros de poder o no están civilizados.

La comicidad y la tragedia deben cumplir con una condición particular: tienen un carácter temporal. Si bien en las artes están más presentes las tragedias que lo cómico, lo cómico al intentar parodiar o exagerar la vida cotidiana pretende que, de una forma u otra, se genere un sentimiento de satisfacción al dar un espacio para la irreverencia, quizá mostrando de un modo diferente la verdadera personalidad de quien participa en un carnaval. La comedia –en ese sentido– elimina las fuertes cargas existenciales del hombre, relajando el vivir permitiendo jugar con la vida, haciendo de lado conflictos que estén presentes en la realidad. Si la tragedia rompe reglas universales –como el homicidio, el robo, y otras más elevadas–, el carnaval tiene a su disposición la simplicidad. Sin embargo, con las características mencionadas anteriormente, la parodia y lo elemental no pueden formar parte de la vida central del hombre, es importante que los problemas éticos, morales y existenciales estén presentes, permitiendo un sano equilibrio en la experiencia vital: Por lo que los carnavales solo tienen un momento espacio temporal, por lo general una vez al año.

“Lo cómico parece popular, liberador, subversivo porque concede licencia para violar la regla. Pero la concede precisamente a quien tiene interiorizada esta regla hasta el punto de considerarla inviolable. La regla violada por lo cómico es de tal

manera reconocida que no es preciso repetirla. Por esto el carnaval sólo puede acontecer una vez al año. Es preciso un año de observancia ritual para que la violación de los preceptos rituales pueda ser gozada (semel –exactamente– in anno)”. (Eco, 1999 pág.168).

La presencia de las normas es fundamental para la constitución de una vida cotidiana estructurada, por lo tanto, la experiencia del carnaval como medio para la transmisión de un saber particular no se hace únicamente durante la celebración como tal, sino como *un elemento diario que responde a las necesidades de identidad de una comunidad*. Ahí radica la importancia de reconocerlo como un proceso del que se puede hablar dentro de la pedagogía. Durante la preparación del carnaval no se rompen o parodian las reglas básicas de convivencia, por el contrario, el objetivo básico es encontrar puentes comunes entre la tradición y la educación para ampliar la esencia vital del carnaval, el proceso es cíclico y beneficia directa o indirectamente a otros.

Dentro de los usos del lenguaje se establece que el carnaval merece un análisis particular, es decir, como no está dentro del comportamiento típico de la sociedad humana, entonces los códigos verbales y no verbales tienen sus identidades propias. Se puede decir que es un lenguaje espontáneo y natural, en donde hay una concordancia entre lo que se dice con lo que se muestra corporalmente. Esta espontaneidad, a cargo de la comunidad, sin intenciones de poder, permite que no haya cabida al engaño, logrando que tanto símbolos y signos sean posibles dentro del carnaval y la tradición, puesto que no hay una intención propia logrando que la costumbre genere el mismo hábito comunicativo.

“En un lado está el lenguaje verbal, artificioso (engañoso) a disposición de los poderosos, y en el otro están los diferentes sistemas de signos, que comprenden claramente los signos denominados naturales, los síntomas médicos y atmosféricos, los rasgos fisonómicos, y también esos «lenguajes» que no son naturales, es más, son efecto de regla y costumbre, como los signos indumentarios, las posturas corporales, las representaciones pictóricas, las puestas en escena

folclóricas, la liturgia –pero que, de alguna manera, remiten a una competencia ancestral e instintiva, que pertenece no sólo a los doctos sino también a los humildes” (Eco, 1999 pag.17).

En general el rasgo cómico del carnaval da cierta flexibilidad al evento como experiencia vital necesaria. Eco y Bajtin concuerdan con esta condición, encontrando que además de la condición pagana –entendida no como una desacralización, sino como la libertad de hacer aquello que está vedado– permite ver que la vida misma es el carnaval, pero que la fiesta como tal tiene que ocurrir en un espacio y tiempo determinado.

A lo largo de estos párrafos se ha mencionado al carnaval como la auténtica vida del pueblo, como un rasgo único que, si bien no fragmenta a la comunidad, establece unos parámetros propios y permite que se viva una experiencia completamente distinta. A partir de los estudios de Bajtin surgen ciertos elementos que pueden ser aplicados dentro de este documento, a continuación, se mencionarán algunos:

1. Se ha hecho el énfasis necesario en la fenomenología del carnaval, en las fiestas populares. Hemos visto que cada quien tiene un rol preestablecido y se desarrolla la actividad sin la existencia de unas normas o jerarquías, permitiendo que la autenticidad con la que se desarrolla el evento sea mayor – además es inevitable, como lo menciona el propio Bajtin.
2. De igual forma, durante la celebración se sobrepasa la idea artística del carnaval. Es decir, que además de comunicar, el arte se supera y se convierte en una vía comunicante del lenguaje.
3. Se ha mencionado que el carácter participativo del carnaval permite que las relaciones entre los miembros de la comunidad sean más estrechas y que se sobrepasen los vínculos familiares, generando un nuevo tipo de lazos, por ejemplo, en este documento se hablan de las relaciones docente-estudiante que surgen durante los procesos de realización de las carrozas, o de cualquier otro elemento atractivo del carnaval. Al respecto Bajtin enfatiza en el sentido mismo de construcción de comunidad en el carnaval:

“Los espectadores no asisten al carnaval, sino que lo viven, ya que el carnaval está hecho para todo el pueblo. Durante el carnaval no hay otra vida que la del carnaval. Es imposible escapar, porque el carnaval no tiene ninguna frontera espacial” (Bajtin, 1987, p. 9).

4. Cada carnaval es un proceso único e irreplicable durante la vida de la comunidad, cualquier experiencia adquirida proporciona nuevos aprendizajes para todos. En la escuela el vínculo con la celebración es importante, la creación involucra actividades creativas que estimulan la capacidad intelectual de los más jóvenes –por supuesto les permite puntos de fuga positivos al permitirles crear a partir de una vivencia única cada año. Este carácter creativo e innovador es mencionado por Bajtin en los siguientes términos:

“A diferencia de la fiesta oficial, el carnaval era el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes. Se oponía a toda perpetuación, a todo perfeccionamiento y reglamentación, apuntaba a un porvenir aún incompleto” (Bajtin 1987, p.12).

5. Finalmente, la participación y la experiencia logran establecer una tradición carnavalesca. La identidad se construye alrededor de un objetivo común y, más allá de lo que se quiere comunicar año a año, el carnaval da la sensación de un renacer conjunto, brinda emociones nuevas, eliminando el sentimiento de opresión y dándole estabilidad y seguridad a la comunidad para superarse ante las adversidades.

2.4. Carnaval en Colombia

En América Latina los carnavales han estado presentes desde mucho tiempo, han vivido “peripecias” históricas y accidentes sociales, políticos y económicos desde épocas

previas al proceso de encuentro entre América y Europa. Sin embargo, estos sucesos no fueron y no han sido impedimento para que las culturas prehispánicas tuviesen una idea, más o menos similar, con relación a las celebraciones y los carnavales. Quizá la única diferencia subsecuente con los carnavales mestizos radica en que las celebraciones amerindias estaban impresas de una condición más mítica y un vínculo más profundo con la naturaleza. Eran celebraciones bien sea de agradecimiento, o rituales de sacrificio para apaciguar a los dioses.

Todas estas concepciones de carnaval: las europeas con sus elementos cristianos, las indígenas con sus profundos lazo con la naturaleza como fuente creadora, las africanas con su profundización en la música y los antepasados, llevan a la reunión y sincretismo de diversas cosmovisiones que se encuentran en las fiestas y carnavales mestizos que hoy en día se conocen en el continente, teniendo mayor presencia de algunas de las características ya mencionadas en ciertos países o regiones.

Un país con una diversidad cultural tan amplia –como lo es Colombia–, durante su constitución como nación, en el plano de su cultura, no fue ajena al fenómeno de la mezcla y asimilación cultural; por el contrario, tal vez una de las razones por las que existan tantas celebraciones y carnavales en nuestro territorio sea por el producto de una asimilación dispareja de la cultura, asumida por las razas que mayor presencia hacían en una región particular, en una interesante relación de centro-periferia.

Adicionalmente, el carácter religioso y mimético dentro de la celebración no se perdió, más bien se estableció un calendario alrededor del carnaval a nombre de algún santo patrono u otras divinidades, así lo resalta Carlos Arboleda: *“De manera particular se puede decir que las fiestas patronales en América Latina tienen tres ciclos: religioso, pagano y social (...). En general, se puede descubrir en la religiosidad colombiana la huella indeleble de la religión del carnaval”* (Arboleda 2015, pág. 16).

En este lado del continente los carnavales y fiestas ocupan un lugar destacado. La expresión artística se convierte en el centro de atención, dándole a estos una connotación que va más allá de la fiesta, transformándolos en parte de una cultura. Por supuesto que –de acuerdo a cada contexto– el carnaval establece unos nuevos paradigmas de

convivencia en la comunidad. En este sentido, una característica interesante en los carnavales en América Latina se encuentra en que las ciudades cuna de estas celebraciones –de una manera u otra– están descentralizadas, es decir están alejados de las grandes ciudades o de elementos centrales de vida nacional. Estos municipios suelen ser más pequeños que otros dentro del país, siguen siendo ciudades modernas y bien estructuradas, pero el carnaval siempre está presente dentro de sus ciudadanos y de una u otra manera cada uno tiene una parte para dar.

El maestro Manuel Zapata Olivella, dentro de sus ensayos, también realiza interesantes aportes con respecto al carnaval en el territorio colombiano, reconociendo que las tradiciones carnavalescas están inmersas en la cultura nacional; además también establece que dentro de este hay un elemento teatral, porque cada persona que participa en el proceso asume un papel acorde al contexto del día que el carnaval propone. Por otra parte, las emociones están a flor de piel, pero dentro de un marco de exageración, haciendo una actuación dentro de la misma celebración –lo que también es un modo de actuar.

Con el cuerpo es como se vive realmente el carnaval, al carecer de un espacio interior en el cual disfrutarlo. Es así que los planos exteriores dan cabida también a la libertad de movimiento y de acción, las emociones también van en sintonía. Se ha mencionado que la experiencia vital del carnaval da pie a la expresión espontánea de la comunidad, por lo que los sentimientos que allí se evidencia también son auténticos –aunque exagerados–. Los participantes disfrutan, el maestro plantea que hay una muy delgada línea entre las emociones espontáneas –o quizá improvisadas– y la sátira de las mismas, permitiendo también la existencia de un plano trágico, es decir, logrando introducir la idea del eterno conflicto entre vida y muerte. Así lo evidencia:

“Lo dramático se pone de presente en las comparsas funerales, en las que se explota el sepelio de un difunto. Llantos estentóreos, trajes negros, velas y hasta el imprescindible sacerdote encabezan las letanías, que son la parte insidiosa de la farsa. Las letanías, compuestas por inspirados trovadores, van denunciando las

causas ominosas del orden social por las cuales el difunto ha entregado su vida” (Zapata, 2010, pág.156).

La influencia del teatro dentro de carnaval es indiscutible, introduciendo elementos tales como: máscaras, maquillaje y vestuario, así como las comparsas, y uno del que no se ha hecho mención hasta el momento: la improvisación. Al respecto menciona:

“El genio del pueblo se pone de presente en su gran capacidad de improvisación de acuerdo con las circunstancias. Así como se requieren muchos meses de ensayos para dominar la coreografía de una danza, también se dispone de la libertad interpretativa de cada persona” (Zapata, 2010, pág. 154).

Finalmente, se reconoce que en Colombia el folclor y –por ende, los carnavales y celebraciones– es fundamental para la construcción plena de la cultura. Su razón de ser radica en la construcción de una identidad única e irrepetible, en donde a lo largo de la historia se ha visto cómo cada miembro de la sociedad puede lograr aportes significativos que –utilizados de una forma positiva– pueden convertir este tipo de eventos en una herramienta indispensable para la educación, permitiendo también acercar, dialogar e indagar desde diversas formas de apreciar la vida y el arte.

2.5. Carnaval de Negros y Blancos



Imagen 2: Apertura del Desfile Magno por la Senda del Carnaval. Pasto 6 de enero de 2018. Fotografía: Luis E Nieves

Esta celebración andina es única en su clase, puesto que –como su nombre hace referencia– reúne dos elementos en principio incompatibles en otras latitudes, para otras culturas y otros momentos de la historia. Acá se hace la celebración conjunta de todas las razas (negros, blancos, indígenas, mestizos y demás), y es única, además, por su carácter andino. Esto contrasta con el estereotipo que se tiene en torno a la celebración de los mismos, una asociación de carnaval con ambiente costero. A su vez, en Colombia la comunidad pastusa y nariñense ha sido foco de muchos estereotipos, convirtiendo estos prejuicios en el único rasgo distintivo de esta población para muchos colombianos. Por supuesto, esto no ha impedido que ellos desarrollen un concepto de identidad que incluso

les permite burlarse de sí mismos, sin necesidad de sentirse violentados u ofendidos de algún modo.

2.5.1. Antecedentes y raíces antropológicas e históricas

No cabe duda que este carnaval es de gran interés para el país, puesto que –a diferencia de otras celebraciones– aquí se ven reflejados todos los sincretismos y adaptaciones culturales que surgieron con la Conquista y Colonia en Colombia. La autora Lydia Muñoz, en su libro *Memorias de espejos y de sueños*, describe las características del carnaval andino de Negros y blancos, señalando dos factores: El espacial y el temporal.

*“Espacial: el espacio urbano de San Juan de pasto y el espacio rural del actual municipio, escenarios en donde se gesta y se desarrolla el carnaval, hasta la propia área geográfica de influencia cultural, hacen parte del callejón andino del sur de Colombia, no hay que desconocer la influencia cultural sobre la costa del pacífico...
Temporal: el tiempo en que se realizan los juegos profanos de "negros y blancos" con el preámbulo de la familia Castañeda son los días 4,5 y 6 de enero, este último se realiza en fiesta católica de la Epifanía por reyes magos, de ahí quedan en un tiempo se le reconocía como fiestas de reyes. El hecho que se visualiza durante el siglo XX, a partir de 1927 y 1928, expone autonomía del carnaval andino respecto a la celebración clásica de las carnestolendas, tres días antes del miércoles de ceniza, en el tiempo pre - cuaresmal” (2007, pág. 61).*

En el mismo capítulo, la autora expone teóricamente los cruces y mixturas de tradiciones que convergen en el carnaval, y los diferentes gestos y rasgos producto del sincretismo de las tres culturas: la precolombina, la hispánica y la africana:

Rasgos amerindios:

“Para los pueblos amerindios del sur, la máscara significó el verdadero ROSTRO, en el manejo del tiempo mítico donde la danza, el gesto teatral, la instrumentación musical, el juego, se conjugaban para representar la primera historia. En las comunidades indígenas precolombinas se observa la profusión de rituales agrarios, en atención a calendarios astronómicos del sol, la luna y las estrellas. La productividad, la vida económica y la profunda cosmovisión, promueven el nexo entre el trabajo, la fiesta y los dioses” (2007, pág. 62).

Rasgos hispánicos:

“Los autos alegóricos y aquellos llamados " cuadros" o " escenas", las pastorelas, el teatro callejero, sobre todo las carrozas, como modalidad extensa de carnaval, rememoran los autos sacramentales de origen europeo. Las representaciones religiosas en el medioevo fueron de carácter pantomímico, según lo afirman Juan Loveluck, se iniciaron aproximadamente en el siglo XIV, con motivo de la fiesta del Corpus Christi (...) El lugar de este tipo de representaciones eran los atrios de las iglesias, después se hacían sobre cabalgaduras en desfiles, para más tarde incorporar las escenificaciones en los llamados Carros de autos” (2007, págs. 67-68).

Rasgos africanos:

“En África, el canto como unión de la palabra y la música se complementa con la danza. Dicen los diferentes autores, que en lo referente al canto comunitario de los negros, estos conservan su matriz cultural a través de la expansión carnavalesca. La oralidad sumada a la música, danza, pantomima, tanto responsorial, supone la estructuración de una nueva cultura, como expresión de su resistencia al colonialismo y en el afán de adaptación a las nuevas condiciones... El foco cultural

del juego de negritos del carnaval andino de San Juan de Pasto se localiza en Popayán, en las haciendas esclavistas de la época, quizá en las primeras décadas del siglo XIX” (2007, págs. 70-72).

Dentro de las citas se menciona que, a lo largo de la historia del carnaval, en sí, había una fuerte conexión entre las poblaciones andinas sureñas, es decir: la población foco no era la actual ciudad de Pasto, sino los primeros indicios fueron en los alrededores de la ciudad de Popayán, región fuertemente religiosa y esclavista. Durante un gran periodo de tiempo el Carnaval no estuvo muy presente en la vida de la comunidad pastusa, es decir, no ocupaba un lugar destacado, es solo hasta mediados del siglo XX que toma fuerza como muestra de su identidad como comunidad.

En su composición, cada aporte de la tradición se ve de varias formas, ya sea de una forma conjunta por medio del sincretismo entre las danzas y la música, o de forma individual mediante la presentación de elementos característicos presentes en vestuarios, máscaras y maquillaje y demás indumentaria que funcionan de una manera armónica durante las festividades. Sin embargo, la consolidación del carnaval en la ciudad de San Juan de Pasto se da alrededor de los años treinta del siglo XX. Desde entonces se ha celebrado interrumpidamente, generando una tradición que se ha mantenido por décadas, fomentada a lo largo de varias generaciones, involucrando también a la escuela y la enseñanza. Desde entonces ha seguido esta estructura, de acuerdo a la investigadora Gina Hidalgo:

“(…) Desde entonces ha sido constante su organización y sus ciclos (salvo la introducción de algunos festejos en el periodo de pre carnaval.) Para el carnaval, el año calendario está dividido en un ciclo productivo que inicia el 7 de enero y termina el 6 de diciembre. Durante este tiempo se prepara el carnaval mientras la sociedad pastusa vive su año calendario. Con la celebración del Día de las Velitas o fiesta de la Inmaculada concepción –7 de diciembre– se da inicio al ciclo corto, que contiene el pre-carnaval y los días de la fiesta oficial que son el 4 de enero o apertura del carnaval con la Llegada de La Familia Castañeda, 5 de enero o Día de

los negros y finalmente el 6 de enero o Día de los blancos. La muerte simbólica del carnaval se vive anualmente cada 6 de enero con el desfile de clausura, renombrado oficialmente Desfile Magno” (2011, pag.22).

Alrededor del Carnaval se muestran varios ciclos productivos y creativos en los que la comunidad vive un contexto paralelo para la celebración del mismo. Cada ciudadano espera la fiesta para cerrar un año y comenzar otro, mostrando los resultados de meses de ensayo, preparación y de creación artística, cumpliendo con las tesis de Eco, Bajtín y Zapata: recordando la unicidad de la fiesta, la participación colectiva, y las emociones satirizadas.

El Carnaval vivió recientemente dos momentos determinantes para su historia, el primero fue cuando la UNESCO lo acredita como parte del Patrimonio Cultural e Inmaterial de la Humanidad en el año 2009, aunque si bien no fue un proceso fácil, el anuncio fue motivo de celebración nacional. Acorde a la doctora Hidalgo, se establecieron las siguientes condiciones:

“(…) El comité Intergubernamental de la Unesco para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial anunció la inclusión de la fiesta nariñense a finales del mes de septiembre de 2009, desde la ciudad de Abu Dhabi (Emiratos Árabes Unidos). Los dos aspectos que avalaron esta declaratoria fueron las lúdicas que se viven el 5 de enero, día de los negritos y las prácticas escultóricas tradicionales aplicadas en la realización de las obras que desfilan el 6 de enero, en el Desfile Magno” (2011, pág.24).

Posteriormente, en el año 2010 –luego de otro arduo proceso de investigación– se declara, mediante la resolución 2055 del Ministerio de Cultura, el Plan de Salvaguarda del Carnaval de Negros y Blancos, como parte del Patrimonio Cultural e Inmaterial de Colombia. Este Plan se desarrolla con el propósito no solo de validar las tradiciones del mismo, sino también para proteger sus tradiciones, el arte allí concebido; adicionalmente, dentro de este plan, también se establecen herramientas para incluir procesos educativos

para garantizar procesos de transmisión de saberes, aspecto que tendrá un apartado especial dentro de este documento.

2.5.2. Actualidad del Carnaval de Negros y Blancos

El carnaval de Negros y Blancos comienza todos los años el 28 de diciembre y termina el 07 de enero, cada día tiene programadas diferentes actividades que buscan integrar a todo el pueblo nariñense y a los miles de turistas que visitan la ciudad por estas fechas. El pre-carnaval va del 28 de diciembre al 1 de enero y del 2 al 6 de enero es el carnaval propiamente. A continuación presentamos las reseñas de cada uno de los días, acorde a la información que directamente presenta Corpocarnaval (www.carnavaldepasto.org), la organización que lo gestiona.

1. El Pre carnaval

28 de diciembre: Pinta tu comuna, Arco iris en el asfalto

“En 1996, como una alternativa cultural y ecológica al Carnaval del agua y recogiendo iniciativas de estudiantes vinculados a la facultad de artes de la Universidad de Nariño, se crea el proyecto de “Arco Iris en el Asfalto”. Por medio del arte y usando la imaginación, con el color de las tizas sobre el gris del concreto se invita a recuperar el espacio urbano y el sentido del Carnaval. De esta manera, se busca mantener el espíritu festivo y colectivo del día por medio del arte, generando una nueva actitud frente a la fiesta y a la ciudad”.

29 de diciembre: Música de los años 60 y 70

“El ambiente festivo de propios y visitantes se convierte en un eslabón más de generaciones comprometidas en la fiesta. Los grupos musicales y el público participante hacen de este evento un espacio en donde todos gozan y se recrean con las mejores canciones y el recuerdo de otras épocas. La plaza de Nariño es el espacio natural para el encuentro de artistas nacionales e internacionales que alternan con

orquestas de la región. El público asistente participa, canta y goza con la música festiva del recuerdo”.

30 de diciembre: Serenata a Pasto

“El Departamento de Nariño, desde tiempos ancestrales, ha sido fuerte en la música de cuerdas y en la ciudad de Pasto durante todo el tiempo se mantiene viva la tradicional serenata. Al caer la tarde del 30 de diciembre, en un cálido ambiente romántico se reúnen los más famosos tríos de la ciudad y del departamento, que, alternando con otros invitados, ofrecen un verdadero espectáculo”.

31 de diciembre: Desfile de los años viejos

“El 31 de diciembre de cada año las calles de la ciudad se llenan de muñecos elaborados con ropa vieja, papel y aserrín, (antiguamente se complementaba su relleno con pólvora). Estos muñecos representan el “año viejo” que acabará a la medianoche, cuando serán quemados en un ritual de remotos y profundos significados. El evento principal del día, con participación de multitudes, es el conocido como “Desfile de Años Viejos” en el cual, a través del recorrido de la Senda del Carnaval, desfilan pequeñas Carrozas, de calidad y tamaño inferior a las de los días de Carnaval, haciendo alegoría a los hechos del año, en especial tocando temas políticos, en los cuales el año que agoniza deja su “testamento” cargado de ironías, relacionadas con todo lo que ha sobresalido en ese transcurso de tiempo, tanto para la ciudad como para el país. Los creadores de los mejores muñecos, reciben premios en efectivo”.

Esta es la primera modalidad escultórica presente en el carnaval, los muñecos o monigotes –que visten los artesanos con ropas viejas– están inspirados en personajes de la política, la farándula nacional, deportistas destacados en el transcurso del año, etc. La técnica empleada en la elaboración de los años viejos principalmente es el papel encolado. La sátira política, juega un papel importante en el primer desfile del carnaval.



Imagen 3: Desfile de años viejos. Pre carnavales. Pasto 2018. Fotografía: CORPOCARNAVAL

2. Días del Carnaval

02 de enero: Carnavalito

“Aquello que comenzó como un juego de niños imitando a sus mayores, recreando el Desfile del día de Blancos, se ha convertido en un evento con identidad y dinámica propia dentro de las fiestas de Negros y Blancos, con intenso arraigo popular y apoyo de todos los sectores comprometidos en el Carnaval. Desde hace unos 40 años, el día 2 de enero los niños realizan su propio Desfile de Carrozas en escala infantil, concebidas y elaboradas por ellos mismos, en aquello que para muchos es una iniciación en la actividad artesanal y artística, en elaborar carrozas y alegorías

ambulantes. Con el correr del tiempo ese juego se transformará paralelamente con el crecimiento físico e intelectual del pequeño artista y jugador, que culmina, alcanzada su edad adulta, con su participación en el gran Desfile Magno del 6 de enero”.

03 de enero: Desfile de los Colectivos coreográficos

“Los Colectivos Coreográficos, caracterizados por contar, cada uno, con varios centenares de músicos y danzantes de vistoso colorido y ritmo, fueron separados del Desfile Magno para crear un nuevo desfile de carácter eliminatorio, el cual se realiza el 3 de enero, en un recorrido por la Senda del Carnaval en sentido inverso al de los demás desfiles, culminando en la noche en el Estadio Departamental Libertad representando motivos de origen andino. De este desfile, el jurado calificador designa un ganador, y éste, junto con el que obtiene el segundo puesto, son los únicos Colectivos Coreográficos que participarán el 6 de enero”.

04 de enero: Día de la familia Castañeda

“El 4 de enero de 1939 se organizaba una cabalgata de más de 150 jinetes como vísperas al juego del 5 y 6 de enero, en ese momento arriba a Pasto una familia colono antioqueña proveniente del oriente, compuesta por el padre, la madre, y sus hijos seguidos por peones cargados de petacas, baúles, jaulas con animales y otras pertenencias. Estos jinetes incluyeron a los viajeros en medio del desfile en trance de promocionar los carnavales. El grito histórico resonó alegre dándoles la bienvenida: ‘Que Viva la Familia Castañeda’ “.

“Los desfiles tradicionales del Carnaval de Pasto empiezan conmemorando la Llegada de la Familia Castañeda el día 4 de enero, en una conmemoración tradicional de este hecho, se organizan bloques representativos de diferentes grupos familiares como médicos, ingenieros, militares, maestros, empleados, que se exhiben en su recorrido a lo largo de la Senda del Carnaval”.

05 de enero: Día de los negros

“Durante esta jornada se conmemora el día libre que tenían los esclavos para compartir y dar rienda suelta a sus desahogos lúdicos. Dicen los historiadores que hacia el año de 1.854 ya se jugaba un Día de Negros, en conmemoración de aquel día libre que se decretó para las gentes de color. El Día de Negros era para tizar las caras de cuantas personas se encontraban al paso, cantando y bailando al son de la música autóctona de orquestas improvisadas. El 5 de enero está dedicado al Día de los Negros y gracias a la actividad “juego de identidad” que cada año permite la participación de las comunas de Pasto y más de 3.000 personas”.

06 de enero Día de los blancos – Desfile Magno

“El 6 de enero es el día de la Fiesta Grande, Día del Desfile Magno. En contraste con el día anterior, en esta fecha los pastusos se pintan de blanco, generalmente con talco industrial o perfumado, usándose muy poco la harina, y las pinturas cosméticas. La atracción principal, además de verbenas populares en las plazas y calles de la ciudad, es el llamado Desfile de Carrozas, el gran desfile que cubre un recorrido aproximado de siete kilómetros, en un sendero que recorre las calles del centro de la ciudad, pasando por la Plaza del Carnaval y parte de las avenidas de la periferia que, en conjunto, conforman la llamada Senda del Carnaval”.

Es el 6 de enero –día el desfile magno–donde se aprecian las diferentes modalidades escultóricas presentes en el carnaval: disfraz individual, comparsa, carroza no motorizada y carroza motorizada. La otra modalidad escultórica es la de los años viejos, de los cuales se habló en párrafos anteriores.

A continuación, se hará una breve descripción de cada una de las modalidades, a partir de las definiciones que se contemplan en el reglamento concurso Carnaval de Negros y Blancos 2018, en donde se definen cada una. La información es extraída directamente del reglamento.

1. Disfraz individual

“Representación carnavalesca ejecutada por un solo individuo quien personifica con su disfraz, movimientos y actitudes de personajes del ámbito regional, nacional y/o universal. El disfraz lo constituye un mascarón o motivo de carnaval, elaborado en su mayoría por la técnica en papel mache o encolado, acompañado de un vestuario y una parafernalia acorde al tema. Sus características son las de ser portado en hombros, además de ir inmerso en el cuerpo, pero con la habilidad para desplazarse en la senda haciendo el juego con el público”.



Imagen 4: Modalidad: Disfraz individual. Desfile Magno. Pasto 6 de enero de 2018. Fotografía: Luis E Nieves

2. Comparsa

“Es el motivo del carnaval constituido por siete figuras escultóricas carnavalescas (máscaras y mascarones), valoradas por su escultura, color, vestuario, movimiento y



Imagen 5: Modalidad comparsa. Desfile Magno. Pasto 6 de enero de 2018. Fotografía: Luis E Nieves

el tema propuesto por el autor. Estas figuras cargadas por igual número de personas, son portadas a pie y se van relevando a lo largo del desfile por un número de 15 cargadores. Además, cuentan con el acompañamiento de 5 personas que van desarrollando la puesta en escena de la propuesta artística”. Las otras dos modalidades escultóricas son: la carroza no motorizada y la carroza motorizada, sobre estas dos se hablará al comienzo del próximo capítulo. Terminando este recorrido por la tradición, el carnaval y la fiesta más importante del sur de Colombia, se continuará con la siguiente categoría de estudio de la presente investigación: Carrozas y Transmisión de saberes.

Capítulo III. Carrozas y Transmisión de saberes

En este capítulo se realiza la aproximación teórica a la segunda categoría de estudio: Carrozas y Transmisión de saberes, también se presentan algunos resultados producto del análisis de la información recopilada en el trabajo de campo. Inicialmente se habla sobre la transmisión de saberes de una manera muy general, debido a que en el apartado de tradición necesariamente se debía hablar del tema. Luego se profundiza en el concepto de carroza, que ha recibido diferentes nombres en la historia del carnaval: carro alegórico, carroza, carreta, etc. Esta denominación obedecía al objeto sobre la cual estaba armada la carroza.

Una vez se concretan la definición de carroza –basados en el reglamento del concurso emitido por Corpocarnaval para el año 2018–, se explica la diferencia entre la modalidad de carroza no motorizada y carroza motorizada; también se da cuenta de la evolución que ha tenido esta pieza escultórica a través de la historia del carnaval, en cuanto a su forma, dimensiones, materiales y temáticas empleadas por los artistas carroceros.

Uno de los resultados de la presente investigación es poder *dar cuenta de la organización de las etapas por fases de elaboración de una carroza motorizada*. En la literatura que se revisó sobre el tema no se encontró mayor información al respecto. También se explican los requisitos que deben presentar los maestros para poder aspirar a la acreditación, describiendo los productos que deben presentar para poder concursar: la maqueta de la carroza en miniatura y la reseña. Como ejemplo se presenta la fotografía de la maqueta y la reseña de la carroza Rey Carnaval, propuesta que presentó el maestro Hernán Narváez en el mes de septiembre de 2017, con la cual logró acreditación, propuesta que posteriormente construyó en su taller.

Finalmente se realiza una ilustración donde se presentan las diferentes partes de una carroza motorizada, información que no se encontró en la literatura que se revisó para la elaboración del marco teórico. Es importante mencionar que en el transcurso del

relato se presentan saberes tradicionales que fueron transmitidos generacionalmente, y que siguen siendo válidos en la construcción de carrozas.

3.1. Transmisión de saberes tradicionales

La vida humana y su paso por la historia ha funcionado por ejercicios comunicativos, el dar a otro un mensaje es fundamental para alcanzar algunos objetivos básicos. Se transmite información porque se quiere algo, hay en el medio un saber que debe ser reconocido, de forma que todo lo que se comunica necesita de algún modo ser aprendido por otro. La memoria y la repetición juegan un papel fundamental en la transmisión de saberes, tanto para aquellos conocimientos científicos, como para la diseminación de la cultura. En el apartado del carnaval se menciona que esta experiencia también es una forma y escenario de comunicación: hay un mensaje colectivo e individual que permean la atmosfera de la práctica vital y logran establecer un conjunto de actividades y condiciones que facilitan la cultura y la gestión de la identidad.

La transmisión de los saberes tradicionales se encuentra inmersa dentro del desarrollo de una comunidad –cualquiera que esta sea-. No hay sociedad que pueda decir que no tiene cultura, que no se identifica con hábitos y costumbres que la diferencian de los demás. Por supuesto tampoco existen comunidades que no quieran fomentar y proteger su propia cultura, por lo que buscan y se valen de los medios necesarios para lograr que así suceda.

En el diccionario de lengua española de la RAE, transmitir se define como la acción de “trasladar, transferir”, o “comunicar a otras personas”. Esta acción está sujeta a dos variables: tiempo y espacio. Tiempo entendido como los diferentes momentos (pasados y presentes) donde sucede la transmisión, con lo que en esta variable se presenta la transmisión por contacto de continuidad entre generaciones. Por otro lado el espacio, entendido como el escenario donde se concreta dicha transmisión; según el territorio donde se efectúe se configuran distintas formas de transmisión. Las más comunes para la

transmisión de un conocimiento son la comunicación oral, escrita y los procesos de imitación.

La transmisión de saberes tradicionales se ha convertido en el medio más efectivo empleado por las comunidades en el mundo entero para preservar los saberes propios, aquellos que surgieron de la experiencia adquirida por sus habitantes, producto de la interacción que estos han tenido con su contexto sociocultural. Dichos saberes han sido transmitidos desde la oralidad, la imitación y la instrucción. Sin la palabra tradición –que se añade a la transmisión de saberes–, este concepto a nivel pedagógico se convertiría en un tabú, puesto que al pensar en transmisión se hace desde una lógica de educación bancaria (concepto propio del maestro Paulo Freire), en donde no hay un desarrollo participativo e interactivo, solo hay asignaturas y currículos a impartir que se cree que son necesarios para la comunidad, pero que realmente limitan el desarrollo de otras expresiones como lo son las emociones y el arte.

El carnaval de Negros y Blancos de la ciudad de Pasto, Nariño, se ha configurado por décadas como uno de los escenarios más importantes de la tradición en Colombia (como se mencionó anteriormente en el apartado correspondiente a esta fiesta). En él se evidencia el producto del sincretismo de los pueblos Amerindio, Hispano y Africano. Desde entonces, muchas de sus costumbres, saberes, prácticas y cosmovisiones se han ido transmitiendo a través de los años. A su vez, las mismas se han ido reconfigurando a medida que la comunidad misma ha cambiado. De allí el carácter dinámico del saber tradicional. Esta es una de las razones por las que el Carnaval de Negros y Blancos se considera en esta investigación como una fuente inagotable de saberes tradicionales propicios para la formación artística y cultural de los educandos al interior de la escuela.

3.2. Las carrozas del carnaval



Imagen 6: Carroza no motorizada: Urkuchichay el señor de las bestias. Autor: Francisco Ramírez. Pasto 6 de enero de 2018. Fotografía: Luis E Nieves

Dentro de las modalidades del carnaval de Negros y Blancos, sin duda alguna, las carrozas son las obras más monumentales de todo el Desfile Magno. Las hay de dos tipos: Las carrozas no motorizadas y las carrozas motorizadas, cada una es una modalidad diferente, por esta razón el 6 de enero compiten por separado y cada modalidad tiene su premiación.

Las carrozas no motorizadas son aquellas que van montadas sobre estructuras rodantes sin motor, por ello se desplazan por tracción humana. Las dimensiones de estas carrozas son inferiores a las motorizadas, de la misma forma el trabajo escultórico es de menor complejidad. El número de figuras también es menor y las carrozas no motorizadas no llevan jugadores. Para que un artista pueda aspirar a concursar en la modalidad de carrozas motorizadas, primero tiene que haber competido y ganado en la modalidad de carrozas no motorizadas:

“La carroza no motorizada es un carro alegórico de tracción mecánica cuya composición escultórica es elaborada con técnicas tradicionales como el barro y papel encolado, sin olvidar el manejo de técnicas contemporáneas que son importantes para su construcción. Desde su dimensión alegórica este tipo de carroza recrea mitos, leyendas, personajes o pasajes de la historia y la cultura regional como universales culturales” (Corpocarnaval, 2018).

Por otra parte están las carrozas motorizadas, que son aquellas cuyo montaje se realiza sobre vehículos con motor. Aunque los primeros carros alegóricos fueron elaborados sobre carretas haladas por caballos, a medida que las carrozas empezaron a aumentar de tamaño se introdujeron carros con motor cada vez más grandes. Aproximadamente hace cincuenta años se emplean carros de gran tonelaje como volquetas o camiones, para que soporten el volumen y peso de las carrozas, las cuales actualmente pueden llegar a medir hasta 16 metros de largo, 6.20 metros de altura y 4.30 metros de ancho, según lo estipula el reglamento de concurso carnaval de Negros y Blancos 2018. Sobre las carrozas pueden ir hasta 70 personas –entre jugadores, músicos, animadores, reinas y el equipo de apoyo–, quienes van jugando y accionando las esculturas móviles con diferentes sistemas diseñados para este fin.

“Fue en 1927 cuando se asomó el primer indicio de carro alegórico con un cisne mitológico –de color blanco– que desfiló por el centro de la capital y fue preparado como carroza real que transportó a Rosa Elvira Navarrete, Reina de la Alegría. Otras escenas de corte fiestero acompañaron el motivo, como algunas comparsas bullangueras, cuadrillas y cabalgantes.... En el desarrollo protagónico del carnaval, la carroza sufre metamorfosis importantes, primero como “corzo de flores”, luego como representaciones de carros alegóricos, algunos carruajes fúnebres también fueron adoptados como carrozas... Las primeras muestras de carrozas engalanadas con figuras escultóricas de papel aparecen en 1929, aunque carecían de movimiento, Estas se mostraban como maquetas ambulantes con mínima cantidad de personas que acompañaban con disfraces el motivo rodante... Desde 1967 el carruaje o coche

de caballos se había constituido en el vehículo tradicional de los carnavales de Pasto. De propiedad de la familia Zambrano Suárez... Las carrozas se han considerados los principales vehículos que transportan la alegría, tanto de la comitiva acompañante que se disfraza con expresivos atuendos, cantando, visitando e invitando a compartir de la algarabía a los espectadores” (Insuasty, 2013, págs. 19 -21).

Las carrozas son la expresión más genuina de los artistas pastusos, en ellas se aprecia el color, las formas, la alegría, la identidad, la memoria y la tradición del pueblo nariñense. Las carrozas son obras escultóricas monumentales, son un escenario vivo donde transmiten saberes tradicionales por décadas, las carrozas constituyen parte fundamental de la tradición y el patrimonio de los colombianos. Así las describe el reglamento del carnaval:

“Composición escultórica de grandes dimensiones, elaboradas tradicionalmente con papel, engrudo, cola y yeso. La aplicación de las técnicas artesanales y otros materiales como el icopor (poliestireno), resinas y fibras. Sus temas recrean mitos, leyendas, personajes o pasajes de la historia regional, nacional o universal” (Corpocarnaval, 2018).

Como parte del proceso de preselección y acreditación de las propuestas, los artistas del carnaval deben presentar al jurado una maqueta a escala de la carroza que desfilará el 06 de enero día del Desfile Magno, también deben presentar una reseña escrita donde se expongan el tema principal y el contexto de la propuesta artística.

A continuación, se presenta la fotografía de la carroza motorizada Rey Carnaval, del maestro Hernán Narváez, que desfiló por la senda el pasado 6 de enero del 2018 en el Desfile Magno, así como la reseña elaborada por el maestro Hernán Narváez, que fue presentada al jurado, y con la cual recibió acreditación para participar en el Carnaval de Negros y Blancos versión 2018.



Imagen 7: Carroza Rey Carnaval del maestro Hernán Narváz. Pasto 2018. Fotografía: CORPOCARNAVAL

Reseña carroza Rey Carnaval:

“La historia que les voy a contar a continuación sucede en un pequeño municipio de Colombia en un departamento al sur llamado San José de Pasto. Este pequeño municipio de gente amable y trabajadora era conocido por sus fiestas, su cultura, su trabajo artesanal y sus raíces andinas; todo esto era cobijado por un volcán, en sus faldas vivía un querido rey, personaje bonachón y admirado por todos por ser justo, bondadoso, sabio, pero sobre todo por su desbordante alegría, este personaje es el centro de la historia ya que representará a nuestro querido carnaval”.

“La historia comienza un 06 de enero, cuando el rey observaba desde su castillo un desfile que se desplegaba a lo largo de los hermosos paisajes de esta sorprendente ciudad, miraba como un grupo de personas bailaban, cantaban, luciendo sus mejores atuendos aportando color y luminosidad al ritmo de sus

mejores sonsonetes, sacando a relucir sus habilidades artísticas; ellos giraban mientras un grupo de personas los animaban con talco y serpentinas al grito de "VIVA PASTO CARAJO", el rey sentía como la alegría se apoderaba de él, pero por no estar allí se entristeció".

"Después de mucho meditar decidió formar parte del jolgorio, tomó sus mejores vestiduras y encomendó a uno de sus artesanos construir un cetro y un carruaje alegórico al carnaval, decoró sus vestiduras con las piedras más llamativas, hasta crear un vestuario que reflejara toda su alegría y entusiasmo, despertó a dos de sus más feroces leones para que tiraran de su carruaje, el pueblo admirado decidió desde ese momento hacerlo parte, para que acompañara e inspirara la fiesta del pueblo y desde ese momento lo denominaron EL REY CARNAVAL quien año tras año nos invita a inspirarnos para brindar a propios y visitantes el mejor espectáculo denominado CARNAVAL DE NEGROS Y BLANCOS".

"A partir del dos de Enero comienzan a llegar todos los participantes a la gran fiesta, es así como este día hacen su aparición los niños, esos que comienzan a dar sus primeros pasos en el carnavalito, el tres de Enero los danzantes y músicos andinos rinden homenaje a la tierra con su canto a la tierra, el cuatro llega la gran Familia Castañeda, el cinco todos nos pintamos de negro como preámbulo al día magno, el seis de enero día de Blancos es un desborde de alegría, juego, música, baile, color, movimiento, pero sobre todo la creatividad de todos y cada uno de nuestros artistas que inspirados por el rey sacan lo mejor de sus atributos, para hacer de esta fiesta la mejor de Colombia y del mundo".

"Por eso hemos querido homenajear a nuestro rey, ese que nos permite mediante nuestros motivos mostrar nuestras tradiciones, nuestros personajes, nuestros frutos, mitos y leyendas, resaltar a nuestros artesanos, pero también traer de otras culturas personajes, mitos y leyendas. Lo pasaremos por la senda en su carruaje tirado por dos leones símbolo de nuestro Volcán, pero también de nuestra raza guerrera. El REY CARNAVAL estará animado al ritmo de nuestros músicos y decorado con lo más representativo de nuestra cultura".

Reseña carroza: El Rey Carnaval.

Autor: Hernán Alfredo Narváez Muñoz.

3.3. Partes de una carroza

En este apartado se ve todo el proceso de construcción de una carroza. La imagen vectorizada y la descripción del proceso se constituyen en un material didáctico que recoge el saber tradicional de los maestros carroceros y que permite su transmisión en procesos formativos. La siguiente imagen corresponde a la totalidad de la carroza “Rey Carnaval”, indicando cada una de las partes que conforman una carroza motorizada:

Imagen 8: Partes de una carroza. Creación del autor.



Bastidor trasero

Bastidor lateral

Balcón jugadores

Figuras secundarias

Figura principal

A continuación se mencionan las etapas que se deben llevar a cabo para construir una carroza; además se analizarán los saberes tradicionales que se transmiten en cada una de ellas. Estas etapas surgen del primer trabajo de campo donde se entrevistó al maestro Esteban Narváez, posteriormente se complementó la información con las entrevistas realizadas en el segundo trabajo de campo a los maestros Hernán y Sigifredo Narváez.

3.4. Etapas de elaboración de una carroza motorizada

Las etapas presentadas a continuación son producto del análisis por parte del autor de las entrevistas semi-estructuradas que se aplicaron a los tres maestros de la familia Narváez. A partir de varias preguntas diseñadas previamente, se buscó identificar las diferentes fases o etapas que se llevan a cabo para el proceso de concepción y construcción de una carroza.

3.4.1. Concepto

Se refiere a la idea principal sobre la cual se va a realizar el diseño de la carroza, surge a partir de diferentes ideas que se comparten en el transcurso de un año, tiempo intermedio entre un carnaval y otro. La idea nace de un tema que se define de forma libre, inspirado en la tradición oral, los mitos y leyendas, prácticas sociales, vivencias, etc. Una vez elegido el tema se empiezan a personificar esas ideas, sacar los personajes producto de dicho proceso, que posteriormente se convertirán en esculturas.

Ejemplo: el nombre de la carroza para el 2018 es “REY CARNAVAL”, entonces el personaje principal será un Rey. Los demás personajes son secundarios y están ligados al personaje principal.

3.4.2. Dibujo

Cuando se empieza a realizar el dibujo se tiene el tema y la idea principal seleccionada, en este momento es cuando las ideas secundarias empiezan a cobrar vida, es decir, se convierten en personajes animados que recrearán y harán comprensible el tema de la

Construyendo una carroza carnavalesca

carroza. Para realizar un dibujo, fiel a la idea y tema escogidos, es importante tener en cuenta las dimensiones del camión sobre el cual se va a construir la carroza. Es fundamental conocer la superficie que se cubrirá, además, también es importante definir cada una de las dimensiones de las esculturas que se construirán. Seguidamente, se concreta en qué lugar van los jugadores, que son aquellas personas que van sobre la carroza cantando, bailando y jugando durante el transcurso del desfile. Desde el dibujo se decide la totalidad de la composición, organización y distribución final de la carroza.



Imagen 9: Bocetos previos elaboración maqueta. Autor: Esteban Narváez. Fotografía: Esteban Narváez.

3.4.3. Elaboración de la maqueta

En esta etapa del proceso se realiza una versión tridimensional en miniatura de la carroza. Es una versión fiel a la que desfilará el 6 de enero por las principales calles de la ciudad de pasto. A partir del diseño y la composición plasmada en el dibujo se procede a modelar cada una de las figuras que harán parte de la maqueta. La idea es que se puedan observar los materiales, las formas, las dimensiones y los colores, lo más cercano a la realidad.



Imagen 10: Maqueta carroza Rey Carnaval. Autor: maestro Hernán Narváez. Fotografía: Esteban Narváez.

3.4.4. Acreditación

Corpocarnaval es la institución creada para organizar y velar por el carnaval de Negros y Blancos, es la encargada de elegir el grupo de jurados que seleccionará las veinte mejores propuestas que desfilarán en el desfile magno el 6 de enero por la senda del carnaval. Si la maqueta es escogida como ganadora, los realizadores tendrán un rubro económico, con el cual empezarán a trabajar en un tiempo aproximado de cuatro meses:

“La acreditación es el proceso técnico y conceptual que busca la cualificación permanente y sostenible de los artistas de carnaval. Además, es requisito para la participación y concurso en el Carnaval de Negros y Blancos que requiere de unas condiciones éticas y estéticas para su valoración. También se tiene en cuenta el uso de técnicas tradicionales. La acreditación tiene como objeto lograr un aporte a la participación de los artistas para brindar al público un disfrute de creatividad e ingenio, que garantice desfiles estéticos, ordenados y dinámicos” (Corpocarnaval, 2018).

3.4.5. Construcción de estructuras

Aprobada la maqueta se empieza la construcción de la carroza a tamaño real. Es entonces cuando se hace el listado de las figuras que tendrá la carroza, definiendo las que llevan movimiento y las fijas. Las que tienen movimiento van a tener estructuras en alambre y metal que les van a permitir firmeza y movimiento. Las fijas irán pegadas a alguna parte de la carroza o de los bastidores. La elaboración de los esqueletos en metal u otros materiales deben aproximarse al tamaño y morfología de la figura final. Para dar soporte a las figuras con las dimensiones que se manejan actualmente en el carnaval (hasta de dieciséis metros de altura), es necesario construir estructuras metálicas y en madera lo suficientemente firmes que, además de dar soporte, brinde seguridad a los jugadores y músicos que van sobre la carroza.



Imagen 11: Estructura instalada sobre camión. Taller maestro Hernán Narváez. Pasto 2018. Fotografía: Luis E Nieves

3.4.6. Proceso Escultórico

El equipo realizador de la carroza está conformado por escultores, pintores, empapeladores, carpinteros y soldadores. Los escultores son los primeros en comenzar el trabajo, se dividen las esculturas empezando por la figura principal –que es aquella que va

a ocupar mayor espacio y será la que tendrá mayor presencia y movilidad. Luego vienen las figuras secundarias que vienen a apoyar a la figura principal. Otra parte importante que se empieza a realizar desde el proceso escultórico son los bastidores, que son las partes de la carroza que cubren los laterales del camión. Otra persona se encarga de trabajar el frente y otra la parte de atrás de la carroza. El material con el que se está trabajando las esculturas en la actualidad es el icopor tallado, anteriormente las figuras se realizaban en arcilla, lo que implicaba que primero se hacían moldes a escala natural y luego se empapelaban con papel kraft –papel en el que viene el cemento para construcción–, finalmente las superficies visibles de las figuras eran en papel, y el esqueleto se trabajaba en diferentes materiales como hierro, madera, manguera etc. Talladas las figuras se pulen con lija para suavizar las superficies y continuar con el proceso de empapelado.

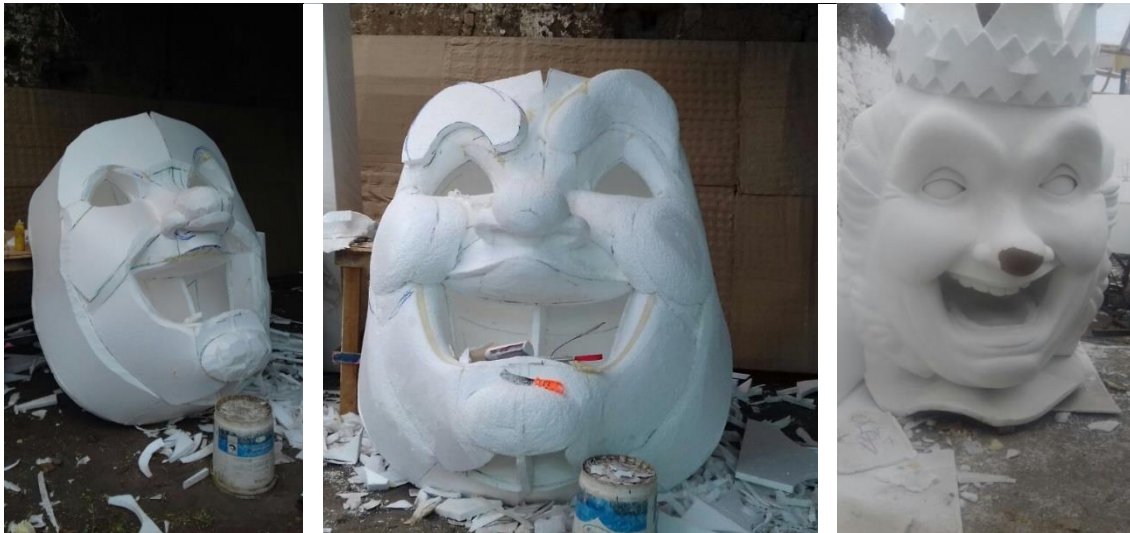


Imagen 12: De izquierda a derecha se observa parte del proceso escultórico de la cabeza de la figura principal de carroza Rey Carnaval. Taller maestro Hernán Narváez. Pasto 2017. Fotografía: Esteban Narváez

3.4.7. Empapelado, fondeado y estucado

El empapelado es el proceso mediante el cual se cubre con papel kraft toda la superficie de la escultura. El papel se adhiere con un pegamento o cola realizado con grasa animal (cada familia tiene su propia fórmula para elaborarlo). La función del papel es compactar y terminar de pegar toda la escultura, darle mayor resistencia y, además, preparar la figura

Construyendo una carroza carnavalesca

para el proceso de fondeado y estucado. Se fondea con pintura blanca –específicamente con vinilo acrílico mezclado con estuco–, el blanco cubre todas las imperfecciones del papel y, además, sirve de base para que los colores que se van a aplicar después resalten y no los absorba el papel. El estuco aportará suavidad y textura a la superficie de la escultura. El proceso escultórico de las figuras que tienen movimiento se realizará sobre las estructuras de metal, las figuras fijas se tallan de forma independiente y luego se ensamblan.



Imagen 13: Empapelado cabeza dragón figura del bastidor lateral carroza Rey Carnaval. Taller maestro Hernán Narváez. Pasto 2017. Fotografía: Esteban Narváez



Imagen 14: Aplicación base blanca y estuco al bastidor lateral carroza Rey Carnaval. Taller maestro Hernán Narváez. Pasto 2017. Fotografía: Esteban Narváez

3.4.8. Pintura

El círculo cromático que se emplea en la pintura de la carroza es el de colores fluorescentes. Anteriormente cada color tenía un nombre popular: rojo cereza, verde esmeralda, etc., pero ahora el mercado produce colores con nombres comerciales, y de esa forma se les conoce en la actualidad. Ahora se encuentra el pigmento en polvo para mezclarlo con agua, el cual resulta más saturado y el color es más vibrante. El color fluorescente será el primero en ser aplicado sobre el blanco, posteriormente se sombrea o quema con colores básicos como el rojo escarlata, azul rey, el verde limón, entre otros. También se emplean lacas entonadoras, es decir: no cubrientes para quemar los colores.



*Imagen 15: Proceso de pintura bastidor lateral carroza Rey Carnaval. Taller maestro Hernán Narváez. Pasto 2017.
Fotografía: Esteban Narváez*

3.4.9. Montaje

Finalizadas todas las figuras, y cada una de las partes de la carroza, se empieza el proceso final, que consiste en ensamblar todas las piezas sobre el camión. Este proceso se termina el día 6 de enero, justo antes de empezar el desfile.



Imagen 16: Carroza Rey Carnaval del maestro Hernán Narváz. Desfile Magno Carnaval de Negros y Blancos. Pasto 6 de enero de 2018. Fotografía: Luis E Nieves

En las siguientes imágenes se muestra el proceso completo de la elaboración de una figura escultórica, siguiendo la técnica empleada en el Carnaval de negros y Blancos. La figura se elaboró en la Fundación Cultural y Artística Acto Kapital en la ciudad de Bogotá en el año 2016. En el proceso trabajaron el maestro Esteban Narváz y el autor de la presente investigación:

Construyendo una carroza carnavalesca



Imagen 17: De izquierda a derecha y en orden descendente, se observa el proceso desde el dibujo inicial de la escultura, seguido la forma como se aglomera el icopor, la talla y el empapelado. Fundación Acto Kapital, Bogotá 2016.

Fotografías: Luis E Nieves

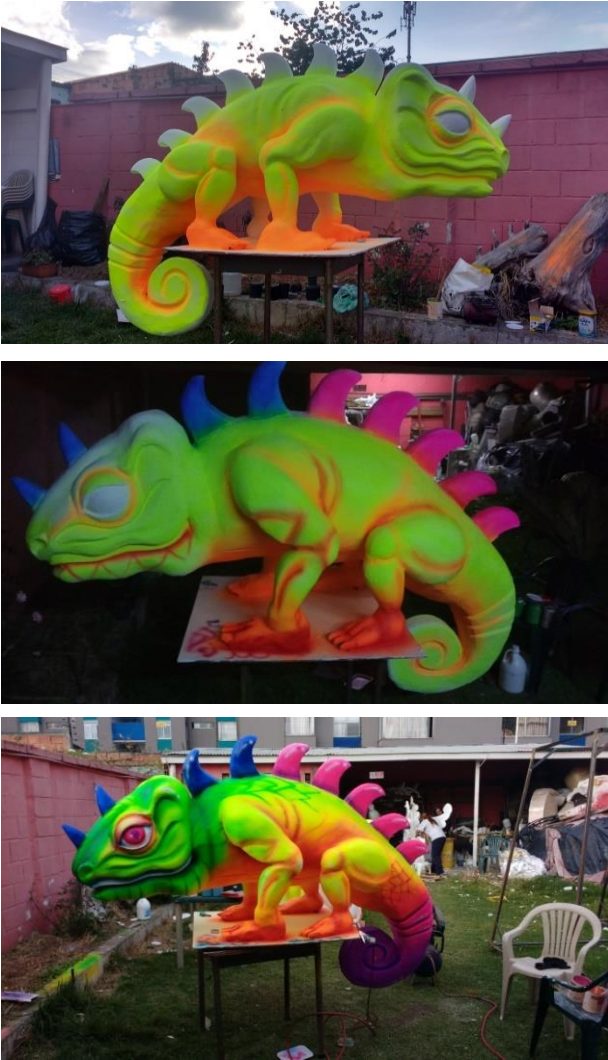


Imagen 18: En estas imágenes se aprecia el proceso de pintura, empezando por los colores de base, seguido por las sombras, las iluminaciones y los detalles. La última imagen corresponde a la imagen terminada, momentos previos al desfile metropolitano de comparsas el día 21 de agosto del 2016 en la ciudad de Bogotá. Fotografía: Luis E Nieves

Por último, terminado el capítulo de carrozas y transmisión de saberes, se continúa con el capítulo que pretende interpretar toda la información que se recogió en el transcurso de la investigación, además se buscarán relaciones y conclusiones que aporten al fortalecimiento de las prácticas pedagógicas empleadas en el campo de la educación artística en el contexto de educación formal y no formal.

Capítulo IV. Análisis, discusión y reflexión

El propósito principal de este capítulo es responder a la pregunta de investigación planteada al comienzo del documento, al igual que al objetivo general y a los objetivos específicos. También se busca generar discusión sobre las premisas presentadas en el contexto de la investigación. Este apartado es el espacio donde se analiza la información, donde se realiza la reflexión artística y pedagógica en torno al carnaval y sus valiosos aportes. Y, por último, donde se da la discusión con el objetivo de plantear estrategias de orden pedagógico que aporten a la re-significación de las prácticas de enseñanza y aprendizaje de la educación artística en Bogotá y en Colombia.

4.1. Saber y Conocimiento

Desde un punto de vista objetivo, se podría pensar que estas dos palabras presentan cierta sinonimia, o que –por lo menos semánticamente– tienen un significado similar, puesto que transmiten una idea particular con respecto a una habilidad o noción de algo de lo que se tiene una idea. Por lo general en los temas de orden educativo estas dos palabras se usan indistintamente en la lengua española, y no porque no exista una delimitación idónea para las mismas sino, por el contrario, dada su particularidad semántica que amplía el abanico de posibilidades de uso, especialmente en este documento donde el tema central es la transmisión de saberes.

Tanto el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española como el Diccionario Panhispánico de Dudas –en sus versiones en línea, ofrecen al lector de este documento una luz sobre el significado de estas dos palabras. En primer lugar, veamos la palabra saber cuyo significado para la RAE es el siguiente:

1. tr. Tener noticia o conocimiento de algo. *Supimos que se había casado.*
2. tú. Estar instruido en algo. *Sabe química.*
3. tr. Tener habilidad o capacidad para hacer algo. *Sabe guardar un secreto.*
4. tr. Estar seguro o convencido de un hecho futuro. *Sabíamos que no nos fallarías.*

5. intr. Tener noticias o información sobre alguien o algo. *No sé de Ana desde hace tiempo.*

(Recuperado de <http://dle.rae.es/?id=WsvRvUO|WswcTXr>)

Como se evidencia, todas las formas de uso de la palabra están encaminadas a identificar una habilidad, capacidad, conocimiento, a tener o manejar cierta información sobre un tema determinado o sobre una persona.

Así mismo el Diccionario Panhispánico de dudas presenta la palabra saber de la siguiente manera:

Saber. Verbo irregular. Este verbo se conjuga del mismo modo en todas sus acepciones, con el sentido de ‘tener sabor a alguna cosa’, la primera persona del presente de indicativo es *sé*; así pues, se dirá *Sé a sal* (‘tengo sabor salado’) de igual forma que se dice *Sé matemáticas* (‘tengo conocimientos matemáticos’).

2. *saber hacer.* Esta locución nominal masculina significa ‘habilidad para desenvolverse con tacto en cualquier situación’ y ‘conjunto de conocimientos y técnicas acumulados, que permite desarrollar con eficacia una actividad en el ámbito artístico, científico o empresarial.

Como se deduce de los párrafos anteriores, los dos diccionarios brindan una luz sobre lo que significa el saber y el saber hacer, en relación con el conocimiento. Sin embargo, la palabra conocimiento también merece un pequeño apartado que permita comprender su significado y relación con el saber. El diccionario de la RAE define el conocimiento así:

1. m. Acción y efecto de conocer.
2. m. Entendimiento, inteligencia, razón natural.
3. m. Noción, saber o noticia elemental de algo. U. m. en pl.
4. m. pl. Saber o sabiduría.

(Recuperado de <http://lema.rae.es/dpd/?key=>)

En la última acepción de la RAE se refleja que el conocimiento puede ser un plural del saber, y que funciona como un sinónimo del mismo. De igual modo el conocimiento involucra de cierto modo un grado de conciencia o de raciocinio. En este documento se usará la palabra saber por su amplitud semántica, afinidad del investigador e interés de conectar con otras investigaciones educativas desde propuestas humanistas. En el campo educativo se entiende que el conocimiento está de cierto modo implícito dentro de los múltiples saberes que abarcan la inteligencia humana, motivo superior para esta elección.

4.2. Saber tradicional

El saber hace referencia a la posesión de uno o varios conocimientos o habilidades relacionados con un tema en concreto. En otras palabras: el saber es el conjunto de conocimientos acumulados que le permiten al sujeto desarrollar una serie de actividades en un ámbito determinado.

Por otro lado, la tradición puede entenderse desde una base de acuerdos y compromisos que establece una comunidad con el propósito de identificar qué actividades de la cotidianidad deben preservarse. Así mismo, puede definirse como la comprensión de las particularidades que componen las estructuras socio-culturales y de pensar que son esencialmente únicas para que ocupen un lugar trascendental en una comunidad. Esto tendrá como resultado que las generaciones transmitan este conocimiento a las siguientes con la firme intención de que sean atesorados, fortalecidos y fomentados y –especialmente– adaptados a las nuevas circunstancias y contextos, dándole un carácter dinámico, oxigenando a la cultura misma, conservando su esencia.

La Organización Mundial de la Propiedad Intelectual OMPI –o su sigla en inglés WIPO¹–, en el documento “Intellectual Property and traditional Knowledge”, aborda el saber o conocimiento tradicional partiendo de las siguientes preguntas: ¿Qué es el conocimiento tradicional? ¿Puede la asombrosa diversidad de las tradiciones intelectuales indígenas y locales y el patrimonio cultural agruparse en una sola definición, sin perder su

¹ World Intellectual Property Organization

diversidad y esencia?, a partir de estos cuestionamientos una de las definiciones que se aporta en el documento es:

“Ninguna definición única haría justicia por completo a las diversas formas de conocimiento que son tradicionales en manos de las comunidades” (Pág. 4) (...) Lo que hace que el conocimiento sea "tradicional" no es su antigüedad: muchos conocimientos tradicionales no son antiguos, pero hoy son parte vital y dinámica de muchas comunidades contemporáneas. Es una forma de conocimiento que tiene un enlace tradicional con una comunidad en particular: es conocimiento que se desarrolla, sostenido y transmitido dentro de una comunidad y se pasa entre generaciones, a veces a través de sistemas de conocimiento consuetudinarios específicos de transmisión. Una comunidad puede ver un conocimiento tradicional como parte de su identidad cultural o espiritual. Entonces, es la relación con la comunidad que lo hace "tradicional". El conocimiento o saber tradicional se está creando todos los días, y evoluciona al igual que las personas y las comunidades, cuando éstas responden a los desafíos presentes en su contexto” (WIPO, 2000, pág. 6).²

Se plantea una aproximación a la definición de saber tradicional como el conjunto de conocimientos acumulados, acordados previamente por una comunidad, que poseen un bien cultural y de uso, con carácter dinámico, que son preservados y transmitidos a las nuevas generaciones.

4.3.1. Características del saber tradicional

Aunque en las definiciones citadas en párrafos anteriores se mencionan varias características del saber o conocimiento tradicional, es necesario puntualizar algunos

² Traducción libre del autor. El texto original dice: “No single definition would fully do justice to the diverse forms of knowledge that are held by traditional communities” (Pág.4), “What makes knowledge “traditional” is not its antiquity: much TK is not ancient or inert, but is a vital, dynamic part of the contemporary lives of many communities today. It is a form of knowledge which has a traditional link with a certain community: it is knowledge which is developed, sustained and passed on within a traditional community, and is passed between generations, sometimes through specific customary systems of knowledge transmission. A community might see TK as part of their cultural or spiritual identity. So it is the relationship with the community that makes it “traditional”. TK is being created every day, and evolves as individuals and communities respond to the challenges posed by their social environment” (Pág. 6).

rasgos que lo configuran, teniendo en cuenta que un saber es tradicional no por su antigüedad, sino por aquello que hace tradicional la relación que tiene el saber con la comunidad. Los rasgos principales que posee un saber tradicional son:

1. Que pertenece a un sistema o red de conocimientos, es decir, no es aislado.
2. Surge del contacto con una comunidad en particular.
3. Es útil y tiene un carácter identitario.
4. Se transmite de generación en generación, al considerarse un bien común.

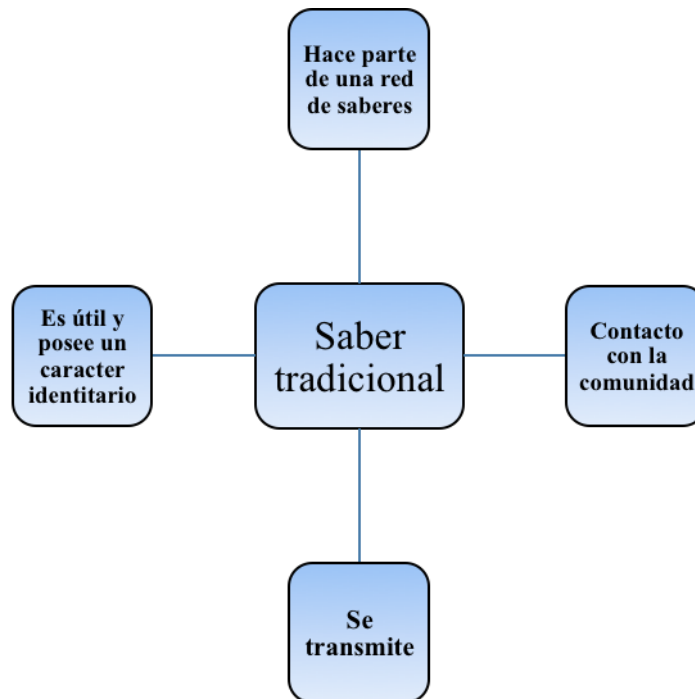


Fig.2 Esquema de las características propias del saber tradicional basado en el texto Intellectual Property and traditional Knowledge de la WIPO

4.4. Saber tradicional y Transmisión de saberes

El conocimiento y las habilidades que componen la inteligencia de los seres humanos también está delimitada por las distintas formas culturales, por los medios por los cuales se va transmitiendo o preservando un conglomerado de tradiciones con el propósito de fomentar las actividades y la creatividad compartidas durante la vivencia carnavalesca.

La función social de la educación se ve evidenciada en la forma como la cultura juega un papel destacado en la sociedad, en la vida cotidiana de las personas. La escuela con el pasar del tiempo se ha convertido en un medio reproductor de un esquema dominante, esperando no una respuesta por parte de quienes la reciben. En realidad, lo que se encuentra es que la respuesta en cierto sentido es una ‘no respuesta’, lo que implica un grado de pasividad frente al saber que se está recibiendo. Hasta hace muy poco tiempo, en el contexto nacional, ciertos pueblos o comunidades estaban excluidos tanto del sistema educativo como se conoce hoy en día, como de la participación cultural. Al apartar estas comunidades, lo que se generó no fue un fenómeno de asimilación cultural o de dominación –y mucho menos sincretismos conflictivos entre la “civilización y la “barbarie”³ –, por el contrario, estas comunidades a fuerza de exclusión se vieron en la necesidad de buscar formas no tradicionales para educarse, es decir: alejarse no del todo del esquema estatal, sino más bien flexibilizarlo, para que este se ajustase a sus necesidades particulares. La educación de estos pueblos también va de la mano con la búsqueda natural por mantener su identidad y la constante reafirmación de su lugar dentro de la nación, por lo tanto, aquí es posible enlazar tanto los conocimientos codificados –o más bien preelaborados– con los conocimientos culturales tácitos, producto de la experiencia vital de estas microsociedades.

Sin embargo, este periodo de aislamiento generó en otras comunidades un fenómeno opuesto –que no deja de ser natural– frente al dominio cultural: la pérdida de la tradición. Es decir, la preservación de esta se convierte –o por lo menos así fue– en algo que no aportaba nada al nuevo estilo de vida, tanto de adultos como de jóvenes, haciendo que el ciclo de transición se rompiera.

“De esta manera, en muy pocos años se produjo una inmensa transformación cultural: los adultos de la comunidad dejaron de ser modelos de vida y referentes de los principios, saberes y prácticas que como adultos estos chicos deberían encarnar. Esto implicó la pérdida del fundamento de la autoridad de los mayores

³ Civilización vs barbarie, como modelo de lectura occidental, es un concepto en el cual lo dominante tiene el carácter civilizador, mientras que lo oprimido toma el tipo barbárico, ambas pueden oponerse, enfrentarse o trastocarse.

sobre las nuevas generaciones. Sus saberes y su ejemplo ya no eran apreciados por jóvenes que aprendían a comportarse siguiendo pautas culturales externas que veían en las películas: cambiaron su ropa, peinados, manera de llevar el cuerpo; consiguieron celulares, videojuegos, películas de acción y porno; adoptaron conductas ajenas a los adultos de su mundo para identificarse con las imágenes extranjeras idealizadas” (Tenorio, 2011, pág.64).

Ya con una imagen idealizada, la búsqueda de la identidad toma otro rumbo. Se genera otra fragmentación: ya no hay el respeto mítico de las tradiciones, hábitos y lengua, evitando con esto que la cultura prevalezca por encima de las supuestas necesidades impuestas por la sociedad dominadora, lo cual es evidentemente un obstáculo, puesto que sin la visión mítica de la realidad –que ofrece un nuevo paradigma para la comprensión de la educación–, y sin el mismo respeto a las mismas, conlleva a que la asimilación por parte de los más jóvenes a su propia sociedad sea prácticamente nula.

Por lo tanto, es necesario que los profesores o maestros tengan un pleno conocimiento de la educación o el saber que van a transmitir, reconocer del mismo modo el contexto, y por supuesto el respeto debido a las mismas; recientes investigaciones han demostrado que el identificar las necesidades del contexto es la fuente vital que genera una nueva visión entre los participantes:

“1. Que los profesores mestizos conozcan a fondo la lengua y la cultura Misak, la respeten y valoren, para elaborar conjuntamente con el Comité educativo, Taitas, Mamas y profesores guambianos una metodología que lleve a la práctica los postulados de la educación tradicional Misak. 2. Que los profesores guambianos piensen y realicen la educación como Misaks, y no desde una mentalidad “formateada” por los conocimientos y pedagogía occidentales; implementando una metodología basada en lo que ha sido la “socialización” propia: aprender en prácticas acompañadas por adultos que han desarrollado la mentalidad y sensibilidad guambianas, que transmiten el sentido de las mismas y no lo reducen a saberes descontextualizados” (Tenorio, 2011, pág.67).

En la cita anterior, el reconocimiento de una comunidad en concreto y el estudio de caso que allí se dio fue el primer referente que permitió ver las dificultades que puede atravesar la educación cuando se ve enfocada hacia los saberes tradicionales; la importancia del contexto no solo muestra en las investigaciones relacionadas con el entorno educativo la flexibilidad de los saberes tradicionales, sino que otorga las pautas para identificar de manera temprana el interés que puede presentar allí la disciplina educativa.

“Al procurar identificar algunas de las características y de los mecanismos de transmisión de los saberes alimentarios y culinarios, rápidamente se llega a la conclusión de que existe una dialéctica permanente de reproducción y cambio, ya sea a nivel intergeneracional, como en el plano del espacio social circundante. Imitación y repetición, cambio e innovación constituyen los principales mecanismos a través de los cuales se transmite y, simultáneamente, se estructura cada cultura alimentaria. Ninguno de estos mecanismos funciona de forma aislada, verificándose una continuidad entre ellos e incluso una simultaneidad” (Moreira, 2006, pág.2).

Como en una primera instancia los saberes tradicionales están enmarcados en la reproducción y en la imitación se tiene que a medida que este educando (mientras se establece el vínculo aprendiz maestro) aumenta sus habilidades lo hace mostrando unas nuevas formas de realizar las actividades, buscando satisfacer las necesidades imperantes que surgen allí, estableciendo todas las combinaciones posibles, dando vía libre a la creatividad. Como ninguno de los participantes tiene un papel pasivo, ambos se nutren del saber del otro, lo más valioso del proceso de enseñanza aprendizaje, que se da con los saberes tradicionales, radica en la reciprocidad con la que se dan los mismos.

En un segundo lugar los saberes tradicionales también suelen relacionarse con la forma como la comunidad se enfrenta a nuevos retos, puesto que, si en ciertos aspectos de la cotidianidad lo ancestral o tradicional no tiene un carácter práctico, surge entonces

la reflexión en torno a cómo validar este conocimiento. Si de cualquier modo está ahí, y no hay forma de que a largo plazo se extinga, entonces aquí se establece que la modernidad y la innovación pueden coexistir en un mismo escenario si ambas brindan la posibilidad de una mejora dentro de la comunidad.

La necesidad de mantener y preservar los saberes tradicionales también se encuentra en la importancia que tienen al incentivar el desarrollo de la comunidad por medio de las actividades que se encuentran vinculadas, presentándose del mismo modo como un conocimiento tácito, dándole a este tipo de proceso un carácter articulado, flexible y dinámico.

“Estos saberes se asientan y se transmiten a través de la memoria individual y colectiva, configurada por el sentido que le es conferido por cada individuo, generación o grupo a partir del presente (...) El sentido dado a ese patrimonio, la memoria a que se recurre en cada contexto representan una importante contribución para la construcción permanente de la identidad local y cultural” (Moreira, 2006, pág.4-5).

Dentro de las celebraciones carnavalescas, el elemento memorístico es una de las piedras angulares del mismo, porque estas fiestas marcan un renacer dentro de la cotidianidad de las comunidades que allí los celebran. La comunidad da el sentido y el carácter que merece, pero cada conocimiento nuevo o antiguo que se encuentre allí, con el tiempo, va a formar parte de la experiencia vital del sujeto, logrando una identidad duradera y que trabajará por la preservación de las tradiciones.

En el contexto colombiano en donde hay más de 60 lenguas vivas, una enorme población indígena, otro tanto de población afro descendiente –sin dejar de lado a los miembros de la comunidad romaní e incluso extranjeros residentes en el país en donde cada comunidad tiene algo positivo–, cada una de estas tiene su propio conocimiento tradicional para brindar y de la cual la sociedad en general puede aprender. Los saberes tradicionales deben gozar de una mayor protección, la educación tanto pública como privada debe propiciar que la cultura e identidad nacional se apropie. Aunque si bien esta

no es una tarea fácil, con eventos como el Carnaval de Negros y Blancos es posible cumplir con esta serie de objetivos y brindarle a la comunidad un ambiente adecuado en donde no solo se satisfacen las necesidades educativas, sino que también la tradición comienza a tomar una forma práctica al ser un medio por el cual el aprendizaje de ciertas habilidades creativas se da –además de permitir explorar las distintas facetas de la sociedad de manera carnavalesca.

4.5. Propuesta de clasificación del conocimiento

Con el propósito de comprender el tipo de saberes presentes en el proceso de elaboración de carrozas, y su forma de transmisión, se realizará una propuesta de clasificación del conocimiento basada en la teoría de la gestión del conocimiento –haciendo claridad que esta tesis no pertenece a este campo, sin embargo, se apoya en él para un mejor análisis de la información.

"La gestión del conocimiento es el proceso de capturar, distribuir y utilizar efectivamente el conocimiento" (Davenport, 1994). La gestión nace de una necesidad de orden y de planificación, por lo general es indispensable que los procesos en la educación estén secuencializados, además de contar con el apoyo de otras ciencias y disciplinas para poder ser. Aunque los términos de gestión, de organización, de procesos y demás, tienen cierto aire burocrático y empresarial –que se alejan del esquema liberal de la educación–, estos conceptos son necesarios para cualquier tipo de organización, incluyendo la escuela:

"Tras un detenido análisis de las definiciones y las características propias de la creación y gestión del conocimiento, podemos considerar que consiste en un conjunto de procesos sistemáticos (identificación y captación del capital intelectual; tratamiento, desarrollo y compartimiento del conocimiento; y su utilización) orientados al desarrollo organizacional y/o personal y, consecuentemente, a la generación de una ventaja competitiva para la organización y/o el individuo" (Rodríguez, 2009, pág. 29).

Además de darle estabilidad a la educación, la gestión del conocimiento permite que tanto las tradicionales y las nuevas prácticas educativas tengan la capacidad de adaptación, organizando la información de tal forma que los datos que se recogen a lo largo de cada una de estas brinden una perspectiva diferenciadora.

Tanto las capacidades de adaptación frente a los inminentes cambios que surgen en cualquier momento de la vida, es importante también identificar cuáles son los pasos necesarios para continuar con la gestión del conocimiento, saber qué hacer frente a una situación en particular, encontrando las luces necesarias para la implementación de nuevos esquemas. Otro elemento que también tiene en cuenta la gestión del conocimiento es el capital humano, el reconocimiento de las habilidades de las personas es importante, porque las habilidades de las personas marcan un factor diferenciador entre ciertas organizaciones. Este capital humano es un eje fundamental en las organizaciones culturales, el conocimiento cumple un papel social: entre más conocimiento exista en una organización mayores serán los beneficios de la innovación y de la calidad.

“El desarrollo de esta capacidad generalmente se da a través de un proceso de aprendizaje interactivo entre la empresa y su entorno, siendo este un caso particular de los procesos de aprendizaje social. Este proceso convierte a la empresa en una “organización que aprende” (en la literatura reciente se ha desarrollado el concepto de los “learning organizations”). La innovación efectiva es aquella que contribuye al éxito comercial y financiero de la empresa, contribuyendo al mismo tiempo a desarrollar el capital tecnológico acumulativo de la organización. Cuando se logran generar procesos dinámicos de gestión, investigación, generación de conocimiento y aprendizaje, dichos procesos repercuten en la productividad de los factores de producción” (Chaparro, 2003, pág.11).

Las organizaciones, con el pasar del tiempo, aprenden, trabajan sobre sí mismas de forma colaborativa. El conocimiento de uno se transforma en un capital comunitario,

cumple una labor social, que es otro de los factores de la gestión integral del conocimiento. La capacidad adaptativa y de gestión del conocimiento dinamizan la práctica educativa en general.

Dos de los autores más destacados en la teoría de la gestión del conocimiento son Ikujiro Nonaka e Hirotaka Takeuchi, autores del libro “Organización creadora de conocimiento”, quienes analizan la organización del conocimiento desde dos dimensiones: la dimensión *ontológica* del conocimiento y su dimensión *epistemológica*. En la primera se considera la creación del conocimiento organizacional, donde el conocimiento generado por un sujeto se vuelve parte de una red de conocimientos de una organización. Y la dimensión epistemológica del conocimiento hace mención a los procesos de conversión del conocimiento tácito al conocimiento explícito.

El conocimiento tácito está basado en la experiencia personal, no es codificado, es contextual, difícil de comunicar y formalizar. Por otra parte, el conocimiento explícito es codificado, se puede expresar a través del lenguaje formal, y puede ser transmitido fácilmente. Los dos conocimientos son complementarios, interactúan y le dan sentido a la experiencia humana. En psicología estos conocimientos se conocen como conocimiento procedimental y conocimiento declarativo.

4.6. Valor del conocimiento tácito

El conocimiento tácito implica cierto grado de inconciencia, puesto que está allí en sí mismo, pero tanto quien lo tiene, como quien lo transmite, no cuenta con las herramientas necesarias para encauzarlo, para darle un ordenamiento lógico y coherente.

A lo largo de los distintos capítulos de este documento se ha establecido que la experiencia de construcción de carrozas está estrechamente vinculada con la experiencia subjetiva de vida, la comunión entre las habilidades que se poseen y los saberes básicos son la fuente esencial del aprendizaje.

La subjetividad del conocimiento tácito se enlaza con la necesidad de las actividades conjuntas, por lo tanto, la fuente principal de este tipo de conocimiento se encuentra en las familias y en los talleres, que son la unidad básica de transmisión de

saberes en los carnavales. El conocimiento tácito dentro de los saberes tradicionales es aquella variable dentro de la ecuación de la experiencia carnavalesca que hace falta para comprender el complejo funcionamiento dentro de la subjetividad misma de este fenómeno cultural.

“Nelson y Winter consideraron que las situaciones relacionadas con el conocimiento tácito no tenían un carácter absoluto, sino que eran contextuales. Señalaban que la condición de tácito no implicaba ser “inarticulado” aunque la inarticulabilidad de cierto tipo de conocimiento general implicaba por cierto que se trataba de conocimiento tácito. En consecuencia, ciertos tipos de conocimientos podrían ser tácitos en determinadas ocasiones y explícitos en otras” (Montuschi, 2001, pág.14).

En líneas anteriores se hacía mención del papel destacado que juega una adecuada gestión del conocimiento dentro de la transmisión de saberes tradicionales, también se menciona que, si los conocimientos tácitos son una variable esencial para la comprensión de una vivencia colectiva, entonces la suma de estos dos factores señala que los conocimientos tácitos no están desorganizados, por el contrario están lo bastante articulados como para ser transmitidos de una generación a otra. En el libro *Innovación en la educación superior, hacia las sociedades del conocimiento*, de las autoras Rosaura Ruíz, Rina Martínez y Liliana Valladares, al respecto del conocimiento tácito se menciona lo siguiente:

“El conocimiento tácito tiene sus raíces en lo más profundo de las acciones y la experiencia individual, así como en los ideales, valores y emociones de cada persona. Se divide en dos dimensiones: la dimensión técnica, que incluye las habilidades no formales para saber cómo llevar a cabo una tarea o trabajo y la dimensión cognoscitiva que incluye esquemas o modelos mentales, creencias y percepciones que reflejan nuestra imagen de la realidad y nuestra visión del futuro,

Las características del conocimiento tácito lo convierten en un conocimiento tan importante como el conocimiento explícito” (2012, Cap.2 Numeral 2, S.P.).

Por lo anterior es posible deducir que la riqueza intelectual inmersa en los conocimientos tácitos en las actividades diarias durante las celebraciones carnavalescas, demostrando que no hay una sola forma de reconocer la realidad, atravesando diferentes barreras históricas, antropológicas o de cualquier otra índole.

Los conocimientos tácito y explícito –analizados en el campo de la gestión del conocimiento– son traídos a la presente investigación con el propósito de categorizar y comprender los saberes tradicionales presentes en los procesos de elaboración de carrozas del Carnaval de Negros y Blancos.

Teniendo en cuenta los aportes teóricos que brinda el campo de la gestión del conocimiento, se precisa que la captura de la información que se realizó en el trabajo de campo en dos momentos: previo al carnaval y durante los días de carnaval, la misma se organizará de tal modo que se puedan identificar, clasificar y describir los saberes tradicionales presentes en el proceso de elaboración de carrozas y sus formas de transmisión.

4.7. Análisis de las entrevistas

En las entrevistas realizadas a los tres maestros Narváez se identifica la presencia de saberes tradicionales explícitos en todo el proceso de elaboración de carrozas, todos ellos de carácter técnico y procedimental. Conocimientos muy importantes presentes en cada uno de los procesos, sin los cuales no sería posible construir una carroza. Sin embargo –y lo más importante–, detrás de todos estos saberes explícitos se encuentran el amor profuso que manifiestan los tres maestros por el carnaval, el cual se ve plasmado en su obra. Ese amor se asume como un conocimiento tácito, porque hace parte de la experiencia personal de cada uno de ellos, varía de acuerdo a la historia singular de cada uno, no es un conocimiento codificado, ni formalizado, y sin embargo es el saber más importante presente en los tres maestros. Esto es lo que realmente se ha logrado

transmitir de generación en generación, sin olvidar muchos de los conocimientos explícitos que se mencionarán en el análisis de las entrevistas.

El amor por el carnaval –expresado por los tres maestros– ha sido, es y seguirá siendo el motor que los impulsa a trabajar año tras año, como lo han venido haciendo por más de 60 años como familia. Es aquello que los ha llevado a re inventarse, a desaprender y volver a aprender, a que renuncien a todo por el carnaval y para el carnaval. Es ese conocimiento tácito el que sobrevive en su proceso de enseñanza –que no es visible a primera vista, que no es evidente en un primer contacto, pero que está vivo y presente en Carnaval.

El amor por el carnaval se puede asumir como un conocimiento tácito por varias razones. Desde hace varios años las presencias de artistas con formación académica en el carnaval han empezado a relegar a los maestros empíricos, esta situación se ha evidenciado en las premiaciones de los últimos años.

Sin duda alguna, los artistas académicos han implementado saberes académicos y tecnologías a la elaboración de carrozas, los cuales han aportado al desarrollo y fortalecimiento de las carrozas, llevando a que varios de esos saberes han sido asumidos por todos los artistas participantes en el carnaval. Pero la participación de los artistas académicos –a diferencia de los artistas de la tradición– es intermitente. Muchos de ellos han alcanzado reconocimiento en otras ciudades y países, por esta razón son invitados a diferentes eventos y festivales en diferentes partes del mundo, lo que conlleva que no todos los años participen. Por otra parte, los artistas de la tradición en el carnaval también pueden ser invitados a múltiples festivales en los cuales han participado, pero *todos* los años están presentes en el carnaval, como es el caso concreto de la familia Narváez. Su trabajo no tendría sentido sin el carnaval de Negros y Blancos. Es así como el amor por el carnaval se traduce en compromiso, en tradición, en entidad, en responsabilidad con la comunidad. El maestro Hernán Narváez manifestaba en la entrevista que su compromiso es *con el pueblo* pastuso, quienes por más de medio siglo han apreciado y aplaudido las carrozas de la familia Narváez, su trabajo y el de su familia, él se entiende como parte de la tradición del carnaval.

4.8. “TODA UNA VIDA DE AMOR AL CARNAVAL”

Entrevista al maestro Isaac Sigifredo Narváez Granja, Pasto, 9 de enero de 2018.

“Lo principal que se debe tener es amor por el carnaval”

Sigifredo Narváez



Imagen 19: Maestro Sigifredo Narváez. En su taller en Pasto, año 2009. Fotografía: Hernán Narváez

4.8.1. La experiencia de vida

La experiencia del maestro Sigifredo Narváez supera los sesenta y ocho años de trayectoria artística. Durante ese tiempo elaboró más de sesenta carrozas. El maestro Sigifredo comenta: *“el carnaval en sus inicios fue una celebración muy pequeña, era un*

carnavalito de pueblo, las personas que participaban en él lo hacían por pasatiempo. En ese entonces no había apoyo de ningún tipo, cada persona financiaba los gastos de su propio bolsillo” (entrevista realizada por el autor, Pasto, 9 de enero de 2018). Desde el comienzo de la entrevista el maestro Sigifredo expresa abiertamente que su participación en el carnaval durante décadas obedece a motivaciones diferentes a las económicas, sentimiento que manifestó en distintos momentos de la entrevista.

El maestro Sigifredo aprendió todo lo relacionado con el carnaval de sus cuatro hermanos mayores: Manuel, Miller, Hernando y Omar Narváez, de ellos aprendió el oficio del modelado, considerado como uno de los saberes más complejos empleados en la construcción de carrozas. La familia –como se evidenciará en el transcurso de las tres entrevistas realizadas a cada uno de los maestros– se convierte en el primer modelo de núcleo organizativo, donde se presenta inicialmente la transmisión de saberes. En este sentido, los padres de familia deben asumir un rol activo en la educación de sus hijos.

De las primeras cosas que aprendió el maestro Sigifredo Narváez, de sus hermanos, fue conocimiento explícito: el trabajo con el barro, material que hasta un hace apenas diez años fue el material tradicional más importante en el carnaval. Actualmente el icopor logró desplazar el barro –por economía de tiempo y de recursos. Luego aprendió la técnica del papel encolado, que es considerada como la técnica ancestral viva y presente en el carnaval. Al respecto el maestro Sigifredo comentó: *“el empapelado es un trabajo aparentemente sencillo, que tiene cierto grado de dificultad, el empapelado se da una vez terminado el modelado con el barro, en este proceso la persona debe tener especial cuidado en conservar las facciones de la figura que se está haciendo, facciones que el escultor plasmó en la arcilla, de lo contrario el empapelado restaría volumen y detalle a la obra. El aprender a hacerlo correctamente me costó uno que otro coscorrón”.*

En el año de 1949 los hermanos Narváez dejan de participar en el carnaval, razón por la cual el maestro Sigifredo inicia su trayectoria como artista independiente. La primera carroza que elaboró con colaboración de sus amigos fue nombrada: *“Gulliver en el país de los enanos”*, basada en el cuento clásico: *Los viajes de Gulliver* del autor inglés Jonathan Swift. Fueron seis carrozas las que desfilaron por las calles de Pasto el 06 de

Construyendo una carroza carnavalesca

enero de 1950, logrando obtener el primer lugar como mejor carroza con su obra. Ese fue el comienzo de la carrera en el carnaval del maestro Sigifredo Narváez, quien ha sido reconocido en dos oportunidades por 'Artesanías de Colombia' como el mejor artesano del país, y en el año 2016 condecorado por el presidente de la república Juan Manuel Santos Calderón como uno de los mejores artesanos de Colombia, en reconocimiento a su labor por más de sesenta años, a toda una vida de amor, dedicación y trabajo en el carnaval.

El retiro del maestro Sigifredo Narváez fue en el año 2015, fecha en la que su hijo mayor, el maestro Hernán Narváez, asumió la dirección de las propuestas y elaboración de las carrozas. Ese mismo año el tema central de la primera carroza elaborada por el maestro Hernán fue su padre, la carroza se nombró: "Carnaval toda una vida".



*Imagen 20: Carroza Carnaval toda una vida: homenaje al maestro Sigifredo Narváez. Autor: Hernán Narváez. Pasto 2015.
Fotografía: CORPOCARNAVAL*

En los dos casos se hereda la tradición familiar de los hermanos mayores al menor, del padre al hijo. Se establece una relación de continuidad por contacto generacional, la transmisión de saberes se da, entonces, de forma inicial en la familia. Ahora bien, el escenario donde sucede la transmisión es el taller. Para Hidalgo (2013):

“Los talleres son la unidad básica de la institución artística del carnaval. Pese a que su representante es el maestro titular, su obra es un trabajo colectivo donde participan los artistas auxiliares, aprendices y una red solidaria conformada por la familia, los amigos y los vecinos del barrio... lo más sobresaliente del modelo pastuso es que el taller es un espacio familiar. Además de ser interpretado emocionalmente como el hogar donde se procrean las obras, es el escenario donde se amalgaman las relaciones domésticas y laborales de la vida en tiempo de carnaval. Para el modelo tradicional del carnaval, la familia vive y trabaja en el taller porque el primer equipo de trabajo con el que cuenta el artista titular es su familia. Posteriormente se cuenta con los aprendices, quienes desarrollan relaciones fraternas que pueden durar muchos años. El taller es un espacio familiar porque el equipo de trabajo es una familia” (Pág.95)

El taller es el espacio donde se entrelazan las relaciones de maestro-aprendiz, profesor-estudiante, también los lazos de amistad y los lazos familiares. El salón de clases debe convertirse precisamente en ese lugar, un laboratorio de experimentación, de trabajo colectivo, donde se movilice el aprendizaje individual desde el trabajo en común-unidad.

Con el pasar del tiempo, al taller del maestro Sigifredo llegaron sus hijos, a quienes les inculcó el amor por el carnaval, su máximo legado. El conocimiento tácito que se cultivó por muchos años se convirtió en conocimiento explícito, fueron sus hijos quienes siguieron la tradición. Durante todos esos años por su taller pasaron muchos discípulos, sin embargo, dentro de todos ellos destaca el hijo mayor, el maestro Hernán Narváez, quien según nos dice el maestro Sigifredo: *“salió apto para el trabajo, ya que posee dos cualidades que debe tener todo buen carrocerero: la primera, y la más importante, sentir amor por el carnaval, y la segunda la habilidad y creatividad... ocupar un primer puesto en el carnaval no define al buen artesano, aunque le da reconocimiento, al buen artesano lo define su creatividad”.*

La habilidad de la que habla el maestro Sigifredo Narvález hace referencia al dominio de saberes de orden técnico. Toda actividad artística requiere del dominio de alguna técnica en particular, la habilidad está relacionada con el manejo que posee el artista de dicha técnica, sin embargo, no se debe reducir el trabajo del artista a la virtud de lo técnico. Aquí es donde entra en juego la creatividad, cuando el artista logra poner sus habilidades a disposición de su forma singular de percibir el mundo, ahí es cuando el artista adquiere voz propia y puede considerarse como artista. Por esta razón, cada vez que el autor hace referencia a los maestros del carnaval se refiere a ellos como artistas, contrario a la forma en que algunos autores los nombran: artesanos. Como ejemplo: *“Luego también crucé la calle y me sentí tentado a continuar la conversación, pero el artesano caminaba rápidamente a ver la presentación de una pequeña delegación de La gran tradicional, auténtica diabla da de Oruro que visitaba a la ciudad. Decidí no indagar sobre lo narrado y acompañé al maestro a ver el espectáculo carnavalesco”* (Tobar, 2014, pág.19).

Los artistas del carnaval cada año presentan nuevas obras, a diferencia del artesano cuyo trabajo es la reproducción de un mismo modelo. Cada carroza es una obra artística única que presenta, al público en general, elementos de la traición, los mitos y las leyendas del pueblo Nariñense, también de la cultura nacional y universal desde la mirada subjetiva de su creador.

Finalizando con el legado del maestro Sigifredo, es necesario resaltar que su labor ha contribuido a conservar y transmitir el amor por el carnaval. Con su trabajo –y el de muchos maestros como: Alfonso Zambrano, Sergio Tulio Torres, Manuel Estrada–, ha contribuido a que el carnaval dejara de ser un desfile de carros alegóricos halados por caballos, para convertirse en Patrimonio Cultural de la Nación, título conferido por el Congreso de la República de Colombia en el año de 1991. Dieciocho años más tarde, en el 2009, el carnaval fue declarado por la UNESCO como Patrimonio Inmaterial e Intangible de la humanidad.

4.8.2. Prácticas y materiales

En este apartado de la entrevista se describen algunos saberes tradicionales empleados en las técnicas y procedimientos por los artistas del carnaval en la elaboración de carrozas, que se han manejado por años y se han transmitido por generaciones como conocimiento explícito. Algunos de estos saberes se han aplicado desde décadas en el carnaval, otros han ido cambiando de acuerdo con la implementación de nuevos materiales que han surgido en el mercado. En cambio, otros han logrado perdurar sin alteraciones desde el inicio.

Algunos saberes tradicionales en el carnaval se han ido transformando por la aparición de nuevos materiales. Por ejemplo, en algún tiempo el trabajo del barro fue uno de los saberes tradicionales más empleado por los maestros, hoy en día son muy pocos los que aún lo utilizan, debido a que el barro aumenta los costos de producción, los tiempos de elaboración y de secado. Sin embargo, aún existen en Pasto unos pocos maestros que se resisten a trabajar el icopor, argumentando que es necesario volver al barro y a las prácticas tradicionales que aportaron al reconocimiento del carnaval de Negros y Blancos como patrimonio inmaterial de la humanidad por la UNESCO. El maestro Sigifredo utilizó el barro casi hasta su retiro, en los últimos años de participación en el carnaval empezó a trabajar con icopor.

El segundo saber tradicional que se ha empleado desde el comienzo del carnaval, hasta el presente, es el uso del papel encolado o empapelado. El papel que se ha utilizado por tradición es el de las bolsas donde viene empacado el cemento y el azúcar. Esta técnica consiste en pegar el papel sobre el barro con cola, pegamento natural se extraía de las patas de la res, se ponían a fuego lento en agua para derretirlas, hasta que se alcanzara cierta consistencia, con esta cola se asentaba el papel. Hoy en día se emplea el pegamento blanco rendido con agua y algo de yeso para dar mayor consistencia, de forma que el pegamento blanco está reemplazando la cola. Antes de empezar a asentar el papel sobre el molde en barro se engrasaba la superficie con aceite de carro, para que terminado el empapelado –después de cuatro o cinco capas y después de un tiempo de

secado— se retiraba la corteza de papel. El aceite evitaba que el papel no se pegara al molde. Aunque la cola ha sido reemplazada por el pegamento blanco en la mayoría de talleres, el saber tradicional del empapelado ha perdurado con el tiempo, convirtiéndose en uno de los saberes tradicionales más importantes, empleado por los maestros y sus colaboradores.

En el reglamento del concurso se establece que el 50% de la carroza debe estar realizado con la técnica del papel encolado, como medida de protección de este saber ancestral. Por otro lado, los saberes tradicionales empleados en los procesos escultóricos han ido cambiado por la implementación del icopor, sin embargo, el carácter escultórico de las carrozas ha perdurado. Lo que cambió básicamente fue el procedimiento: anteriormente las figuras se elaboraban modelando el barro, ahora se elaboran por medio de la talla, pero ambos procesos son escultóricos.

Uno de los factores que se gana con el trabajo del icopor son los tiempos de elaboración. Una carroza que se construía en seis meses, con este nuevo material, la misma carroza, se realiza en la mitad del tiempo. También se ha ganado en la reducción del peso de las figuras y de la carroza en general, un elemento muy importante a tener en cuenta a la hora de dar movilidad a los personajes. El movimiento es uno de los recursos que cada año se ha ido complejizado, a tal punto de involucrar ingenieros en el desarrollo de una carroza.

Después de tallar una figura en icopor, obligatoriamente se debe empapelar. En primer lugar, porque el papel le da mayor consistencia al icopor y refuerza el pegue de las diferentes partes de la figura, además genera una misma textura. Para suavizar las superficies se le aplica una capa de yeso al papel, posteriormente se lija.

En los procesos que se acaban de describir se evidencia que el uso de un determinado material cambia significativamente las prácticas empleadas en la elaboración de una figura para una carroza.

En cuanto al color y a los métodos de pintura, explica el maestro Sigifredo que los cambios han sido definitivos. Anteriormente el color se aplicaba con brochas y se sombreaba con pincel, las sombras se manejaban del mismo tono del color,

oscureciéndolo hasta el punto deseado, no había perfección en los acabados, a este método se le llamó “pintado a la pastusa”. En la actualidad se pinta con aerógrafo. Esta herramienta permite dar mejor definición al color, facilita el trabajo del detalle, se presta para trabajar degradaciones y escalas tonales, en conclusión, permite dar acabados más profesionales. Comenta el maestro Sigifredo Narváez: *“en el desfile de los años viejos realizado el 31 de diciembre, la pintura a diferencia de la pintura de las carrozas es a la brava”*, lo cual se puede interpretar como una pintura aplicada sin mucha técnica.

Los pigmentos que se empleaban en los inicios del carnaval eran minerales que se disolvían en agua. Con la llegada de las pinturas vinílicas aparecen nuevos colores que complementaron la paleta de colores aplicada a las carrozas. Respecto a los procesos el maestro Sigifredo comenta: *“en mi época el maestro hacía todos los procesos: Modelaba, empapelaba, fondeaba, pintaba, etc. Ahora en cada equipo de trabajo hay una o varias personas para cada cosa, incluso los pintores en oportunidades se acompañan de personas que se encargan exclusivamente de las sombras, todo se ha ido especializando”*.

4.8.3. El maestro y el aprendiz

Para el maestro Sigifredo Narváez: *“Todos los saberes empleados en el carnaval se pueden aprender, para ello es necesario la presencia de un profesor, no todo se puede aprender de manera empírica”*. Con esta afirmación el maestro inició esta parte de la entrevista, resaltando la importancia del profesor en un proceso de aprendizaje. En su afirmación, aunque muchas cosas se pueden aprender de forma intuitiva o de manera empírica, él ve la necesidad del acompañamiento del profesor o el maestro; en este caso para que oriente la transmisión del saber y la utilidad del mismo en un contexto determinado.

El maestro Sigifredo recuerda lo siguiente: *“en mi juventud lo primero que aprendí fue a preparar el barro para la elaboración de moldes. Luego aprendí a empapelar, con todo el cuidado que este proceso requiere. Siempre me interesé por aprender más cosas, le pedía al maestro me dejara modelar en barro alguna figura. Normalmente se empezaba haciendo un rostro, allí aprendí sobre medidas y proporción, el estudio de la anatomía es*

de vital importancia para comprender la figura humana y su elaboración a escala. El gesto facial es un tema complejo, hay que saber hacer una sonrisa y la huella que deja ésta en la cara, el tamaño de la nariz, la boca, los ojos y las orejas determinan la perfección de un buen rostro”.

Aunque el maestro Sigifredo no tuvo la oportunidad de aprender arte en una escuela, la mayoría de sus saberes los aprendió de sus hermanos mayores: aprendió en la medida que fue haciendo, sus saberes son empíricos; sin embargo en el testimonio se aprecia conocimiento de la anatomía humana, el cual es un saber académico que seguramente lo aprendió de sus hermanos, o quizá por iniciativa propia, lo importante acá es la forma en la que conocimientos académicos y empíricos convergen en un mismo fin. Así como un artista del carnaval comprende la importancia del saber académico en algunos aspectos de su profesión, también es importante que la escuela le permita la entrada a otro tipo de saberes, como el tradicional o el empírico, y que se reconozcan como fuente legítima de conocimiento.

Para el maestro Sigifredo todo se va aprendiendo poco a poco, así mismo se enseñan los saberes. Estos se aprenden, se ponen en práctica, se reconstruyen según la experticia del maestro y luego se transmiten: *“En el proceso de aprendizaje se cometen más errores que aciertos, en ocasiones cuando alguna forma resultaba difícil de realizar, acudía al maestro y le solicitaba su apoyo, él aportaba su conocimiento, se corregía el error o simplemente se empezaba de nuevo”.* Para el maestro Narváez lo más importante que se debe enseñar es el amor por el carnaval, a querer lo que se hace, más allá de tener un saber interdisciplinar en escultura, pintura, dibujo o composición. La fuerza del trabajo alcanza lo que la voluntad de creación busca.

Por último, el maestro Sigifredo comentó con tono afectuoso que, aunque por su taller pasaron muchos aprendices, el discípulo que heredó el amor por el carnaval y logró continuar con la tradición fue su hijo mayor, el maestro Hernán Narváez: *“él logró seguir de cerca mi forma de trabajo y la aprendió, al punto que en las últimas carrozas que realizamos juntos le pedía consejos sobre una cosa u otra cosa, el alumno superó al maestro”.*

4.9. “EL AMOR POR EL CARNAVAL SE HEREDA”

Entrevista al Maestro Hernán Alfredo Narváez Muñoz, Pasto, 09 de enero de 2018.

“Por esa razón es que seguimos su legado, y en algún momento –y si Dios lo permite– tenemos que heredárselo a alguno de nuestros hijos, ojalá sean todos”

Hernán Narváez



Imagen 21: Maestro Hernán Narváez. Desfile Magno senda del carnaval. Pasto 2018. Fotografía: Luis E Nieves

4.9.1. La experiencia de vida

El maestro Hernán recuerda que desde muy niño su padre siempre lo dejó jugar con el barro, la cola y el papel. El juego fue la forma como el maestro se inició en el

carnaval. En estas primeras líneas aparece el juego como una forma natural de aprendizaje, el juego se puede asumir como una estrategia de iniciación de las personas a los diferentes lenguajes artísticos. El juego es un espacio de experimentación, sensibilización y auto reconocimiento. Por medio del juego el sujeto aprende, este aprendizaje adquiere un carácter lúdico –entendido lo lúdico como el estado de satisfacción y goce que siente la persona por lo que hace. Por esta razón, es importante que la lúdica haga parte de las prácticas pedagógicas empleadas por los maestros de educación artística en la escuela.

A la edad de 15 años el maestro Hernán Narváez empezó a trabajar formalmente en la elaboración de una carroza. El primer oficio que desempeñó fue el de empapelador en la carroza “La Revendedora”, este conocimiento explícito lo aprendió de su padre. El empapelado, entonces, es uno de los saberes tradicionales que se ha preservado en el carnaval, y que se ha logrado transmitir a través del lenguaje oral, la instrucción y la imitación, por varias generaciones.

El maestro Hernán Narváez comenta: *“Mi padre fue la persona que me enseñó todo lo que sé sobre el carnaval, el aprendizaje se fue dando de a pocos, como por etapas: primero aprendí a organizar el barro, conseguía la tierra y la remojaba, la pisaba hasta darle consistencia, luego hacía bolas de barro, le quitaba las piedras y se las pasaba al escultor. Después aprendí a empapelar, a manejar la cola y asentar el papel sobre el barro engrasado. También aprendí a construir estructuras en madera y metal para sostener el barro al momento de modelar. Después de esto empecé a modelar cosas que no requerían de mucha complejidad: como zapatos, objetos básicos y otras cosas simples. Con pequeños encargos fui aprendiendo el modelado en barro, hasta llegar a realizar cosas de mayor importancia: animales, rostros, manos y cuerpos humanos, también aprendí algo de pintura... Aunque lo más importante que me enseñó mi papá, fue a querer el carnaval, a respetar la tradición, por esa razón es que seguimos su legado, y en algún momento –y si Dios lo permite–, tenemos que heredárselo a alguno de nuestros hijos, ojalá sean todos”.*

Este testimonio presenta dos aspectos relevantes de comentar. El primero es que se plantea una propuesta pedagógica para la enseñanza y el aprendizaje de las artes desde

el contexto de la tradición: inicialmente se aprenden nociones y desempeños básicos, a medida que se va desarrollando la técnica, y afianzando el saber, se va aumentando el nivel de dificultad en cada una de las tareas. Se va avanzando poco a poco, como por peldaños, haciendo tránsito de lo simple a lo complejo. Recordando una de las características del conocimiento tácito, es que éste se alberga en un supuesto estado del subconsciente. El conocimiento tácito está implícito, de la misma forma que el método secuencial que empleó el maestro Sigifredo en la formación de su hijo mayor. En este caso un conocimiento tácito se convierte en conocimiento explícito.

René Descartes escribió en 1637 las cuatro reglas del método cartesiano, la tercera de ellas dice lo siguiente:

“Consiste en conducir con orden mis pensamientos, esperando por los objetos más sencillos y más fáciles de conocer, para ir ascendiendo poco a poco, como por peldaños, hasta el conocimiento de los más complejos: y suponiendo un orden también entre aquellos en que los unos no proceden naturalmente a los otros”
(Munari, citando a Descartes, 1983, pág. 1).

Tanto en el método empleado en el contexto de la tradición por los maestros de la familia Narváez, como en esta tercera regla del método cartesiano, se observa la misma metodología: secuencialidad del conocimiento simple al conocimiento complejo, suponiendo un orden lógico. Este sistema –por llamarlo de algún modo– se emplea en las diferentes áreas del conocimiento, sin embargo en los procesos de formación artística muchas veces se carece de dicha secuencialidad: Por este motivo se hace necesario revisar los contenidos y organizarlos de tal forma que el estudiante aprenda nociones básicas en los primeros grados de escolaridad y, a mediada que va ascendiendo de grado, se profundice en cada uno de los temas, conceptos y habilidades.

Y el segundo aspecto importante a considerar, en el testimonio, está relacionado con el conocimiento tácito: el amor por el carnaval, que al transmitirse del padre al hijo, de forma oral y, además, si a ese amor se le suman otros atributos como la identidad y la tradición, ese conocimiento es explícito. Recordando que este tipo de conocimiento es

concreto y fácil de transmitir, de este modo el amor por el carnaval es un conocimiento explícito en este caso.

Pasaron más de veinte años para que el maestro Hernán pasara a dirigir el taller, cuando el maestro Sigifredo se retira en el año 2015. El maestro Hernán asumió con responsabilidad la tarea de dirigir el taller, de continuar con la tradición y mantener presente el nombre de la familia Narváez en el carnaval. El maestro Hernán dijo al respecto: *“El carnaval en los últimos años ha ido creciendo de forma apresurada, las propuestas cada vez son más ambiciosas, han llegado nuevos artistas con mucha preparación, con equipos de trabajo especializados, además cuentan con patrocinio de la empresa privada, no nos podemos quedar atrás del ritmo acelerado que ha adquirido el carnaval”*.

4.9.2. Prácticas y materiales

En este apartado de la entrevista se mencionan saberes tradicionales que se expusieron también en la entrevista del maestro Sigifredo Narváez. El primer saber tradicional es el trabajo escultórico que –como se mencionó en párrafos anteriores– se ha mantenido a lo largo de los años. Por la aparición del icopor cambio básicamente el proceso: modelado en barro por la talla del poliestireno expandido. Se menciona nuevamente, para hacer evidente la presencia de este saber tradicional en esta generación. El segundo saber tradicional es el empapelado, que posiblemente es el saber que se ha conservado sin muchas variaciones significativas. El escenario donde fueron transmitidos estos saberes tradicionales fue en el taller, de forma práctica y siguiendo las instrucciones del experto.

El maestro Hernán Narváez menciona que un sector de los cultores del carnaval, al cual el pertenece, desea volver a los materiales tradicionales: como el barro, el papel y la cola. En primer lugar para preservar la tradición y, segundo, porque el carnaval está causando un impacto ambiental negativo, sobre todo por el uso del icopor como materia prima. Este material se vio por primera vez en Pasto en el año 2000, en la carroza elaborada por el maestro Roberto Otero que ocupó el primer lugar, de ahí en adelante los maestros empezaron a utilizar el icopor en vez del barro paulatinamente. Afirma el

maestro Hernán: *“el material no hace al artista”*. En el taller de los Narváez, hace solo tres años se empezó a trabajar con icopor toda la carroza.

Sobre los materiales el maestro Hernán comenta: *“El papel ha ocupado desde hace mucho tiempo un rol importante en la elaboración de carrozas, independientemente del material con el que se haya elaborado la figura, el papel siempre ha estado presente. Se empapelaba con el papel en el que están hechas las bolsas del cemento, cola y yeso en polvo, para dar consistencia. La cola poco se usa en la actualidad, ahora se utiliza pegante blanco. En cuanto a la pintura, se siguen utilizando vinilos principalmente. Hace treinta años aproximadamente aparecieron los colores fluorescentes traídos del Ecuador, desde ese entonces se manejan, ahora se encuentran pinturas metalizadas, perladas, gracias a industrias colombianas que se han especializado en fabricar colores para el carnaval. El aspecto que sí ha cambiado, ha sido la forma de aplicar el color, la aerografía es el método más empleado por los diferentes pintores hoy día, esta técnica ha favorecido mucho la calidad de los acabados, en este aspecto concretamente sí han cambiado las carrozas”*.

4.9.3. El maestro y el aprendiz

Para el maestro Hernán Narváez: *“los aprendices han cambiado, ahora las personas que llegan al taller a colaborar o a aprender vienen con una labor definida. Recuerdo que en mi época, cuando uno que quería aprender debía hacer lo que decía el maestro: preparar el barro y luego a empapelar. A medida que uno iba demostrando habilidades iba aprendiendo otras cosas. Ahora los jóvenes que se interesan por aprender el trabajo de las carrozas, quieren específicamente empezar a tallar o a pintar, así sepan poco o nada al respecto, tienen en sus mentes una labor definida. Por eso cuando llegan al taller con el interés de participar, se les pide realizar algo relacionado con lo que quieren aprender y se observa si tiene o no actitudes”*. Con este método, el maestro Hernán ha conocido a varios talentos, jóvenes que han demostrado tener habilidades y se les ha apoyado para que aprendan.

Para el hijo mayor de los Narváez, un maestro es aquel que sabe hacer todas las cosas relacionadas con la elaboración de una carroza, si sabe cómo hacerlo, puede delegar a otras personas para que hagan el trabajo, a un buen maestro lo define su experiencia, dice el maestro Hernán. Otra cualidad que debe poseer un buen maestro es direccionar a las personas, no solo es mandar, es saber decir las cosas para que el equipo funcione, para que se motiven y hagan las cosas con gusto. El respeto hacia un maestro no se impone, se gana con el trabajo, el buen maestro es el que sabe hacer las cosas bien y los demás lo reconocen por su obra. El maestro es como un padre de familia, enseña a sus hijos desde el ejemplo, con el tiempo el equipo de trabajo se convierte en una familia, donde el maestro se vuelve como el padre y el equipo en sus hijos. Para el maestro Hernán Narváez esas son las características que debe tener un maestro. En relación a la comparación que hace el maestro Hernán del equipo de trabajo como familia al interior del taller, la investigadora del carnaval Gina Hidalgo dice lo siguiente:

“Quizá lo más sobresaliente del modelo pastuso es que el taller es un espacio familiar. Además de ser interpretado emocionalmente como el hogar donde se procrean las obras, es el escenario donde se amalgaman las relaciones domésticas y laborales de la vida en tiempo de carnaval. Para el modelo tradicional del carnaval, la familia vive y trabaja en el taller porque el primer equipo de trabajo con el que cuenta el artista titular es su familia. Posteriormente se cuenta con los aprendices, quienes desarrollan relaciones fraternas que pueden durar muchos años. El taller es un espacio familiar porque el equipo de trabajo es una familia” (Hidalgo, 2012, pág.96).

De sus discípulos, al que destaca con mucho aprecio es su hijo mayor Esteban Narváez, al que considera como su mano derecha y en el que se apoya en esta ardua labor: *“Desde hace diez años he visto cómo mi hijo año tras año ha ido mejorando su técnica, se ha convertido en mi mejor discípulo, también en el más fiel, ha sido incondicional durante todo este tiempo, y es motivo para mí de alegría verlo crecer como*

artista, en él veo mi reflejo cuando empecé a trabajar con mi papá y creo que en un tiempo será nuestro sucesor..... Ahora mi hijo menor Hernán es el nuevo integrante del equipo, también tomó ruta por el mismo camino. Esteban y Hernán no lo hacen por obligación sino porque les nace, lo hacen con ese amor que mi papá nos enseñó por el carnaval, lo llevan en la sangre”.

La familia Narvárez, además de todo el trabajo que ha desarrollado durante más de seis décadas en el carnaval, aportó la elaboración del prototipo o maqueta como requisito para la acreditación, antes de que ésta fuera una exigencia de Corpocarnaval. Ellos realizaban la maqueta de la propuesta, le tomaban fotografías y la presentaban junto con los bocetos al comité evaluador, con el tiempo esta práctica se popularizó, al punto que hoy en día es un requisito para la acreditación. Otro elemento que aportaron los Narvárez a las carrozas fue el trabajo escultórico en los bastidores, antiguamente los bastidores o telares eran todos pintados, ellos fueron unos de los primeros artistas en el carnaval en proponer el relieve en esta parte tan importante de las carrozas.

4.10. “EL CARNAVAL ES PASIÓN”

Entrevista al Maestro Adrián Esteban Narvárez Galindo, Pasto, 09 de enero de 2018

*“El carnaval es absorbente y adictivo, al igual que un buen licor,
una vez lo pruebas ya no quieres parar”*



Imagen 22: Maestro Esteban Narváez. Taller maestro Hernán Narváez. Pasto 2018. Fotografía: Luis E Nieves

4.10.1. Experiencia de vida

El maestro Esteban es el menor de los tres entrevistados. En su testimonio, de manera explícita, manifiesta que el amor que siente por el carnaval lo heredó de su padre y abuelo. Los saberes tradicionales que aprendió de ellos son del trabajo escultórico: modelado y talla, que tienen implícitos un buen número de saberes. A diferencia de sus antecesores, el maestro Esteban Narváez estudió artes visuales en la universidad de Nariño. Sin embargo, expresa que su conocimiento en torno al carnaval lo adquirió de su padre y abuelo. Es decir, que la formación y el conocimiento que adquirió al interior de su núcleo familiar –contexto de educación informal– le resulta más relevante y significativo en su labor como carroceros, que los conocimientos que adquirió en el contexto educativo formal, en la universidad.

Hace diez años –aproximadamente– el maestro Esteban Narváez empezó a trabajar tiempo completo en las carrozas que dirige su padre el maestro Hernán Narváez. La primera escultura que talló sin ayuda fue una indígena que se encontraba de rodillas en la carroza “Yurupari”. Antes de empezar a trabajar como escultor, en las carrozas de su padre, apoyó como decorador, les hacía el pelo a las figuras con diferentes peinados, flores, ropa, frutas, les hacía los accesorios según la figura que se estuviera elaborando. Su inicio en el carnaval –a diferencia de su abuelo y su padre– no fue como empapelador. En este último aspecto, cito las palabras del maestro Hernán Narváez: *“los aprendices han cambiado, ahora las personas que llegan al taller a colaborar o a aprender vienen con una labor definida”*. Los intereses del maestro Esteban Narváez, desde el comienzo, estuvieron enfocados en la escultura.

En su familia encontró a sus dos grandes maestros: Sigifredo y Hernán Narváez, su conocimiento lo adquirió principalmente de ellos. Aunque en su proceso ha tenido la oportunidad de perfeccionar su saber con el maestro Oscar Pantoja y el maestro Ángel Bejarano –el primero un ingeniero que también trabaja como escultor en su equipo de trabajo, el segundo es un escultor y pintor del carnaval, amigo personal del maestro Esteban. Adicionalmente, culminó sus estudios en Artes Visuales en la Universidad de Nariño, donde recibió el título de Maestro en Artes Visuales, lugar donde han estudiado varios cultores del carnaval.

De su abuelo y padre aprendió el modelado y la escultura, también a construir las estructuras internas de las figuras, medidas y proporción, a manejar el canon del carnaval que es diferente al canon griego, conoció los pasos para elaborar una carroza, también aprendió sobre armonías de color, pero sobre todo aprendió de composición: a manejar la figura principal y las secundarias y a jerarquizarlas al interior de la carroza, según la cantidad de figuras. Además, aprendió a escoger el tema central de la carroza y a desarrollarlo.

4.10.2. Prácticas y materiales

Desde hace diez años que el maestro Esteban Narváz inici \acute{o} su trabajo como carrocer \acute{o} . Considera que las pr \acute{a} cticas durante este tiempo no han cambiado mucho, se han mantenido. Las peque \tilde{n} as modificaciones que se han dado son resultado de la mirada y forma de trabajar de cada artista. Sin embargo, considera que las pr \acute{a} cticas en esencia siguen siendo las mismas. Respecto a los materiales se \tilde{n} ala que hace una d \acute{e} cada el material que m \acute{a} s se trabajaba era el barro que fue reemplazado por el icopor, del mismo modo otros materiales se han dejado de utilizar porque las f \acute{a} bricas producen nuevos productos mejorados, por ejemplo antes se empleaba el yeso para pulir la superficie de las figuras, ahora se utiliza el estuco pl \acute{a} stico.

Sin duda alguna, considera que el icopor es el material m \acute{a} s empleado en la actualidad, y el papel, aunque hace la aclaraci \acute{o} n que este \acute{u} ltimo siempre se ha manejado por tradici \acute{o} n. En cuanto a las pinturas explica que existe una variedad muy amplia de opciones, entre ellas las resinas y lacas que permiten dar acabados de muy alta calidad, sin embargo considera que el presupuesto es un factor determinante para la exploraci \acute{o} n y experimentaci \acute{o} n de nuevos materiales. El maestro Esteban dice: *“Es importante ir implementando los nuevos materiales para no quedarse atr \acute{a} s del resto de carrocer \acute{o} s”*. Sin embargo, insiste que todo debe ajustarse al bolsillo, resaltando que los costos para realizar una carroza son demasiado altos.

El maestro Esteban, al respecto de los materiales comenta: *“uno de los factores que m \acute{a} s ha favorecido en la implementaci \acute{o} n y uso de nuevos materiales es la econom \acute{i} a en los tiempos, mientras que una figura en barro se tardaba hasta un mes su elaboraci \acute{o} n, mientras se realizaba todo el proceso: construcci \acute{o} n de la estructura, mientras se cargaba el barro, se modelaba y empapelaba, con el icopor la misma figura se fabrica en la mitad del tiempo, pintada e instalada sobre la carroza. Los nuevos materiales permiten hacer las mismas cosas con menor esfuerzo y en menor tiempo”*. Ahora bien, comenta el maestro Esteban, que –indiferente a los nuevos materiales– los procesos que han logrado perdurar son el empapelado que le aporta resistencia a las figuras, con un leve cambio que fue

reemplazar la cola por el pegamento blanco y la pintura en sus diferentes etapas: fondeado, lijado, aplicación de colores, sombreado, iluminado y acabados.

4.10.3. El maestro y el aprendiz

Para el maestro Esteban Narváez, una de las cualidades más importantes que debe poseer un aprendiz es la disciplina y la pasión por el carnaval. Comenta que una persona indisciplinada no tiene éxito en este trabajo, debe ser apasionada, debe estar dispuesta a renunciar a cualquier cosa mientras esté trabajando en una carroza: *“El carnaval es absorbente y adictivo, al igual que un buen licor, una vez lo pruebas ya no quieres parar. El día que decida casarme, a esa persona también le deberá apasionar el carnaval, de lo contrario las cosas no van a funcionar”*. A esto se refiere el maestro Esteban cuando menciona que un aprendiz debe estar dispuesto a renunciar a cualquier cosa por el carnaval, son meses de arduo trabajo donde la prioridad es la carroza.

De nuevo se resalta, en el presente análisis, que el saber que se ha logrado transmitir de abuelo a padre y de padre a hijo, es el amor por el carnaval. Es el elemento más representativo presente en los tres testimonios, por encima de cualquier otro saber. La forma como se ha logrado transmitir, de generación en generación, ha sido por contacto al interior del taller, pero también a través del ejemplo, con el testimonio de vida. El maestro Esteban Narváez creció viendo a su abuelo y a su padre trabajar durante largas y arduas jornadas en el carnaval, ésta es la forma más importante de transmisión de este saber tácito, que ahora es explícito. De esta forma, se considera importante que el profesor de artes enseñe y motive a sus estudiantes a partir del ejemplo, la única forma de enseñar a dibujar es dibujando.

Respecto al aprendiz, para el maestro Esteban éste debe saber dibujar: *“esa es la base de la escultura, debe dejarse guiar y estar dispuesto a aprender lo que se necesite en el momento, por último, debe tener conciencia espacial; en este tema sigo trabajando, es algo que aún no domino por completo”*. Para el maestro Esteban, un buen maestro debe ser un experto, debe tener bases en todos los procesos que intervienen en la elaboración

de una carroza: en dibujo, escultura, soldadura, vestuario, pintura, saber de estructuras, sobre empapelado y, algo importante, tener carisma para dirigir al personal, debe ser un líder. De esta forma estará en la capacidad de orientar el trabajo y al equipo a cumplir las metas esperadas.

De su abuelo, recuerda que lo más importante que le enseñó, a él y a su padre, fue el amor por el carnaval. Tiene claro que su compromiso es con su familia, con el carnaval y con los habitantes de Pasto en general. Asume el compromiso de presentarles cada año una buena obra: *“es un compromiso que tenemos como artistas con la ciudad”*. Por esa razón, dice el maestro Esteban: *“no dejamos ningún año de participar, sin importar la situación económica o personal, es nuestro compromiso estar presentes cada año en el carnaval, para mí es como un hijo, voy a estar ahí hasta que el cuerpo resista. Ese es mi compromiso, es la herencia que recibí sin pedirlo, y ahora que soy consciente de ello, pienso que es una responsabilidad muy grande... en el carnaval he llegado a hacer cosas que jamás pensé que hubiera podido hacer, este trabajo me acelera el corazón, me produce mucha alegría, como también llanto cuando las cosas no salen como uno quiere, el carnaval es el espacio donde puedo expresar sin ningún tipo de límites. Este es legado de mi abuelo y mi papá, más allá del saber técnico, que al fin y al cabo es algo mecánico”*.

En su trayectoria, el maestro Esteban Narvárez ha tenido la oportunidad de enseñar a varias personas. Considera que el método más sencillo para que aprendan, y evitar la frustración, es empezar a delegarles tareas pequeñas que no requieran mucha complejidad, y a medida que muestran avances les pide hacer cosas más difíciles, todo dependiendo de la iniciativa y emprendimiento de cada persona. También ha tenido la oportunidad de dar clases en colegios, dice que enseñando ha logrado aprender cosas que antes no había comprendido. Le parece importante darles confianza a sus aprendices y dejarlos realizar algunos acabados, tarea que por lo general él hace. El acabado es una de las cosas más importantes, dice el maestro Esteban: *“con los acabados se puede resaltar el trabajo del escultor o, por el contrario, opacarlo”*.

En este último párrafo se evidencian dos cosas relevantes de mencionar, en primer lugar: el método de enseñanza que emplea el maestro Esteban es el mismo con el que

aprendió, las formas de enseñanza se convierten –entonces– en un saber tradicional que también es susceptible de ser transmitido. En segundo lugar, un aspecto a destacar tiene relación con la capacidad de aprender a aprender: un profesor de educación artística, en su ejercicio, debe tener la sensibilidad de encontrar en sus estudiantes pautas de enseñanza que que fomenten el interés y la iniciativa de sus estudiantes.

Para terminar, el maestro Esteban se refiere a las temáticas de las carrozas: prefiere tomarlas de la fantasía, argumentando que le da más recursos para construir imágenes; de la misma forma que su padre prefiere escribir un cuento, identificando los personajes, y de allí se empieza a desarrollar la propuesta visual de toda la carroza. Durante sus años de trayectoria ha tratado de imprimir su estilo personal en las carrozas familiares, que está basado en su forma particular de ver la vida, que es diferente a la de su abuelo y a la de su padre, *“todos vemos la vida de distintas formas”*, afirma el maestro Esteban Narváez.

Capítulo V. Conclusiones

Las conclusiones se presentan considerando diferentes aspectos, tales como: lo investigativo, lo metodológico, lo temático, la revisión de objetivos y la posibilidad de aplicación desde lo práctico. También se realizarán algunas recomendaciones de orden pedagógico, didáctico y disciplinar, que contribuyan al fortalecimiento y a la resignificación de las prácticas pedagógicas empleadas en el campo de la educación artística.

Es importante enfatizar que en el desarrollo del anterior capítulo se analizaron saberes tradicionales presentes en cada uno de los maestros carroceros de la familia Narváez, también se describieron algunas formas de transmisión de los mismos, dando respuesta a cada uno de los objetivos: general y específicos, planteados al comienzo del documento.

Respecto al diseño metodológico de la presente investigación, resalta una de las características de la investigación cualitativa: su carácter circular. Con esto se expresa que cada una de las fases en el diseño metodológico de esta investigación se desarrolló de forma cíclica y continua, no de manera lineal. A medida que fue avanzando la investigación se vio la necesidad de volver a cada una de las etapas del diseño, haciendo revisión a cada una de ellas y aportando los elementos que se fueron identificando en el desarrollo del ejercicio. Esta dinámica permitió tener una aproximación diferente al objeto de estudio: el carnaval. Este ejercicio investigativo transforma al investigador, permitiéndole ver más allá de las formas y los colores –que en un primer momento son los elementos que llenan la retina del espectador–, en la medida que fueron surgiendo los diferentes tipos de saberes en el marco teórico observados en el testimonio y obra de los cultores. Esta observación – reflexión permite llegar a la conclusión de que la lectura que estaba realizando de las carrozas era de *orden técnico* –el cual es un factor relevante pero no el más importante. Detrás de la monumentalidad de la obra escultórica se encuentra el amor monumental de los maestros artistas cultores del carnaval.

Detrás de la forma está el contenido: un contenido lleno de memoria, de ancestralidad, de identidad, de tradición, de contexto y de historia. Sin duda alguna estos hallazgos invitan a repensar y darle un nuevo significado a las prácticas pedagógicas utilizadas al interior del aula, cuyo resultado –en muchas ocasiones– se limita a la forma. La esencia del arte siempre ha sido la expresión de contenidos internos a partir de formas y lenguajes artísticos, por ello es momento de centrar la mirada en los contenidos internos de los estudiantes para el desarrollo de la práctica pedagógica, como una forma de trazar un puente entre su contexto inmediato con el currículo. De forma que la práctica investigativa aporta elementos significativos para la resignación de las prácticas pedagógicas.

Ahora bien, es necesario mencionar que para una investigación de este tipo de objetos de estudio es necesaria una aproximación de larga data: no es posible, con un trabajo de campo de corta duración, identificar los elementos que se logran hallar en esta investigación. El trabajo de observación participante en el Carnaval de Negros y Blancos, por parte del autor, inició en el año 2015, con una vivencia realizada con estudiantes de la Licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad de Antonio Nariño. En dicha vivencia se tuvo la posibilidad de tener contacto con los maestros Narváez y conocer un poco de su historia en el carnaval. Esto permitió iniciar un trabajo mancomunado con los maestros, inicialmente en el tercer encuentro escénico realizado por la Licenciatura en Artes Escénicas de la UAN, el mismo año. En el 2016 se realizó un proyecto en el Carnaval de Bogotá con la Fundación Ato Kapital: “Polifonía de Colores” (reseñada en este documento) ganadora del primer puesto en el festival internacional de la colombianidad, realizado en la ciudad de Tocancipá en septiembre de 2016. En el año 2017 el autor hizo parte del proceso de elaboración y pintura del disfraz individual: “Titiriteando Ando”, del maestro Esteban Narváez, ganador en el Desfile Magno en la ciudad de Pasto. Durante todos estos años se dio continuidad al ejercicio de observación participante en todas las versiones del carnaval hasta el presente año.

Sin embargo, el ejercicio durante el 2018 se realizó desde la práctica investigativa, lo cual aportó un *cambio de mirada* en el autor, que le permitió comprender elementos de

la tradición y de la identidad de la cultura nariñense que en años pasados no los había tenido en cuenta.

En el presente documento se sistematiza la experiencia de todos estos años, rescatando y reconociendo el trabajo –producto de la tradición– que ha llevado al Carnaval de Negros y Blancos a tomar una identidad propia única en el país. Hoy en día esta fiesta tradicional, del sur de Colombia, es el **único carnaval de carácter escultórico** que tiene el país, y de los pocos de la misma naturaleza que existen en el mundo. El trabajo mancomunado que se mencionó en párrafos anteriores, con los maestros de la familia Narváez, ha permitido un reconocimiento de ambas partes en términos del respeto y admiración, además de la retroalimentación a la que se ha dado lugar en cada uno de los casos. Ejemplo de ello son los procesos de sistematización que iniciaron los maestros Hernán y Esteban Narváez, producto de la interacción de saberes que se han presentado entre ellos y el autor de la presente investigación.

En el aspecto investigativo práctico, del presente documento, se hace necesario hablar de la experiencia obtenida a través de las entrevistas realizadas con tres generaciones de maestros de la misma familia, donde se tuvo la posibilidad de realizar – desde la sensación del autor– una mirada hacia el pasado, el presente y el futuro del carnaval, así como también desde la realidad evidenciada. Cada uno de los testimonios de los tres maestros manifiesta una forma personal de ver y de sentir el carnaval, que atraviesa toda la experiencia.

Por medio del testimonio del maestro Sigifredo se pueden comprender rasgos esenciales del carnaval, como son: el trabajo cooperativo y en familia, el valor de la tradición local y su interacción con la cultura universal, el compromiso personal, la importancia de heredar el saber y el amor por el carnaval a las generaciones futuras, como formas únicas de preservar el patrimonio inmaterial del pueblo nariñense –máxima expresión de su identidad. De otro lado, en el testimonio del maestro Hernán se perciben los mismos rasgos, sin embargo aparecen nuevos elementos, como por ejemplo: los saberes tácitos que debe poseer un maestro director de un taller, que es su condición de vida en el presente; la importancia de conformar un equipo fuerte de trabajo, de

involucrar a la familia y, también, heredarles el amor por el carnaval; así mismo manifiesta la necesidad de actualizarse constantemente para no quedar relegados como familia, a partir del ritmo vertiginoso que ha adquirido el carnaval en la actualidad. También se observa en el testimonio del maestro Hernán el reconocimiento por el legado que le heredó su padre, a él le atribuye todo el conocimiento que posee sobre el carnaval. En lo que se refiere al testimonio del maestro Esteban, se hace evidente que sobre él recae el amor y la tradición de la que habla su abuelo y su padre. Se puede comprobar que el sentimiento no se queda en las palabras, efectivamente existe la trasmisión de saberes, que se da por contacto de continuidad entre las generaciones, característica esencial de la tradición. En el testimonio del maestro Esteban aparece el lenguaje enriquecido por el aporte de la academia, sin embargo –y como él lo manifiesta de forma explícita– lo que él sabe sobre el carnaval lo aprendió de sus antecesores. Reafirmando con este pensamiento una de las tesis de esta investigación: es necesario comprender la educación desde un campo expandido, donde la educación institucionalizada interactúe y se realimente de otras formas de educación, como la educación no formal y la educación incidental o informal, comprendiendo la naturaleza de cada una de ellas, reconociéndolas como formas conexas y no fragmentadas, como escenarios donde el sujeto adquiere aprendizajes igualmente significativos para su vida en general.

En los tres testimonios de los cultores del carnaval de la familia Narváez se identifican puntos de convergencia que atraviesan toda la experiencia, los elementos diferenciadores presentes en cada testimonio surgen básicamente de la relación de cada uno con su momento histórico y el producto que nace a partir de esa relación dialéctica. Elementos tales como: tendencias, temáticas, insumos y materias primas, innovación de nuevos procedimientos y la presencia de acontecimientos que van emergiendo en el día a día.

Al apreciar el trabajo y la obra de la familia Narváez, no cabe la menor duda que el adjetivo de artesanos que reciben los cultores del carnaval, en general, se queda corto. Preferimos entender el trabajo que realizan como arte y a ellos como artistas creadores

que exponen cada año en la galería que bautizaron con el nombre de la “Senda del Carnaval”.

En cuanto a los objetivos de la presente investigación, se concluye en que se dio cumplimiento a cada uno de ellos. El objetivo general consistía en comprender las formas de transmisión de saberes tradicionales en la elaboración de carrozas en el carnaval de Negros y Blancos, susceptibles a potenciar la práctica pedagógica de los maestros de artes visuales. Al respecto, se identificó que el escenario donde se presenta dicha transmisión es en el taller, el cual se convierte en la unidad básica de la institución artística del carnaval. En él se crean lazos de amistad, se genera el aprendizaje colaborativo, la transmisión del saber –sea por imitación o por instrucción. El taller es el espacio para la experimentación y la indagación, el taller para un artista es lo mismo que el laboratorio para un científico, es el espacio para la creación de nuevos saberes. Muchas de las dinámicas presentes al interior del taller del artista son susceptibles de ser implementadas en las prácticas pedagógicas empleadas al interior de la escuela. Algunas de ellas se mencionan en el siguiente apartado de recomendaciones pedagógicas y didácticas.

Otro hallazgo relevante tiene que ver con la presencia del saber tácito en los tres maestros de la familia Narváez. Sin duda alguna el saber tradicional más importante de todos los que se identificaron en el presente estudio es: “el amor por el carnaval”. Como se mencionó anteriormente, este saber tácito se ha logrado transmitir de generación en generación, y es –literalmente– el motor de los artistas carroceros, aquello que los impulsa cada año a emprender una nueva odisea, una nueva carroza. Detrás de esta convicción, compromiso y entrega llegan por inercia los demás saberes.

De la misma forma se dio cumplimiento a los tres objetivos específicos que buscaban identificar los saberes tradicionales presentes en cada uno de los cultores, conocer el tipo de saberes y describir algunas formas de descripción de los mismos. En el análisis de las entrevistas se presentan cada una de estas conclusiones. En ese sentido, el diseño de las entrevistas semi-estructuradas se realizó con la intención de recabar

información referente a cada uno de los objetivos trazados, finalizado el análisis de las entrevistas se llega la conclusión de que se cumplió con el propósito. Por último, referente a los objetivos, se llega a la conclusión que el alcance de los mismos se quedó corto frente a lo evidenciado en el desarrollo de la investigación. Esto porque la riqueza y el valor del proceso indagativo permitió –en el ejercicio mismo del hacer investigación– cambiar las percepciones de investigador e investigados, generando un lazo de complicidad con el objeto indagado: El Carnaval. Los objetivos originales se limitaban a mirar y describir de forma “objetiva”, sin esperar que la interacción conllevara a transformaciones en la práctica diaria docente o elaborativa del taller artístico. Este valor adicional no se manifiesta en los objetivos de investigación.

Las carrozas del carnaval de negros y blancos son la materialización de la tradición dinámica del pueblo nariñense. En ellas se ve reflejado el sentir, la idiosincrasia, los imaginarios, la cultura misma de los habitantes de esta región del sur del país. Las diferentes manifestaciones artísticas empleadas para la elaboración de carrozas: el dibujo, la pintura y la escultura, son simplemente medios, pero no son el fin. La esencia de las carrozas es que nacen de las entrañas de la comunidad, a ella le pertenecen; por esta razón son obras que generan amor, pasiones, identidad y pertenencia en los habitantes.

De la misma forma, la enseñanza de la educación artística en las instituciones educativas debe promover el saber por encima del hacer. No se debe restringir la educación artística al desarrollo de habilidades o al aprendizaje de “técnicas artísticas”. Cuando esto sucede se instrumentaliza el saber artístico. La educación artística debe fomentar la conexión entre el contexto sociocultural del estudiante y los contenidos curriculares, de allí debe surgir el saber artístico. De la misma forma que las carrozas del carnaval, las producciones artísticas elaboradas por los estudiantes deben partir precisamente del interés del profesor de aterrizar los contenidos al contexto sociocultural del educando. De esta manera, el desarrollo de habilidades de orden técnico –que siempre están presentes en los procesos de formación artística– se irán consolidando

progresivamente, inherentemente. El desarrollo de habilidades técnicas no puede ser el fin de la educación artística.

Para terminar, es necesario mencionar elementos que permitan evidenciar que en el presente estudio hubo una comprensión de los saberes tradicionales y la transmisión de los mismos en la elaboración de carrozas en el Carnaval de Negros y Blancos. En primer lugar, es importante volver a mencionar algunos de los *saberes explícitos* identificados en cada uno de los tres maestros de la familia Narváez, entre ellos: el trabajo escultórico, el manejo del papel encolado, el modelado en barro y la talla del icopor. Esos saberes se han mantenido de alguna forma intactos, salvo algunas modificaciones de materiales y procedimientos. Vale recordar que este conocimiento explícito es codificado, se puede expresar a través del lenguaje formal y es transmitido fácilmente. Por eso su comprensión es simple y se ve plasmada en la obra artística: la carroza.

En segundo lugar, el análisis de la información recolectada en las entrevistas realizadas a cada maestro permite llegar a la conclusión más relevante del presente estudio: el saber tradicional que se ha logrado transmitir de generación en generación es *tácito*: “amor por el carnaval”. Como se menciona en una de las conclusiones, la inmersión en el campo del autor desde el año 2015 le había permitido decodificar elementos formales de las artes visuales: como el color, la composición, las formas, jerarquías visuales, etc. Sin embargo fue a partir del ejercicio investigativo el que le permitió comprender esta esencia de las carrozas que años atrás no había comprendido.

La última de las precisiones –donde se puede concretar la comprensión del saber tradicional y de la transmisión de los mismos– tiene que ver con el ejercicio de trasposición didáctica que surge del presente estudio, que se ha mencionado en diferentes momentos y que se ha hecho explícito en las conclusiones: La educación artística debe fomentar la conexión entre el contexto sociocultural del estudiante y los contenidos curriculares, de allí debe surgir el saber artístico, las producciones artísticas

elaboradas por los estudiantes deben partir precisamente del interés del profesor de aterrizar los contenidos al contexto sociocultural del educando. De esta manera, el trabajo docente del investigador se ve reforzado superando el desarrollo de habilidades de orden técnico –que siempre están presentes en los procesos de formación artística– en sus estudiantes.

5.1. Recomendaciones pedagógicas y didácticas

Es importante que las prácticas pedagógicas empleadas al interior de la escuela en las asignaturas que hacen del área de educación artística –específicamente en artes visuales o plásticas– no se limiten a la búsqueda o al desarrollo de la habilidad técnica. Es necesario profundizar en el contexto de los estudiantes, en la tradición, en la historia. Estos elementos permiten desarrollar en los estudiantes el sentido de pertenencia, la conciencia histórica y cultural. Además, se deben plantear estrategias que hagan conexión con el contexto inmediato del estudiante, de esta manera en la clase de artes también se desarrollarán contenidos significativos que, a su vez, tendrán formas expresivas y también permitirán el desarrollo de habilidades procedimentales. El carnaval es un ejemplo de ello: los desarrollos y saberes técnicos son llevados a su máxima expresión, sin embargo nada de esto tendría sentido sin el contenido y el valor impreso por cada artista en cada obra.

El saber tradicional se constituye en una fuente de conocimiento que debe ser parte de los objetos de estudio al interior de la escuela: en primer lugar por la necesidad de preservar dichos saberes, pero también para fortalecer las prácticas pedagógicas empleadas en las instituciones educativas.

Otro elemento necesario en el sistema educativo –en general– es el de la formación de docentes en el campo de la investigación. Se necesitan más docentes que, además de tener conocimientos y habilidades sólidos en su saber disciplinar específico, posean también conocimientos y habilidades en investigación. Elementos que le permitan seguir “aprendiendo a aprender”, y que ese mismo principio les sea fomentado a sus estudiantes. Una cultura de la investigación en el campo educativo aportará diferentes

perspectivas al acto pedagógico que lo conducirá por nuevos caminos a los escenarios del contexto glocal.

En cuanto al componente pedagógico y didáctico se vuelve a hacer énfasis en la necesidad de convertir el salón de clases precisamente en un taller, en un laboratorio de experimentación, de trabajo colectivo, donde se movilice el aprendizaje individual desde el trabajo en común-unidad. Porque allí se generan las transmisiones de saberes tradicionales: explícitos, conceptuales, procedimentales y actitudinales. En el taller no solamente se aprende desde la instrucción y desde la imitación, se aprende de la cercanía con los compañeros, se aprende del error propio, pero también del error del otro. En el taller se vierte la experiencia particular del sujeto sobre la experiencia del colectivo, las dos se realimentan. Desde el taller se debe involucrar a la familia del estudiante desde un rol activo y no pasivo, los contenidos desarrollados al interior del taller deben recabar en la historia de vida personal, familiar y barrial del estudiante, ésta es una forma significativa de aterrizar los contenidos al contexto del estudiante.

Otro aspecto imperativo de gestionar en la educación es su sentido multidimensional, para empezar a conectar las diferentes partes en las que se dividió la educación en tiempos modernos. Al respecto Morín (1999) dice lo siguiente:

“Las unidades complejas, como el ser humano o la sociedad, son multidimensionales; el ser humano es a la vez biológico, síquico, social, afectivo, racional. La sociedad comporta dimensiones históricas, económicas, sociológicas, religiosas... El conocimiento pertinente debe reconocer esta multidimensionalidad e insertar allí sus informaciones: se podría no solamente aislar una parte del todo sino las partes unas de otras; la dimensión económica, por ejemplo, está en inter-retroacciones permanentes con todas las otras dimensiones humanas; es más, la economía conlleva en sí, de manera holográfica: necesidades, deseos, pasiones humanas, que sobrepasan los meros intereses económicos” (Pág. 16).

Construyendo una carroza carnavalesca

La fiesta y el carnaval permiten hacer un estudio multidimensional de los elementos que la conforman: las influencias sociales, históricas, económicas, de sincretismo, de saberes técnicos, religiosos, políticos, etc. El estudio de la fiesta del carnaval en la escuela permite el desarrollo de un pensamiento holístico, tan necesario y útil en la actualidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Aja Quiroga, L. (2002). Gestión de información, gestión del conocimiento y gestión de la calidad en las organizaciones. *Acimed*, 10(5), 7-8.
- Arévalo, J. M. (2004). La tradición, el patrimonio y la identidad. *Revista de estudios extremeños*, 60(3), 925-956.
- Arévalo, F. (2015). La masacre de navidad que le propinó Bolívar a los pastusos. www.Las2orillas.co. [Recuperado el 5 de abril de 2018 en: <https://www.las2orillas.co/la-masacre-de-navidad-que-le-propino-bolivar-a-los-pastusos/>]
- Bargero, M. (2016). Pensar la noción de " tradición" desde una perspectiva wittgensteiniana. *Revista Internacional de Sociología*, 74(1), 023.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Itaca.
- Beuchot, M. (2018). Hermenéutica, tradición y alteridad. Inflexiones. *Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, (01), 31-43.
- Chaparro, F. (2003). Apropiación social del conocimiento, aprendizaje y capital social. En: *Simposio Internacional sobre Ciencia y Sociedad*. Colombia
- Cocimano, G. D. (2001). El sentido mítico y la metamorfosis de lo cotidiano en el carnaval. *Gazeta de Antropología*, 17.
- Corpocarnaval. (2018). Reglamento de concurso Carnaval de Negros y Blancos de Pasto disponible en <https://www.carnavaldepasto.org/index.php/prensa/noticias/descarga-de-documentos-2018>
- Eco, U. (2016). *Entre mentira e ironía*. DEBOLSILLO.
- Eco, U. (2012). *La estrategia de la ilusión*. DEBOLSILLO.

- Giménez Montiel, G. (2005). *Teoría y análisis de la cultura*. Madrid: Grupo Planeta Editorial
- Hidalgo Rosero, G. M. (2013). "Cambiar para ser tradición: redefinición de la identidad y profesionalización del saber artístico en los Maestros del Carnaval de Negros y Blancos de Pasto, Colombia" (Tesis de maestría, Buenos Aires: FLACSO. Sede Académica Argentina).
- Inche, J. (2010). *Modelo Dinámico de Gestión del Conocimiento basado en el Aprendizaje Organizacional en una Institución Educativa en el Perú*. Lima, Perú.
- Insuasty, C.R. (2013) *Experiencia y vida en la elaboración de una carroza*. Universidad de Nariño Facultad de Artes, Pasto (Colombia).
- González, J. (1985). Introducción a una teoría del espectáculo. *Telos* #4, 35-44.
- Jiménez, L., Aguirre, I., & Pimentel, L. G. (2009). *Educación artística, cultura y ciudadanía*. Organização dos Estados Ibero-americanos para a educação, a ciência ea cultura= organización de estados iberoamericanos para la educación, la ciencia y la cultura.
- López, J. O. (2006). *Folclor, costumbres y tradiciones colombianas*. Plaza y Janes Editores Colombia SA.
- Marín Viadel, R. (2011). Las investigaciones en educación artística y las metodologías artísticas de investigación en educación: temas, tendencias y miradas. *Educação*, 34(3).
- Menerales, M. (1994). *Educacion formal, no formal e informal*. Editorial Aula.
- Mijail, B. (1987). La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. *El contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Editorial de Bolsillo
- Miranda, J. J. G. (1989). Los carnavales: ritual y relaciones de intercambio. *Anthropologica*, 7(7), 55-69.
- Montuschi, L. (2001). La economía basada en el conocimiento: Importancia del conocimiento tácito y del conocimiento codificado. *Documentos de trabajo*, 1. Disponible en

- https://www.researchgate.net/profile/Luisa_Montuschi/publication/4806426_La_economia_basada_en_el_conocimiento_Importancia_del_conocimiento_tacito_y_del_conocimiento_codificado/links/554ccf6f0cf21ed2135d8ab4.pdf
- Mora, C. A. A. (2015). El carnaval y el cristianismo en Colombia. *Agenda Cultural Alma Máter*, (217), 12-16.
- Moreira, R. (2006). Memoria y patrimonio alimentario: la importancia de los saberes empíricos. En *Actas do III Congreso Internacional de la Red SIAL: Alimentación y Territorios* [CD]. Universidad Internacional de Andalucía
- Morin, E. (2001). *Los siete saberes del futuro*. Madrid: Santillana.
- Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la lengua española* (22.a ed.). Consultado en <http://www.rae.es/rae.html>
- Muñoz, L. 2007. Memoria de espejos y de juegos: Historia de la fiesta u de los juegos del Carnaval Andino de San Juan de Pasto. San Juan de Pasto: Empresa Editora de Nariño.
- Real Academia Española. (2001). *Diccionario Panhispánico de dudas* (22.a ed.). Consultado en <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/dpd>
- Rinaudo, C. (2006). Fiestas y dinámicas identitarias. Un estudio de caso en Niza. Disponible en <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01086415/>
- Rodríguez Gómez, D. (2006). Modelos para la creación y gestión del conocimiento: una aproximación teórica. *Educar*, 37.
- Ruíz, M. (2018). Entrevista al maestro Ribert Insuasty. 6 de enero 2018. [Recuperado el 8 de enero de 2018 en: <http://narino.info/2018/01/07/entrevista-al-maestro-carlos-ribert-insuasty-autor-la-carroza-colorado-ganadora-carnaval-2018/>]
- Ruíz, R. Martínez, R. Valladares, L. (2012). Innovación en la educación superior: Hacia una sociedad del conocimiento. México. D.F: Fondo de Cultura económico.
- Sanz, F. (1989). Educación no formal: Orígenes y perspectivas. *Tabanque: Revista pedagógica* #5, págs. 9-30.

- Serrano, E. (2018). Colombia historia de un olvido: tres siglos de un pueblo que surgió sin tirar una piedra. Bogotá: Grupo Planeta Editorial (Latinoamérica)
- Tenorio, M. C. (2011). Escolaridad generalizada: ¿inclusión social o pérdida de la identidad cultural? *Revista de estudios sociales*, (40), 57-71.
- Tobar, J. (2013). *La fiesta es una obligación: artesanos intelectuales del Carnaval de Negros y Blancos en la imaginación de otros mundos*. Editorial Universidad del Cauca.
- Uribe, J. J. (2004). Tradición y problemas de la filosofía en Colombia. *Ideas y Valores*, 3(9-10), 58-82.
- Uribe, S. (2006). La identidad cultural y el desarrollo territorial rural, una aproximación desde Colombia. *RIMISP Territorios con identidad cultural*.
- Wijnhoven, F. (2008). Manufacturing knowledge work: the European perspective. In *Methods and Tools for Effective Knowledge Life-Cycle-Management* (pp. 23-44). Springer, Berlin, Heidelberg.
- Olivella, M. Z. (2010). *Por los senderos de sus ancestros: textos escogidos, 1940-2000* (Vol. 18). República de Colombia, Ministerio de Cultura.

ANEXOS

La siguiente ponencia se presentó en el Primer Congreso Internacional de Mediaciones Pedagógicas con Tecnología y su Efecto en el Aprendizaje en la Educación Superior, en el Seminario permanente en educación y tecnología, 2018.

Está pendiente su publicación en el libro de investigación resultante de este evento y editado por la Universidad Antonio Nariño.

Aprender a danzar en un colectivo coreográfico y Construyendo una carroza carnavalesca: Transposición didáctica de saberes tradicionales presentes en el carnaval, por medio de dos libros digitales interactivos.

Autores

Martha Lucia Jiménez Gutiérrez

Email: martha.jimenez@uan.edu.co

Luis Eduardo Nieves Gil

Email: lenieves@uan.edu.co

Línea de investigación: Experiencias no convencionales de trabajo fuera del aula en mediaciones pedagógicas con las TIC

Resumen

En este documento se expone la necesidad de volver la mirada a las prácticas y saberes tradicionales como fuente válida de conocimiento. También de la necesidad de diseñar estrategias didácticas que contribuyan a la transformación de las pedagogías heredadas de la enseñanza de las artes, que no responden al contexto social y educativo en el cual se encuentran nuestros estudiantes - nativos digitales.

Se propone diseñar dos libros digitales interactivos, que posibiliten el acercamiento de los estudiantes de forma dinámica, a las prácticas y saberes tradicionales presentes en el Carnaval de Negros y Blancos de Pasto Nariño, escenario vivo para la

creación artística, también como escenario no convencional donde están presentes procesos de enseñanza – aprendizaje, igualmente válidos que los de la academia.

Palabras claves: Saber tradicional, libro digital interactivo, transposición didáctica, carnaval, colectivo coreográfico, carroza motorizada.

Marco referencial

Desde la sociología, la tradición se asume como un “proceso situado de naturaleza social en la que elementos del patrimonio cultural, se transmiten de generación en generación por medio de contacto de continuidad. Pratt, F. (1946 p. 185) . Los saberes tradicionales se refieren a los imaginarios, prácticas y costumbres propias de un pueblo. Se caracterizan por que se transmiten de generación en generación de forma oral, son empíricos porque se transmiten mediante la experiencia, son dinámicos porque se producen en diferentes épocas y en distintos grupos humanos, trascienden debido a su uso y hacen parte de la cotidianidad de los pueblos.

Los saberes tradicionales poco se han tenido en cuenta en el diseño de currículos que respondan de igual forma a los lineamientos institucionales como a las necesidades particulares de cada comunidad, entre ellas, el rescate de la memoria y de la identidad. Por esta razón, es fundamental promover el estudio de la tradición como fuente válida de conocimiento. De la misma forma que la academia estudia la producción artística del arte occidental, es importante que la escuela centre su mirada en los saberes tradicionales como objeto de estudio, susceptibles de ser incorporados en los procesos de enseñanza – aprendizaje de las artes.

Proponemos implementar la transposición didáctica de los saberes tradicionales a dos libros digitales interactivos, que posibiliten el acercamiento del estudiante a las prácticas tradicionales del pueblo Nariñense, que sea accesible y le permitan hacer hipervínculos con sitios Web, publicaciones y referentes, que le den la posibilidad de profundizar sobre los temas abordados.

Chavellard (1997) plantea la transposición didáctica como un ejercicio que consiste en la transformación de un saber científico, a un saber factible de ser enseñado. La

transposición didáctica de un saber implica tener dominio de los conocimientos de la disciplina. Además, conocer las formas de enseñanza de la misma, en este sentido, el educador está en la capacidad de adaptar, de transformar el conocimiento, para los nuevos contextos, para que sea comprensible y asequible para los estudiantes.

Sistematización de la experiencia

La experiencia de varios años en la enseñanza de las artes: Danza y Artes Plásticas, con jóvenes de básica secundaria y media, nos ha llevado a concluir que las prácticas pedagógicas de los maestros en el aula se reducen a la imitación y repetición de esquemas aprendidos que son transmitidos posteriormente de forma mecánica, sin reflexionar sobre el porqué de dichas prácticas. Según Freire (1970) en este tipo de prácticas el educador conduce al educando en la memorización mecánica de los contenidos, los educandos son, así, una suerte de “recipientes” en los que se “deposita el saber”.

Estas formas adquiridas de la enseñanza de las artes se distancian de las necesidades y expectativas de los estudiantes que tenemos en las aulas en la actualidad. Por ejemplo, la memorización de la coreografía de la Cumbia por imitación de los movimientos del profesor, o el dibujo de un bodegón de frutas a partir de un modelo preestablecido, pierden el carácter pedagógico cuando el estudiante es distanciado del contexto donde se produce el objeto imitado y, a su vez, no puede trasponer lo aprendido a su contexto. Es por esta razón que decidimos reflexionar acerca de las metodologías y didácticas que empleamos los maestros en los procesos de formación artística, donde se ponderen los procesos de aprendizaje sobre las formas tradicionales de enseñanza.

Consideramos imperativo en la enseñanza de las artes diseñar estrategias pedagógicas y didácticas que favorezcan el acercamiento del estudiante a los diferentes objetos de estudio. Además, estrategias que respondan a sus prácticas cotidianas, los gustos por las nuevas tecnologías de la información y comunicación TIC, sus expectativas y necesidades; también que le permitan articular los nuevos conocimientos con los saberes que posee. Por último, que el estudiante comprenda la importancia de los contenidos

desarrollados en clase al contextualizarlos a través de las estrategias o herramientas diseñadas por su maestro, despertando su interés y motivación.

Por las situaciones anteriormente mencionadas, proponemos diseñar dos libros digitales interactivos: “Aprender a bailar en un colectivo coreográfico” y “Construyendo una carroza carnavalesca”, basados en el proceso de montaje y puesta en escena de la creación dancística “Paraíso de labriegos” del Colectivo Coreográfico Danzantes del Cerrillo y la construcción de la carroza motorizada “Rey carnaval” de los Narváez, familia de artesanos carroceros, siendo ambas representaciones artísticas al interior del Carnaval de Negros y Blancos de la ciudad de Pasto, Nariño.

El propósito de los dos libros, es acercar a los estudiantes al Carnaval de Negros y Blancos como escenario vivo para la creación artística, espacio donde confluyen saberes tradicionales presentes en las manifestaciones musicales, dancística, teatrales y plásticas propias de la región. El libro de dirección “Paraíso de Labriegos” busca registrar los elementos necesarios que se requieren para su puesta en escena: argumento, texto, análisis de personajes, propuesta coreográfica, estereométrica (diseño pasos, figuras) y planimétrica (diseño del espacio), la propuesta musical y la propuesta de vestuario. Por su parte, el libro “Construyendo una carroza carnavalesca” registrará el paso a paso de la elaboración de la carroza motorizada de la familia Narváez, desde la elaboración de la maqueta hasta la puesta en escena de la obra el próximo 06 de enero de 2017, día del Desfile Magno.

Para comprender las razones por las cuales seleccionamos este carnaval como objeto de estudio mencionaremos los aspectos más relevantes de esta fiesta tradicional:

6. **Historia:** El Carnaval de Negros y Blancos es un acto festivo mestizo que se remonta a principios del siglo XX, se celebra desde el 28 de diciembre hasta el 6 de enero cada año. Es un patrimonio que se nutre de múltiples manifestaciones: rituales, simbólicas, artísticas y sociales, que se expresan a través del arte efímero en desfiles de disfraces individuales, comparsas, murgas, carrozas y el juego colectivo, propiciando un periodo festivo para que los actores de diversos grupos humanos y sectores sociales participen masivamente.
7. **Patrimonio inmaterial de la humanidad:** El saber-hacer del carnaval es transmitido de generación en generación, en los talleres. Fue declarado

Patrimonio Cultural de la Nación por el Congreso de la República de Colombia, mediante la Ley No. 706 del 2011; debido a una investigación realizada en la Universidad de Nariño, y enviada al comité de la UNESCO, fue declarado el 30 de noviembre de 2009 Patrimonio Cultural e Inmaterial de la Humanidad en la ciudad de Abu Dhabi.

8. **Días del carnaval:** El precarnaval comienza el veintiocho de diciembre con el “Día del agua”, donde todos juegan a mojarse; el día treinta se realiza la “Serenata a Pasto”, interpretada por los mejores tríos de música andina; el treinta y uno, “Día de los Años Viejos”, las calles de Pasto se llenan de muñecos elaborados con ropa vieja para despedir el año; el dos de enero, en “El carnavalito”, los niños y niñas de Pasto se toman la senda del carnaval poniendo en escena todas las saberes y tradiciones heredados por sus familias; el tres de enero es el día de los “Colectivos Coreográficos”, agrupaciones integradas por más de doscientos danzantes, músicos y zaquearos; el cuatro es “El desfile de la Familia Castañeda”, donde representan la llegada de una familia al carnaval en el año de 1928; el cinco de enero es el “Día de los Negritos”, cuando todos los participantes del carnaval juegan a pintarse la cara de negro; el seis, “Día de los Blancos” o “Día del Desfile Magno”, contrario al día anterior, los pobladores se pintan la cara con talco perfumado, se desarrolla el desfile por la senda del carnaval donde se presentan los ganadores en disfraces individuales, comparsas, murgas, carrozas no motorizadas y motorizadas y los dos colectivos coreográficos ganadores.
9. **Los colectivos coreográficos:** son expresiones dancística y musicales reconocidas en el Carnaval, donde la danza asociada al folclor andino se constituye en lenguajes corporales, expresivos y musicales. La música se caracteriza por ser interpretada con instrumentos artesanales como las zampoñas, queñas, charangos, bombos y aquellos que en su esencia aluden tradición e identidad de la región sur de Colombia”. Los colectivos coreográficos dentro del carnaval engalanan sus puestas en escenas con investigaciones inspiradas en saberes ancestrales, acompañadas por cuadrillas de danzantes, músicos y zaquearos.
10. **Las carrozas:** punto central del gran Desfile Magno, se han caracterizado por ser obras monumentales rodantes, las cuales son elaboradas por artesanos que han adquirido su conocimiento en el taller por transmisión de sus padres, abuelos, tíos, maestros empíricos que han conservado una serie de saberes tradicionales por décadas y que, además, han heredado este conocimiento de generación en generación, preservando de esta forma la memoria y espíritu del carnaval. Los temas sobre los cuales se diseñan las carrozas son tomados de la tradición, mitos y leyendas y vivencias del pueblo pastuso.

Como propuesta didáctica enfocada a transformar las prácticas tradicionales en la enseñanza de las artes, tomamos la decisión de diseñar los dos libros interactivos en

formato digital y publicarlos en Internet, para tener la posibilidad de rotarlos en páginas Web, blogs, bases de datos, redes sociales y demás sitios virtuales, que faciliten el acceso de los estudiantes a sus contenidos. Y, de esta forma, aproximar a los estudiantes a los saberes tradicionales del pueblo Nariñense sin necesidad de trasladarse del lugar, y teniendo siempre la disponibilidad del material.

La forma en que pretendemos llevar el carnaval y todas sus prácticas tradicionales a nuestros estudiantes, por medio de los libros interactivos, es proponiendo una ruta pedagógica clara, de fácil comprensión, con imágenes llamativas que ilustren las diferentes etapas, además de dar cuenta del proceso en su totalidad. Este manejo mediático tecnológico, enfatiza la propuesta de que no es necesario contar siempre con la presencia de un docente para la construcción de nuevos conocimientos, pero sí es necesaria la articulación pedagógica para permitir los procesos de aprendizaje.

Conclusiones

Consideramos imperativo diseñar estrategias pedagógicas y didácticas que revitalicen los procesos de enseñanza y aprendizaje en las artes, que favorezcan el acercamiento de los estudiantes a los diferentes objetos de estudio, en este caso, los saberes y prácticas presentes en el Carnaval de Negros y Blancos de Pasto, Nariño. Estrategias pedagógicas que respondan a las dinámicas cotidianas, gustos, expectativas e intereses de los jóvenes, que dispongan de conocimiento didáctico por parte del docente y que haga uso de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación TIC, indispensables en el contexto educativo del siglo XIX.

Referencias bibliográficas

- Chevallard, Y. (1998). *La transposición didáctica. Del saber sabio al saber enseñado*. Argentina: Grupo Editor Aique
- Fairchild, H. (1946). *Diccionario sociológico*. Madrid: Fondo de cultura económico. p.185
- Freire, P. (1970). *Pedagogía de oprimido*. Montevideo: Tierra Nueva Editores. p.50