

ESTUDIO PSICOANALÍTICO DE UNA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA DEL
CARNAVAL DE NEGROS Y BLANCOS DE LA CIUDAD DE SAN JUAN DE PASTO
(Proyecto de grado para optar por el título de Psicólogo)

DAVID ANDRÉS BASTIDAS ROSERO

Universidad de Nariño
Facultad de Ciencias Humanas
Programa de Psicología
San Juan de Pasto
Junio de 2013

ESTUDIO PSICOANALÍTICO DE UNA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA DEL
CARNAVAL DE NEGROS Y BLANCOS DE LA CIUDAD DE SAN JUAN DE PASTO
(Proyecto de grado para optar por el título de Psicólogo)

DAVID ANDRÉS BASTIDAS ROSERO

Asesor

Ps. Mg. Orlando Lenin Enríquez

Universidad de Nariño
Facultad de Ciencias Humanas
Programa de Psicología
San Juan de Pasto
Junio de 2013

NOTA DE RESPONSABILIDAD

Las ideas y conclusiones aportadas en el siguiente trabajo son responsabilidad exclusiva del autor.

Artículo 1ro del Acuerdo No. 324 de octubre 11 de 1966 emanado del Honorable Consejo Directivo de la Universidad de Nariño.

Yo, DAVID ANDRES BASTIDAS ROSERO, identificado con cédula de ciudadanía No: 98394233 de Pasto, soy responsable de las ideas, doctrinas y resultados expuestos en esta Tesis, y el patrimonio intelectual de la Tesis de Grado pertenecen a su autor.

NOTA DE ACEPTACIÓN

Presidente del Jurado

Jurado

AGRADECIMIENTOS

A mi familia, apoyo constante en todo el proceso académico.

A mis hijos, los cuales son mi mayor motivación en los momentos de dificultad.

A mi asesor de trabajo de grado, sin sus enseñanzas y su soporte emocional, no hubiera sido posible caminar estrechos e intrincados pasajes de vida.

DEDICATORIA

A mis abuelos y mi padre. Caminé con ellos de la mano, bajo el manto de su amor, su responsabilidad, fortaleza y ternura. Soltaron mi mano cuando tenían que hacerlo y observan, desde algún lugar, este momento, en el que les dedico mi trabajo de grado.

RESUMEN

Las sociedades que dinamizan sus relaciones en el control del poder, se basan en el dominio común de la psiquis y las tecnologías disciplinarias de dominación de los cuerpos que, en última instancia, la risa permitiría transgredir, y el acto carnavalesco (con toda su parafernalia y solemnes ceremonias análogas), se supone es el espacio-contexto perfecto para esta transgresión. El presente trabajo tiene como objetivo analizar cómo se dinamiza la fantasmática superyóica inconsciente del discurso del amo en una obra artística (carroza) presentada en los carnavales de negros y blancos de la ciudad de San Juan de Pasto usando, como base teórica, las conceptualizaciones contemporáneas del psicoanálisis. La metodología que lo sustenta es de tipo crítico social fundamentado en el paradigma de la investigación cualitativa. El saber psicoanalítico nos brinda su extensa teoría para el desarrollo de esta investigación ya que el sin-sentido y lo que se oculta detrás del discurso aparentemente transgresor en dicha representación artística, es lo que en realidad soporta la motivación de esta investigación. La perspectiva psicoanalítica aplicada en este trabajo, hace entrever que el acto personal y colectivo del carnaval, es un ritual que va más allá de lo aparentemente manifiesto y denota la necesidad implícita de transgredir las normas para reafirmar, de nuevo, año tras año, que necesitamos del amo para compensar las pulsiones de su prohibición superyóica que a lo largo de todo un año sufre el pastuso por su dedicación a cumplir los ideales del amo. El maestro Raúl Ordoñez, reconocido artesano y artista del carnaval, con su discurso y su obra es el participante con que se cuenta para el desarrollo de esta investigación. Se brinda una mirada diferente al carnaval de negros y blancos de la ciudad de San Juan de Pasto y al acto transgresivo artístico que desde las conceptualizaciones psicoanalíticas develan los discursos de uno de sus principales protagonistas. De igual manera se procura la motivación a los lectores en general para continuar con la investigación en la temática y los conceptos aquí presentados.

Palabras clave: Discurso del amo, carnaval, superyó, fantasma, producción artística.

ABSTRACT

Societies that dynamize their relations in the control of power, are based on the common domain of the psyche and the disciplinary technologies of domination of the bodies that ultimately allowed transgress laughter and the carnival act (with all its paraphernalia and solemn ceremonies), is supposed to be space perfect backdrop for this transgression. This research aims to analyze the dynamics of the superego and unconscious fantasy of the master discourse in an artistic work (carroza) presented in the carnival of blacks and whites in the city of San Juan de Pasto using, as contemporary theoretical conceptualizations of psychoanalysis. The methodology behind it is of critical social type based on the paradigm of qualitative research. Knowledge gives us his extensive psychoanalytic theory to the development of this research as non-sense and what lies behind the apparently transgressive speech in that artistic representation is what actually supports the motivation for this research. The psychoanalytic perspective applied in this work, gives a glimpse of the personal and collective act of carnival is a ritual that goes beyond manifest and denotes the underlying need to bend the rules to reaffirm, once again, year after year, need to master our impulses to compensate superego prohibition, encouragement and protection. Raul Ordonez, recognized artisan and artist of the carnival, with his speech and his work is the participant that account for the development of the present investigation. It provide a different look to the carnival of blacks and whites in the city of San Juan de Pasto and transgressive artistic act that from psychoanalytic conceptualizations reveal the speeches of one of its main protagonists. Similarly seeks motivation to the general reader to pursue research in the topics and concepts presented here.

Keywords: master discourse, carnival, superego, ghost, artistic production.

TABLA DE CONTENIDO

LISTA DE TABLAS.....	9
LISTA DE FIGURAS.....	10
RESUMEN.....	11
ABSTRACT.....	12
INTRODUCCION.....	13
MARCO DE ANTECEDENTES.....	14
Orígenes del carnaval.....	154
El Carnaval Andino de Negros y Blancos en San Juan de Pasto.....	15
MARCO TEORICO.....	19
Obra artística.....	20
Obra de arte.....	19
El discurso del amo y su relación con la obra de arte.....	20
Superyó y creación cultural.....	25
Sublimación y arte.....	29
Sublimación y superyó.....	30
MARCO CONCEPTUAL.....	31
Discurso.....	31
Discurso del amo.....	31
Deseo.....	31
Demanda.....	31
Nombre del padre.....	32
Falta.....	32
Fantasma.....	32

Producción artística discurso psicoanalítico

Goce	32
Imagen	32
Imaginario	33
Semblante	33
Sublimación	33
Superyó	33
La cosa	34
OBJETIVOS	34
Objetivo general.....	34
Objetivos específicos	34
METODOLOGÍA	34
Perspectiva epistemológica.....	34
Participante	35
Diseño metodológico	35
Matriz de categorías de análisis	35
Estrategias de recolección de la información	36
Procedimiento	37
Plan de análisis de datos e información	37
ELEMENTOS ÉTICOS Y BIOÉTICOS	37
RESULTADOS Y DISCUSIÓN	38
Categoría 1: La dialéctica del amo y el esclavo en el motivo narrativo de la obra artística.....	38
La lucha eterna entre amo y esclavo. Un deseo retroactivo de reconocimiento.....	40
El trauma histórico-social y la obra artística como respuesta a un pasado angustiante.....	43
Los cambios de amo y la servidumbre voluntaria.....	47

Categoría 2: El imperativo de goce superyóico y transgresivo en la subjetividad artística.....	49
El discurso del amo y el discurso capitalista en los carnavales de negros y blancos.....	51
Categoría 3: La sublimación de las fantasías inconscientes de sumisión y de transgresión.....	53
La Sublimación como fenómeno colectivo.....	55
Imagen de la carroza.....	58
Categoría 4: La figura fantasmática del (Anti) héroe local.....	59
Conclusiones y Recomendaciones.....	65
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	687
ANEXOS.....	71
Anexo 1: Transcripción Entrevistas Maestro Raúl Ordoñez.....	71

LISTA DE TABLAS

Tabla 1. Matriz de categorías deductivas 363

LISTA DE FIGURAS

<i>Figura 1.</i> Matriz de categorías deductivas	363
<i>Figura 2.</i> Imagen de la carroza.....	55

INTRODUCCIÓN

El análisis de los procesos psíquicos del sujeto en sus manifestaciones artísticas es a menudo una forma privilegiada para el investigador, quien en este caso trabaja con una persona quien vive el arte en lo más profundo de su ser, que hace obras sublimes; las cuales, están concebidas de una forma planeada, inteligente y socialmente crítica; pero también, visceralmente, con una energía pulsional que se encauza a una meta de valor cultural, produciendo esto en el sujeto un espacio de libertad sublimante o de nudo sintomático, respecto de los conflictos y determinaciones inconscientes de la subjetividad del artista.

Según Freud (1905, citado por Evans, 1997):

El análisis del carácter de individuos altamente dotados, en particular artistas, indicará la mezcla, en proporciones variables, de creación, perversión y neurosis, según que la sublimación haya sido completa, lo que llamamos ‘carácter’ se construye en gran parte con el material de las excitaciones sexuales, y se compone de pulsiones fijadas desde la infancia, de construcciones adquiridas mediante la sublimación y de otras construcciones destinadas a sofocar los movimientos perversos que se han reconocido como no utilizables. Es entonces lícito decir que la disposición sexual del niño crea, por formación reactiva, muchas de nuestras virtudes (p. 173).

Para este tema de investigación, se tuvo en cuenta que el sujeto está creando su obra a lo largo de todo el año, la reinventa, le añade, la pule, en una dinámica constante que es transversal a todos los eventos de la vida del artista, y a todos los aspectos de su yo (de artista, trabajador, miembro de una familia, etcétera), en una dialéctica constante con sus procesos latentes fantasmáticos, narcisistas, superyóicos, etc.

Tanto así, que existe un nivel inconsciente, que está en el campo de la enunciación del ser creador, y que va más allá de los enunciados de respuestas conscientes que él pueda dar con respecto a los motivos de su producción artística. Este nivel enunciativo del discurso, contiene fantasías y juicios inconscientes, el síntoma del sujeto, su propio goce sintomático, y es también el lugar donde opera, más fuertemente, el discurso del amo a nivel inconsciente. Eso lo sabemos porque el discurso del amo, es lo que hace entrar al sujeto en relación con las instituciones y la ideología subyacente, y por medio del análisis meticuloso de su decir, se descubre cómo opera dicho discurso a nivel latente, cómo sale a

la luz este discurso, aparentemente invisible, que se vuelve tan imperceptible precisamente por su omnipresencia: el sujeto no sabe que su obra y su discurso están alienados por el discurso del amo, de la misma manera que el pez no sabe que existe algo llamado agua.

Marco de Antecedentes

Orígenes del carnaval

Las celebraciones llenas de disfraces, máscaras, música, bailes y atuendos que hacen a las fiestas populares tan características, parecen remontarse a la época de los griegos y antes aún, de las fiestas sumerias que datan de hace más de 4 mil años, según algunos historiadores. Fueron numerosas las fiestas que los sumerios celebraban. Existían muchos motivos para celebraciones o fiestas dentro de las comunidades, la construcción de un templo, la entronización de un gobernante, las victorias en la guerra o la cosecha. No obstante, fueron dos las festividades más importantes. La primera fue el año nuevo (zagmu), festividad sumeria en la que se sacrificaban animales, se posesionaba y se celebraba el rito del matrimonio sagrado. Éste, importantísimo, consistía en los esponsales celebrados entre Dumuzi e Inanna, representados por el rey y la sacerdotisa, en donde todas las personas se vestían de luto y se elevaban lamentaciones litúrgicas. Su significación era específicamente agrícola, pues se esperaba que con este rito se renovara el ciclo natural de plantas y animales.

La segunda gran fiesta (esh-esh), se celebraba en casi todas las ciudades sumerias y tenía que ver con el ciclo lunar al ser ellos los primeros astrónomos y astrólogos de la humanidad. De igual manera en muchos otros pueblos y comunidades de la antigüedad también se celebraban ritos similares, con los mismos aspectos de jarana y tragedia que caracterizan estas festividades compartiendo eventos sociales y comunitarios como la vida (nacimiento, matrimonio y muerte), trabajos (recogida de cultivos, ciclo ganadero), estaciones anuales rituales y creencias religiosas.

Para dichas comunidades antiguas, celebrar una fiesta significaba tener una única oportunidad de penetrar en los insondables secretos del universo, de encontrarse con esa ruptura entre el espacio y el tiempo, de vivir unos contados días de placer y goce “infinitos”, representa una regresión “orgiástica dionisiaca” de las sociedades primitivas sin normalizaciones internalizadas en cada uno de ellos.

Ahora bien, *carnevalees* la palabra original que según los etimólogos se deriva la palabra *carnava*; *carna*, que significa carne y *levare* que significa adiós, despedida; es decir, la “tolerancia” que concedía la iglesia católica a sus devotos tiempo antes de iniciar la cuaresma: *Doménico prima carnes tolendas*, es decir, el primer domingo antes de quitar la carne. Sin embargo, es importante tener en cuenta ciertos detractores de esta teoría etimológica de la palabra carnaval, pues también se afirma que el carnaval es la época del año donde más se consume carne; por lo tanto, carnaval no es el miércoles de ceniza, que es cuando la iglesia prohíbe el consumo de carne, sino el periodo anterior y es aquí donde tal acepción va en contra de ello.

En este orden de ideas, es como se podría percibir que el asunto va por otros caminos, ya que la iglesia se apropia, transformándolas, de tradiciones anteriores donde el consumo desenfrenado de todo tipo de bebidas y alimentos está permitido: en este sentido se podría también adoptar la palabra carnaval como la veneración a la diosa Carna, hija de Helerno (calendas de febrero), diosa de las habas y el tocino y considerada por los Romanos como la Diosa creadora de la vida humana (Gaignebet,1984; Walter, 2003).

Retomando las palabras de Herrera (1976):

Los altibajos de una festividad de carácter auténticamente popular han pasado poco a poco a segundo plano en cuanto al carnaval de Pasto, que, a decir verdad, de carnaval solamente tiene su nombre, por cuanto según los doctos de la academia, de ser carnaval se tendría que celebrar tres días antes del miércoles de ceniza y nuestro carnaval, rompiendo con esquemas irrumpe con su propiedad andina el 4, 5 y 6 de enero de cada año, eso sí sin que se escatime esfuerzo alguno para gozarse a plenitud su auténtico y singular carnaval (p. 87).

El Carnaval Andino de Negros y Blancos en San Juan de Pasto

En la época colonial pastusa, aparecen desde 1631 las llamadas fiestas reales, fijadas en el día 20 de enero. Luego, con la época republicana pasan a llamarse fiestas públicas conservando el mismo día de celebración. La fiesta o celebración de “negritos”, nace en Popayán durante el siglo XIX, tomando como motivación principal la reivindicación social racial, donde los negros esclavos tenían la oportunidad, un día en el año, de ser “libres” y reconocidos en toda su dimensión personal y espiritual. Sin embargo, retomando los apuntes históricos de Benavides (1983) se observa que:

El levantamiento de la población Antioqueña de Nuestra Señora de los Remedios ocurrido en 1607 fue recordado por los negros esclavos que duramente trabajaban en distintas regiones del más tarde estado soberano del Cauca. Fue así como cierto día los negros de Popayán abandonaron y decididamente se presentaron ante las autoridades, pero no en son de revolución, sino pacíficamente a demandar que se les diera un día libre en el año, pero libre de verdad, en reciprocidad al duro, agotador y tremendo laborar durante los doce meses del año. La voz de la negrería fue aceptada por los representantes de su Majestad y la demanda de los negros fue llevada a conocimiento del Rey, pues el recuerdo del levantamiento de Remedios, les hacía obrar con tino y complacencia a las autoridades y de los encomenderos de Popayán. Pasaban los días y los meses de larga espera y la solicitud tan humana de los negros esclavos, no tenía respuesta favorable de su Majestad. Cierta día llegó el “cajón” de España y entre los documentos reales y de trascendencia que de la península venían, estaban el del “acogimiento muy paternal” que el Rey hacía de la petición de los esclavos negros y señalando el *cinco* de enero, vísperas de las fiestas de los Santos Reyes Magos, como día libre para todas las gentes de color, “como un homenaje ferviente de la Católica y Real Persona al Santo Rey Negro Melchor”, así rezaba el liberador documento. La noticia fue dada a conocer por bando en Popayán, y así fue como el cinco de enero se declaró libre, “pero libre de verdad”, para los negros esclavos, quienes al tener conocimiento de la “paternal y real determinación”, se lanzaron a las calles y enloquecidos danzaban y gritaban, llevando en sus manos carbones con los que tiznaban a todo ser viviente. De manera especial al “blancaje”, pues los africanos deseaban que todos los nobles moradores de Popayán fueran aquel día negro, negro como ellos. En 1894, este jolgorio de liberación lúdico-cultural se traslada a la sociedad pastusa en donde comienzan a acompañarla con las primeras cabalgatas y con murgas musicales populares cada cinco de enero (p. 20).

El juego de “los blanquitos”, según varios autores y textos históricos de nuestro departamento, entre ellos Zarama (1999), nace en el año de 1912, cuando el señor Ángel María López, sastre de profesión y un grupo de colegas de la ciudad, después de las celebraciones del día de negritos, comenzaron a “lanzarse talcos perfumados” de polveras femeninas, instituyendo sin proponérselo, el famoso seis de enero como día de blanquitos.

Una de las más interesantes y extensas entrevistas realizadas a este ilustre personaje, en material fonográfico (casete), fue la efectuada por Héctor Bolaños Astorquiza en compañía del poeta Héctor Arturo Gómez en el año 1978, donde se narra los hechos explícitos del inicio del día de blanquitos en la ciudad de Pasto.

¿Que como nacieron los blancos? Sonríe don Ángel María, recuerdo que formaba parte del grupo de cortadores de la sastrería de don Ángel Zarama, que en compañía de Máximo Erazo y de dos trabajadores más del oficio, el cinco de enero de 1912 habían doblado copas, de esas de cuadritos, chuscas, desde la tarde del día de negros hasta esas horas, las nueve de la mañana del día de Reyes, cuando acaban de pedir una tandeadá más de aguardiente, en el estanco de las Robby, muchachas de buen ver y amigas de la farra, negocio que estaba ubicado por allí, en la carrera 25, que para esos días era la calle real y exactamente, una cuadra arriba de la casa posada.

Una de las mozas de la cantina, a la altura de la hora dicha, paso al espejo, a peinarse, hermoarse, y con una motita de algodón a polverse la joven tez.

Don Ángel dice que por aquel entonces los negros se jugaban con discreción, el cometido se aplicaba sin agresividad, a base de golpecitos con buenos modales. Algunos rostros de los negreados quedaban como si hubiesen padecido una viruela negra donde apenas cabía un toquecito más.

Fue entonces cuando en un descuido de la chiquilla del estanco, tomo don Ángel, la motita de polvera, la hundió en la suave fragancia de los polvos y sobre la renegrida cara de su camarada de farra aplicó el golpecito pícaro diciendo: *¡que viva el negrito y que viva el blanquito!* Picado el hombre del homenaje blanco, arrebató la motita y el gesto de don Ángel lo repitió sobre la cara de sus compañeros incluso sobre la del autor del invento: *¡sí, que vivan los negros y que vivan los blancos!*

Se decidieron a comprar las polveras de las tres Robbys. Se atizaron otros aguardientes y se fueron hacia debajo de la Calle Real, con dirección a la Plaza Grande y con el sonsonete: *¡vivan los blancos, viva el seis de enero!*

Los parroquianos que salían de la iglesia de San Juan de la misa de las 10, sonreían. Don Ángel y los demás compañeros de trabajo de la sastrería de don Ángel Zarama, le dieron la vuelta a la plaza, gritando: *¡viva los blancos y viva el seis de enero!*

Para el seis de enero de 1913, dice don Ángel, ya no fuimos tan solo los compañeros de sastrería, se invitó a mucha gente a imitar el ejemplo y se pensó entonces en la celebración de las fiestas del cinco y seis de enero (Bolaños, 1987, p. 23).

Los juegos de negros y blancos (cinco y seis de enero), se realizaron en forma espontánea y libre hasta 1927, fecha en la cual se organizó, por primera vez, un programa oficial de carnaval para los días cinco, seis y siete de enero. Así, se iniciaba la historia y memoria del *Carnaval Andino de Negros y Blancos* en la ciudad de San Juan de Pasto. Muñoz (2007).

Por lo tanto se puede decir que el carnaval pertenece, de manera integral, a la comunidad que lo celebra, es por eso que tiene tanto valor de pertenencia y de identidad propia.

Vovelle (2003) afirma: La historia de la fiesta no se puede construir de forma desprevénida. Como un hecho sociocultural supone actores, agentes y factores involucrados en una sociedad determinada y en un tiempo específico, también. Entendida en un marco socio-político, donde se hayan inscritas las relaciones de poder (p. 202).

Estas relaciones de poder descritas son inherentes a la forma subversiva del carnaval, al trasfondo donde, en medio del libre salir de pulsiones ocultas y de transgresión a la norma, también se camufla la necesidad que tiene el poder de autotransgredirse, al invertir el orden social cayendo temporalmente en un imperativo regulado de goce, con el fin de uniformarlo después de la festividad, y no tanto para tratar de librarnos de él, sino para prometernos su retorno periódico, que es en realidad lo más importante. Finalmente, se observa cómo el carnaval no es sólo un estado catártico de desestructuración y destrucción de todo orden social simbólico y el abandono del equilibrio establecido durante todo un año; es más que eso, es el encuentro de cada sujeto participante, de cada artista o de cada habitante del mundo claroscuro del símbolo carnavalesco, con ese amo deseado-amado-odiado consciente e inconscientemente.

De aquí en más se exponen los conceptos y referentes teóricos para este trabajo el cual se desarrolló tomando como fundamento la teoría psicoanalítica del discurso del amo desde la perspectiva freudo-lacanianiana y los conceptos relativamente nuevos del filósofo Esloveno Slavoj Žižek. Desde esta perspectiva, el objeto sublime artístico, como lo es la carroza de un carnaval, es un fenómeno cultural que exhibe el subfondo transgresor

inherente al discurso del amo Žižek (2003). El cual debió ser abordado desde la teoría psicoanalítica contemporánea de los estudios culturales, para realizar una intrincada disertación de este tema, utilizando los soportes necesarios teóricos y conceptuales como son: obra de arte, obra artística, discurso del amo, nombre del padre, sublimación, fantasma y el concepto de superyó.

Canclini (2010), expone en cortas palabras, el mencionado subfondo transgresor en la construcción de una obra de arte:

Las transgresiones suponen la existencia de estructuras que oprimen y de narrativas que las justifican. Quedar enganchado en el deseo de querer acabar con estos órdenes, y a su vez cultivar con insistencia la separación, la transgresión, implica que esas narrativas y esas estructuras mantienen una vigencia propia (p. 38).

Marco Teórico

Obra artística

Una obra artística es una producción elaborada por un "artista", que puede ser interpretado de distintas maneras, de acuerdo a la visión del espectador a quien va dirigida la obra. Si generalmente una obra de arte intenta dejar un mensaje, o transmitir una manera de pensar, en contraste, como se dijo antes, la obra artística varía de acuerdo al espectador. Lo cual muestra un campo de tensión intersubjetivo entre obra de arte y obra artística, que solo podría ser abordado desde el concepto lacaniano de discurso.

Obra de arte

La obra de arte tiene una naturaleza superior al hombre común, que se supone en algún momento, su creador. “La negación del goce grosero, vulgar, que constituye lo sagrado cultural como tal, encierra la afirmación de la superioridad de los que saben satisfacerse con los placeres sublimados (...), para siempre prohibidos a los simples profanos”. (Bourdieu y Darbel, 2003, p. 200).

En el arte, una obra de arte (o pieza artística u obra), es una creación cultural, tal como una composición musical, un libro, una película, un grabado, una escultura o una pintura, que ha sido hecha con la finalidad de ser un objeto de belleza en sí mismo, una expresión simbólica o bien la representación de un concepto determinado, que a la vez, constituya la expresión de una sublimación pulsional. Lo opuesto es un objeto práctico o

útil, que concretiza la dominación de las pulsiones al servicio del principio de realidad, aunque bien puede ocurrir que un objeto sea varias cosas al mismo tiempo.

A partir del modernismo, el campo del arte se ha expandido incluyendo a la fotografía, la cinematografía, el arte de performance (o ejecución), el arte conceptual, y el arte en video. En el arte contemporáneo son habituales las denominadas instalaciones artísticas y otras manifestaciones artísticas de difícil catalogación entre los géneros artísticos clásicos.

Lo que se considera una obra de arte difiere entre las distintas culturas y esferas, como también difiere el significado mismo del vocablo "arte". Por ejemplo, hasta la década de 1970, los críticos de arte y el público en general tendían a excluir a las artes aplicadas de lo que se consideraban objetos de arte.

Para establecer si una obra es una obra de arte, se suele apelar a los conceptos de mérito artístico y mérito literario. Así mismo, una obra de arte también puede ser llamada objet d'art, una frase francesa que literalmente se traduce como "objeto de arte" y significa algo que se percibe y posee un mérito artístico. Más allá de estas catalogaciones, la teoría psicoanalítica caracteriza que el proceso fundamental que define lo artístico de una obra no radica en el mérito del yo de un sujeto, sino en el proceso de sublimación que éste ha hecho de sus pulsiones y conflictos psíquicos en un contexto sociocultural preciso y al interior de un género y un estilo artísticos reconocidos en el momento. Es así como la creación artística nos plantea la imposibilidad de “ver, en el sentido de querer atrapar, entender y llegar a producir una síntesis del objeto como está representado, como un hecho, y a la vez deja en claro la imposibilidad del encuentro con el mismo objeto”. (Curutchet, 2006, p. 12).

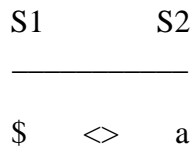
Es así como para efectos del presente estudio, se trabajó con la carroza en cuestión vista no como una obra artística, sino como una obra de arte, en el sentido de que es el mismo autor quien la narra evidenciando el vacío del desencuentro y volviéndola objeto de sublimación con cada palabra.

El discurso del amo y su relación con la obra de arte

En el concepto que Lacan desarrolla de discurso, se refiere inicialmente a la naturaleza transindividual del lenguaje, y a la constatación de que la palabra siempre implica a otro sujeto, un interlocutor (así sea silencioso), y en este caso no solo la expresión del autor (obra de arte) sino la percepción subjetiva del interlocutor (obra artística). De ahí

que la expresión *el inconsciente es el discurso del Otro*, designa al inconsciente como efecto de la palabra en el sujeto, palabra que le es dirigida desde otra parte por otro sujeto que ha sido olvidado (como sucedería en el momento de la apreciación del discurso artístico de un objeto de carnaval sin importar en ese instante quién lo haya hecho). Luego, Lacan define el discurso como un lazo social basado en el lenguaje, e identifica cuatro tipos posibles de lazo social, que conocemos como discurso del amo, universitario, de la histórica y del analista (siendo que el inconsciente, estructurado como un lenguaje, tendría la forma del discurso del amo). A los cuales les añadirá después el discurso capitalista.

También Lacan (1964) da a conocer sus componentes: S1: significante amo, S2: el saber, \$: el sujeto del deseo, y a: el objeto perdido del deseo y también, el plus de goce; y las cuatro posiciones en las que se desplaza: el agente, el Otro, la verdad y la producción. Para el caso del discurso del amo, su estructura con los respectivos componentes, sería la siguiente:



Se entiende entonces, que para este discurso, la relación entre los significantes (S1→S2) que representan y dan sentido a la existencia social de un sujeto, sea en sus producciones discursivas, éticas, estéticas, carnavalescas, etc., siempre oculta una relación fantasmática pulsional inconsciente (\$ <> a), que escapa a toda representación social significativa, aunque le subyace de forma latente e inconfesada.

Ahora bien, los significantes de cada época, podrían ser especificados como los que hacen marco, es decir, fundan la condición de posibilidad de determinado objeto para ser denominado artístico en un momento histórico determinado de la cultura. Y por ello, este marco, que el objeto de arte nos da a ver, permite imaginarizar lo real (lo traumático y antagónico de la fantasía pulsional) de una época a condición de que los significantes, aquí estructurados en una formalización estética, puedan velarlo y hacerlo soportable por medio del goce estético. El objeto de arte interpreta su momento (para este estudio, la carroza “Homenaje al gran pueblo Pastuso” interpreta el momento de la compleja trama histórica que constituyó la identidad Pastusa).

Se puede coincidir así con Wajcman (2011) cuando plantea que el objeto es una máquina de interpretar, que formula constantemente preguntas y da respuestas. Al suponer un sujeto (todo objeto de arte supone un sujeto), el contemplador recibe su propio mensaje en forma invertida, resuenan así en la obra sus propios significantes amo, que implican el marco de su mundo en el cual el objeto le habla y le produce goce estético. Por lo tanto, pensar el objeto de arte es preguntarse de alguna manera por el sujeto, puesto que un objeto de arte es, como lo refiere Lacan (1953), algo éxtimo a él, íntimo por fuera de sí y exterior a su intimidad.

Como interpretante, el objeto de arte invierte el lugar de dichos significantes amo, justamente los muestra en su carencia (para el caso de la presente investigación, se trataría de mostrar la carencia inherente a los significantes amo de una cultura bajo la forma del fantasma superyóico). Y en esta carencia significativa es donde el sujeto contempla su propio entramado fantasmático que invierte la representación significativa y le produce el goce estético desde el objeto percibido, dentro de un marco histórico determinado.

“Así, la perspectiva visual es, históricamente, la forma de representación de la mirada. La perspectiva desde la mirada, supone la mirada y la reversión de la mirada: la mirada como objeto y el objeto que mira”. (Žižek, 2006, p. 75).

En ese sentido, la perspectiva renacentista intenta olvidar la mirada.

Ahora bien, en la pasión por el signo, representativa del Barroco, aparece el *pliege*, como una forma de ocultar la letra. La letra requiere esa otra cosa del pliege que es el goce. En tanto, en la Modernidad, el arte busca la posibilidad de un signo, un significante puro, que no remita a otro significante.

Cabe preguntarse ahora si el arte se organiza como un discurso, y si es así, cuál es su estructura; acudimos en nuestra ayuda a Wajcman (2011):

El arte no existe. Lo que existen son las obras-del-arte, que pululan. Quiero decir que el Arte como conjunto no es una noción consistente...todo el arte se encierra en sus obras, objetos siempre disímiles y singulares... más que de obras de arte como conjunto así como la idea de una esencia común, prefiero hablar de las obras-del-arte (p. 102).

Desde esta perspectiva se abordaría el objeto de arte carroza en su singularidad subjetiva que da a ver e interpretar los significantes amo de una época en el contexto transgresivo del carnaval.

Sin embargo, puede ser, que en un nivel, sí es posible hablar sobre el objeto de arte en tanto término comparativo con otra clase de objetos. Así, la obra de arte es un producto de una actividad, de un pensamiento, de un gesto, de una época y tiene efecto sobre el sujeto. Es por lo tanto un objeto que realiza un acto (para el caso del objeto carroza, se trataría de captar el acto de ruptura que tiene con el conjunto de condiciones significantes de las otras carrozas del carnaval a las cuales sin embargo, parecería conformarse).

Wajcman (2011) propone, además, que el objeto de arte es aquello que denuncia el vacío suspendido en el discurso del amo y, por lo tanto, devela la fantasía tramada en sus significantes. De este modo, el objeto del arte es lo opuesto del fantasma, es aquello que delata cómo está constituido el fantasma, pues enmarca la falta sin ocultarla, proponiendo en lugar de una pantalla útil, el goce de la nada. Se trata, según este autor:

[...] de encontrar un objeto que no obture lo real de la imagen que ella produce, la falta constitutiva; que no la enmascare con la belleza de la misma, y con el imaginario de la completud; que realmente haga agujero en la serie de los objetos e introduzca la dimensión de lo no lleno; del vacío que recoge el deseo, que sea un marco para la mirada, una posibilidad para la experiencia subjetiva en el camino hacia la singularidad (Wajcman, 2011, p. 103).

El goce del arte está relacionado con la función de enmarcar la nada, es ésta una manera de hacerla visible, de mostrar lo indecible. De allí que el placer estético está fundado en la capacidad de ver, recorrer, tocar la nada hecha objeto. La pasión del objeto de arte por la nada es posible concebirla como la negación del objeto fácil de mercado. El objeto útil, tecnológicamente complejo, paradigma de la producción capitalista, implica la reducción de la dimensión del deseo a la de la necesidad, convirtiéndose en un objeto capaz de captar el goce. Este objeto industrial deviene o bien en una prótesis o bien en un fetiche, con su consumo el sujeto se reduce a una pura conciencia instrumental.

Al preguntarse ¿qué es el objeto de arte hoy?, cuando también puede ser atrapado en las redes de la industria tal como se expresan Canclini y Signorelly (1999): "Mientras los teóricos e historiadores exaltan la autonomía del arte, las prácticas del mercado y de la comunicación masiva -incluidos a veces los museos- fomentan la dependencia de los bienes artísticos de procesos extra estéticos" (p. 64).

Por el contrario, la evolución de la cadena estética, logró con las vanguardias de inicios del siglo XX, una ruptura no solo con la mirada academicista y el reinado de la perspectiva y la representación, sino también logró cuestionar al objeto técnico su instrumentación no-singular. Así tenemos los *ready-made* de Duchamp y el cuadrado negro sobre fondo blanco de Malevitch, como obras paradigmáticas.

En su Conferencia en Comandantuba, en el marco del IV Congreso de la AMP, Miller (2004), propone un discurso de la civilización actual agenciado por el objeto *a*, de este modo lo que da en llamar discurso de la hipermodernidad es análogo en su estructura al discurso del analista. Pero, a diferencia del lugar del semblante causa de deseo para el sujeto del inconsciente (dado que el *a* está en el lugar del agente en el discurso del analista: $a \rightarrow \$$), en el discurso de la hipermodernidad, el *a*, como plus de gozar, aísla al sujeto del deseo y de las significaciones, haciendo estallar los lazos e impidiendo la lógica sustitutiva, asiento a su vez del mundo simbólico representacional.

Por el contrario, en una esquina céntrica de Buenos Aires, jóvenes artistas realizaron una intervención urbana, una expresión de arte efímero, que recorrió el mundo por Internet. Pintaron en varias esquinas la imagen de Bush con orejas del ratón Mickey y pusieron una leyenda al pie: *Disneywar*. Esta obra es un ejemplo del objeto de arte frente al objeto industrial, del hacer ver frente a la voluntad de ocultar, desmantelando una ilusión, en su significante nuevo, una guerra al igual que los juegos de Disney puede ser fabricada para adormecer al sujeto. Este juego de arte contiene en su forma la delimitación del vacío de la nada en la medida que sustrae por la vía del humor el objeto supuestamente útil, seduciéndonos con la unión del poder y lo ridículo. Se trata allí de una presentación y no de una representación, por lo cual no tiene consistencia de llamado a un discurso amo. Sostiene un hacer análogo al discurso del analista, que deja actuar el vacío intermedio, donde puede ser considerado como una de sus versiones.

El vacío, y tal como la obra de arte lo enmarca sin ocultarlo, sería el fondo de la aparición de la presentación del ser, es un punto de ser, y no una región, una zona, menos una causa, una estructura, una forma, un sujeto, etc.

Gómez (2008), realiza una lectura interesante de los escritos de Žižek referentes al tema:

Para Žižek, el problema del arte que él denomina moderno es más radical y desesperado que el del arte pre moderno; es decir, “ya no se puede seguir contando con que el espacio vacío, el lugar (sagrado) esté ahí, y se ofrezca para ser ocupado por artefactos humanos” (Žižek, 2002, p. 39). El problema entonces no es cómo llenar el espacio vacío, sino cómo hacer para que el lugar vacío tenga lugar en la estructura. Al salvar el lugar vacío estructural, se conserva la estructura misma. Dicho de otro modo, para que haya estructura debe haber un momento, un punto de cruce entre las series, la del significante y la del significado, como punto de cortocircuito en el cual el significante entra en el significado; es decir, el punto de no-sentido en el campo del sentido es aquel en el cual la causa del significante se inscribe en el campo del sentido (Žižek, 2003 citado en Gómez, 2008). El problema consiste en la correlación que existe entre el lugar vacío en la estructura y el elemento elusivo, que no tiene lugar, un elemento excrementicio.

Según Aristóteles (s.f), el vacío es un puro punto y no el nombre de una materia. Para Lacan (1954), el vacío, es un punto de ontología en la materia, el punto de *das Ding*. Es en este vacío en donde Lacan propone ruptura epistemológica respecto a la teoría freudiana clásica, el nudo borromeo; y matiza la articulación efectiva de los tres registros (real, imaginario y simbólico).

“La propiedad principal distintiva del nudo borromeo es que basta que un cordel se corte para que todo el conjunto anudado se disperse” (Farrán, 2009, p. 22).

En el nudo borromeo, la idea de creación quiere decir que el vacío no es más que un punto. Y es precisamente en este vacío en donde las formas históricas concretas del discurso del amo, suelen insertar sus dinámicas de ejercicio y legitimación en el inconsciente de los sujetos a los que someten, instaurando allí la lógica de la transgresión superyóica. Lo cual quiere decir que el discurso del amo no solamente es asumido por el sujeto de una cultura, a través de las prohibiciones y opresiones que implica de manera explícita, sino también por los procesos de autotransgresión con los cuales seduce al sujeto a partir de las formas estéticas propias de las dinámicas de una cultura, como es el caso, según Žižek (2003), de las festividades carnavalescas y sus producciones artísticas

Superyó y creación cultural

Con base en el desarrollo lacaniano del psicoanálisis, se puede distinguir, tal como lo ha hecho Miller (2004), acerca del papel diferencial que juega el Ideal del Yo en la

constitución amorosa de los grupos y el papel del superyó en la constitución estructural del malestar en la cultura analizado también por Freud en el periodo de entreguerras con el concepto de ideal del Yo cuando se trata de la teoría del amor. Su obra *Psicología de las masas* es un canto al poder del significante amo en nombre del Ideal del Yo. *El malestar en la cultura*, al contrario, nos descubre que aquello que quizás puede funcionar en el ámbito pequeño que Freud estudió en ese otro texto, no vale para la sociedad humana como tal: en este nivel se encuentra el malestar, que se traduce exactamente como la permanencia, irreductible al significante amo, de lo que Lacan llama el objeto *a*.

Con base en esta distinción, se tendría que precisar que el objeto *a* presente en el malestar de toda cultura, no es el objeto *a* en tanto vacío que dinamiza la dialéctica del deseo y que el arte enmarca sin obturarlo; se trataría, por el contrario, en el Superyó del objeto *a* como la instancia del goce obscuro que llena ese vacío y en el que se apoya la ley del amo para llenar sus vacíos de poder. No obstante, este objeto paradójico no pertenece ni al Gran Otro cultural ni al sujeto al que liga con las leyes del discurso del amo y sus significaciones alienantes, ya que este objeto resto no tiene sentido y forma un hueco en el Otro, mostrando así su inconsistencia al no poder dar cuenta de él en la relación significativa $S1 \rightarrow S2$. Y por otra parte, el sujeto lo cede para constituir su pacto con el Otro. De lo que resulta que no pertenece a ninguno de los dos, sino que más bien lo comparten ambos como vacío, constituyéndose en el objeto de la separación.

Es a partir de esta lógica de la separación que encarna el objeto *a*, que se puede abordar psicoanalíticamente tanto el malestar cultural superyóico como la creación cultural que lo sublima. Ello partiendo de la inevitable renuncia que implica para cada sujeto la dejación a satisfacer sus pulsiones más arcaicas. O en términos de Freud: “La cultura yugula el peligroso gusto agresivo del individuo debilitándolo, desarmándolo y vigilándolo mediante una instancia situada en su interior, como si fuera una guarnición militar en la ciudad conquistada” (Freud, 1923, p. 203). Así, si se parte del análisis del Superyó, se puede entender como un ser humano se impone sus propias prohibiciones, no necesariamente coinciden con las impuestas socialmente. Lo vemos en las representaciones de una cultura y más que todo a través de las representaciones morales y religiosas, que extreman las represiones culturales, imponiendo al sujeto un goce superyóico en el sufrimiento de la renuncia. Pero si se parte de las creaciones artísticas, se puede descubrir el

papel fundamental y sublimante que juega el arte al utilizar la fuerza del superyó, a su pesar, como un factor de creación cultural. Así lo concibe Nominé (2002) a propósito de la producción del chiste:

El objeto de la separación también es el principio que obra en el chiste. El chiste es una palabra insensata que se dirige al otro, apunta a su vacío. [...] no hay nada pulsional como esa estructura del *witz* (agudeza) donde la palabra sirve para rodear el vacío en el Otro. En el chiste es la pulsión quien crea un lazo social, por eso el chiste se propaga con tanta rapidez (p. 135).

Acerca del término *witz*, se puede afirmar que su estructura se basa en lo que se sugiere al Otro, el Otro recibe el poco sentido y lo transforma en paso de sentido, este es el placer de la agudeza.

Lo que es cierto para la voz en tanto constituye una de las potencias del Superyó, lo es para el registro de la mirada, su otra potencia complementaria, que igual en el arte pictórico, escultórico, etc., puede ser convertida en un factor decisivo en la creación cultural, y más si se presenta en el contexto transgresivo, inherente al discurso del amo, como lo es un carnaval. Para el caso de esta investigación, la creación cultural sublimaría los aspectos culpabilizantes y destructivos del Superyó a través de la representación propia de una carroza. Si se parte de la consideración que la conciencia de culpa (superyó), no es otra cosa que la angustia ante esa pérdida de amor ante las figuras de autoridad (que podría estar representado culturalmente por el estado a través de la enunciación *Colombia nos odia*, se podría decir que hasta la época de Freud, el superyó cultural planteaba severas exigencias ideales, cuyo incumplimiento era castigado mediante una angustia suscitada por la conciencia moral en los procesos anímicos correspondientes al yo consciente; lo cual se mostraba con más facilidad del lado de la masa que del lado del individuo. Para el contexto actual de la región, la angustia del rechazo, de lo que son los pastusos ante la visión general y coloquial del pueblo colombiano, hace del superyó un superyó introyectivo de la autoridad paterna coercitiva, temida y odiada, ante lo cual se ha levantado en las últimas décadas la elevación del Ideal amo de la pastusidad para acallar el vozarrón culpabilizante de la historia. El superyó le grita “¡goza! Con lo que no tienes”.

Sublimación y arte

El hecho de que Freud nunca terminó verdaderamente de dilucidar este concepto, explica que éste haya sido relegado como una entidad teórica secundaria por muchos autores; sin embargo, la teoría psicoanalítica se caracteriza por hacer necesario el anudamiento de los varios conceptos para su particular entendimiento.

En una primera instancia, Freud (1930) indica que la sublimación es un proceso en el cual la libido es canalizada en diferentes actividades culturalmente valoradas (arte, ciencia, deportes, etc.), las cuales se caracterizan por no tener un fin u objetivo netamente sexual, ya que si pueden ser de origen sexual, no necesariamente producen resultados de tipo sexual. La sublimación se da como un mecanismo socialmente aprobado de descarga de tensiones sexuales que, de otra manera, serían exteriorizadas como conductas perversas o neuróticas. Se sostiene entonces, que la sublimación sería el método por el cual transformamos y elevamos la energía de las fuerzas sexuales, convirtiéndolas en una fuerza positiva y creadora; pero también, como el medio donde se atenúan y se amortiguan dichas energías que podrían, de manera inversa, convertirse en destructoras y devastadoras para el sujeto y su entorno. De igual manera, Freud nos muestra el otro lado de la moneda de la expresión artística, lo que en un determinado tiempo era considerado como la más alta, excelsa y desexualizada concepción del alma humana, logra ser una fuerza humana, pero también salvaje, primitiva y arcaica, donde lo violento, lo sexual, lo carnal y lo mundano afloran de manera pasional para recordar lo egregio y a la vez lo mísero que puede llegar a ser el ser humano y la gobernabilidad antípoda que rige nuestros destinos.

Ahora bien, en su seminario VII Lacan (1959), menciona la importancia del reconocimiento social en el concepto de sublimación, se basa en las primeras teorías freudianas de dicho concepto; sin embargo, afirma que las pulsiones han sido sublimadas en la misma medida en que han sido desviadas hacia objetos valorados socialmente, sobre todo artísticos y que no se necesita de una prohibición directa social para que se sublime la pulsionalidad sexual, como lo afirmaba Freud. Lacan llama a esto grado cero de satisfacción.

Ahora bien, lo propio del proceso sublimatorio en una obra de arte estibaría, más que en someterse a los ideales prohibitivos explícitos del discurso del amo en un momento dado de la cultura, en mostrar críticamente tanto el vacío inherente a su trama significativa

estética como el fantasma de deseo o de goce superyóico con el cual pretende obturar la falta dicho discurso. De ahí el efecto de goce estético y de crítica que suscitan las producciones de la sublimación cultural.

Pero además, la operacionalidad que emerge del discurso del amo (o sea la presión que ejercen sus ideales y el sometimiento a los mismos) y su transgresión fantasmática, tal como aparecen la sublimación estética, constituye el correlato estructural de la necesaria y fortalecedora sumisión de ese discurso. De ahí que el arte pueda presentar las dos caras del discurso del amo; o sea, la sumisión a los significantes amos de la cultura (S1-----S2), y su necesaria transgresión intrínseca superyóica en el fantasma de goce (\$ <> a). Sería esta fuerza pulsional-fantasmática, operante en la transgresión superyóica inherente al discurso del amo, lo que, según Žižek (2003), mantendría unida a una comunidad, más allá de la fuerza unificadora de sus ideales.

Lo que “mantiene unida” una comunidad profundamente no es tanto la identificación con la Ley que regula el circuito cotidiano “normal” de esa comunidad, sino *la identificación con una forma específica de transgresión de la Ley, de suspensión de la Ley* (en términos psicoanalíticos, con una forma específica de *goce*) (p. 150).

Lo que significa psicoanalíticamente que la fuerza de la pulsión sexual sigue operando en la sublimación.

De ahí que para Lacan (1959), la sublimación no debe entenderse como “desexualización”, como el desplazamiento de la investidura libidinal, desde un objeto que satisface alguna pulsión básica, hacia una forma de satisfacción elevada, sino desde un punto de partida opuesto. El punto de partida no es el objeto de la satisfacción directa, “bruta”, sino su inverso, el vacío primordial en torno del cual circula la pulsión; es la falta la que asume una existencia positiva en la forma muchas veces informe de la Cosa (das Ding), o sea la sustancia imposible del goce. “Así, el objeto sublime es un objeto cotidiano que sufre una transustanciación, al ser “elevado a la dignidad de Cosa”, por lo cual, en la economía simbólica del sujeto, funciona como la Cosa imposible corporeizada” (Lacan, 1971, p. 106).

El placer estético es la cuota de placer que las artes nos permiten sustraer del principio de realidad.

Al acercarse al lienzo, hay un momento en que esa impresión de transparencia desaparece, o sea, un momento en el que la imagen pierde su significación. Uno se encuentra entonces cara a cara con un montón de pasta blanquecina que no es para nada transparente. La pintura es a fin de cuentas una exposición de pequeños depósitos sucios. Pero esos depósitos sucios toman otro valor cuando están elevados a la dignidad de la Cosa. Luego se hacen brillos sublimes, símbolos de luz y transparencia (...) Acercándose vera desvanecerse el objeto significante y surgir la cosa insensata, y luego, cuando se alejará, el objeto significante volverá y borrará la cosa. (Nominé, 2002, p. 26).

La anterior precisión hace necesario pensar qué relación guardaría la sublimación con la dinámica del superyó, en tanto ambas categorías guardan una relación con la Cosa insensata.

Sublimación y superyó

La obra “homenaje al gran pueblo pastuso” es todo un encadenamiento de significantes pictóricos, de colores, de diseño, de barnizado etc. que pertenece al Gran Otro que es el gran pueblo pastuso pero este también tiene una inconsistencia, como todo otro incluye un vacío, el vacío de su falta de garantía. Ahora bien, en ese vacío es donde resuena la voz traumática del superyó cultural (que para el caso de esta investigación, estaría constituido por el anatema y el desprecio de una nación que mira la identidad pastusa como algo execrable, avergonzante, despectivo). Y justo ahí la obra artística eleva esos significantes ordinarios que constituyen una carroza a la dignidad de la cosa sublime (El homenaje al gran pueblo pastuso), funcionando a la manera de un chiste que transforma el cruel superyó en un consolador del yo, solo que en el plano de la mirada y no solo de la voz, siendo que ambos objetos son las dos potencias pulsionales del superyó. Aquí habría que destacar cómo a través de la sublimación de una obra artística (en este caso la carroza o el chiste o el mito etc.), se produce esa transformación del superyó de amo severo en indulgente consolador del yo, ya que tal como lo señala Lacan:

Por más que sean cosas distintas, como según dice Freud, humos y chiste actúan del mismo modo a partir del sin sentido que yacen en la palabra del Otro. Subrayan ese sin sentido y permiten que uno pueda gozar un poco de ese insensato, total que aparenta tomar el camino del sentido (. . .), en el humor el sujeto se las arregla con ese agujero en

que hace resonar su sentido personal. A veces el humorista es quien sabe contrarrestar por el chiste los estragos del vozarrón (p. 79).

De igual modo se podría conceptualizar la función de la obra artística, que al igual que el chiste siempre supone una demanda al Otro al cual se brinda. Pero la diferencia esencial radicaría en que la obra de arte no es una formación del inconsciente como el lapsus o el chiste, y si una forma de la sublimación. Y aquí la relación con el superyó es distinta.

Marco conceptual

Discurso

Este concepto hace referencia a la intersubjetividad del lenguaje; es decir, el lenguaje siempre va dirigido hacia otro; todo lazo social, todo lazo personal, está basado en el lenguaje. Va más allá de la palabra y subsiste en ciertas relaciones fundamentales que no pueden mantenerse sin el lenguaje. Es un sistema de convenciones significantes que componen la mítica del inconsciente y que marca al individuo prefigurando su ubicación desde el nacimiento en un determinado contexto. (Evans, 2007).

Discurso del amo

Es el vínculo social colectivizante que se basa en significantes de poder, a través de los cuales todo sujeto agente busca ocultar su falta, ejerciendo una relación de poder sobre el otro interlocutor para ponerlo a trabajar desde su saber con el propósito de que produzca un objeto que compense fallidamente el deseo del agente. (Evans, 2007).

Deseo

Es la diferencia resultante entre la necesidad y la demanda; residuos de insatisfacción ante la total satisfacción de la demanda. Opera bajo el tropo de la metonimia, pues no se satisface sino que se desliza constante y eternamente de un objeto a otro. El primer objeto de deseo de un sujeto es el Otro fundante: la madre; razón por la cual está prohibido por la ley. (Evans, 2007).

Demanda

Es la voz urgente del sujeto para expresar simbólica o físicamente una necesidad, se transforma en demanda en el momento mismo en que es puntuado por la madre, por lo tanto la demanda se instaura en el amor y de ahí en adelante será siempre una demanda de amor, pero dicho objeto pierde su particularidad y lo que le interesa finalmente al sujeto es la presencia de ese Otro que le obsequia el don. (Evans, 2007).

Nombre del padre

Es el soporte de la actividad vital simbólica de cada sujeto y está fundamentada en el concepto de “nombre del padre” introducido por Lacan en 1951 y basándose en la noción Freudiana del Edipo. La función clivadora e instauradora de la ley del nombre del padre se instaura como un significante que metaforiza el *deseo de la madre*. En un principio Lacan considera que esta substitución del significante es lo que introduce a un ser humano a la cultura, sin embargo, después de reevaluar dicha posición, realiza una red denominación afirmando que no existe un significante en particular sino la posibilidad de varios para representar en el inconsciente la función paterna. (Evans, 2007).

Falta

Relacionada de manera directa con el deseo. La falta radica esencialmente en el Otro, pues nunca tendrá lo que el sujeto busca para satisfacer su deseo, por esta razón será también eternamente un sujeto escindido; en completa falta. (Evans, 2007).

Fantasma

Se trata de una escena que inmoviliza al sujeto horrorizado frente a la castración; por lo tanto, esta escena tendrá un componente defensivo, la de velar la castración, la falta en el Otro; pero al mismo tiempo, el fantasma cumple una función clave en el sujeto para sostener su deseo. (Evans, 2007).

Goce

Asociado directamente a la satisfacción pero también al sufrimiento. Es así como el sujeto experimenta sufrimiento en la medida que obtiene satisfacción; es decir, un sufrimiento erotizado, por lo tanto se convierte en un elemento transgresor de la prohibición, y el renunciar al goce mismo, implica entrar al orden de lo simbólico. (Evans, 2007).

Imagen

Para el presente trabajo de investigación, se toma la imagen como una representación cuya significación esta mediada por el discurso. Las imágenes ópticas presentan una serie de variedades de características singulares; algunas son puramente subjetivas, otras son reales, es decir, que se comportan en ciertos aspectos como objetos y pueden ser consideradas como tales. De igual manera, se pueden producir imágenes

subjetivas de dichos objetos que son también imágenes reales. En este caso, el objeto que es la imagen real recibe el nombre de imagen objeto subjetivo (Enríquez, 2012).

Imaginario

Hace referencia a uno de los registros constitutivos del pensamiento Lacaniano. Corresponde a una dimensión basada en la formación del yo a partir del estadio de espejo. Lo imaginario se rige por el engaño y el señuelo que capturan al sujeto en ilusiones de totalidad, síntesis, autonomía, dualidad y semejanza. El orden de lo imaginario está estructurado por el orden de lo simbólico. (Evans, 2007).

Semblante

El semblante es el artefacto que hace que en la apariencia discursiva emerja la letra para revelar el litoral entre saber y verdad, donde la faceta del saber claudica y cede el lugar a la verdad. (Bauab, 2003).

Sublimación

Describe Freud (1905) la sublimación, como “el fenómeno psíquico mediante el cual la pulsión sexual es canalizada a diferentes áreas de la actividad humana como las artes o las ciencias, entre otros, caracterizándose por no tener un fin sexual más si un origen pulsional libidinal” (p. 128). Sublimar consiste entonces, en trasladar el fin pulsional hacia una determinada actividad desexualizada, intentando no fracasar en su fin. “La sublimación permuta la meta sexual originaria por otra, ya no de carácter sexual, pero dentro de los lazos psíquicos, entroncada con ella”. (Evans, 2007, p. 250).

Superyó

Se define como una de las instancias del modelo estructural del psiquismo, la cual está caracterizada por ser una internalización de la autoridad paterna al declinar el complejo de Edipo y cuya función es mantenerlo en el inconsciente en estado de represión. En la concepción lacaniana, además define la presencia en el psiquismo individual y colectivo de una ley obscena e insensata que impone la represión del deseo pero incitando a un imperativo de goce transgresivo. El superyó para Lacan es coercitivo, tiene una directa relación con la ley, pero es a la vez una ley insensata, insensata porque se reduce a ley-palabra privada de todo sentido. (Evans, 2007).

La cosa

Es esa parte perdida imposible de traducir, Lacan la nombrará en un primer tiempo como L Cosa. Es un término freudiano que atañe a aquel otro absoluto a quien se trata de encontrar. Pero precisamente, nunca se encuentra y para Lacan aquí está el resorte principal del principio del placer. El hombre siempre busca lo que tiene que encontrar pero que nunca puede alcanzar. Dicho de otro modo, lo placentero es la búsqueda en sí misma. Gracias a la palabra, el hombre se engaña a si mismo respecto a lo que busca y ello le da mucho placer. La palabra le proporciona objetos que él puede pedir en vez de la cosa inalcanzable. (Evans, 2007).

OBJETIVOS

Objetivo general

Analizar cómo se dinamiza la fantasmática superyóica inconsciente del discurso del amo en la obra “homenaje al gran pueblo pastuso” del maestro Raúl Ordoñez, presentada en los carnavales de negros y blancos versión 50.

Objetivos específicos

Analizar la dialéctica superyóica del amo y el esclavo en la mencionada obra artística.

Dilucidar el imperativo de goce transgresivo subyacente a la prohibición que la ley impone a través de dicha obra.

Analizar cómo opera la sublimación de las fantasías inconscientes de sumisión y transgresión en la obra artística referida.

Develar cómo en la obra artística, la figura imaginaria de antihéroe que se le dio a Agustín Agualongo, desde el imaginario dominante independentista y republicano, se transforma en una figura fantasmática de héroe local.

METODOLOGÍA

Perspectiva epistemológica

En esta investigación, se trabajó desde el paradigma de la investigación cualitativa, dentro del marco epistemológico crítico social, a partir del saber psicoanalítico, trabajando el campo de los objetos, en este caso una producción artística, debido a lo cual ésta es una investigación con psicoanálisis. Por lo tanto, no se buscó con este trabajo encontrar la comprensión del sentido; por el contrario, se busca la emergencia del sin-sentido pulsional-

fantasmático, y con éste la ruptura y la transgresión superyóica de las leyes que se dinamizan en un sujeto a partir de la expresión artística.

La investigación trata de descifrar los procesos antagónicos, transgresivos y superyóicos del discurso de un sujeto artista de nuestra región nariñense, develados en la eventual escenificación fantasmática en una representación artística del carnaval de negros y blancos a través de su producción artística.

Participante

Esta investigación se realizó a partir de la información brindada por el maestro Raúl Ordóñez, el cual es un artista de reconocimiento regional y nacional, que ha participado de forma continua en el diseño y construcción de varias carrozas participantes del carnaval de negros y blancos.

Diseño metodológico

Siguiendo las directrices de Bonilla y Rodríguez (2005), para la investigación cualitativa, se ha procedido a establecer tres momentos de la misma: la descripción del problema (estado del arte), la construcción del instrumento teórico metodológico, y la sistematización, categorización e interpretación de la información resultante.

Para el desarrollo del presente proyecto de investigación, se realizó un proceso de construcción de categorías. De acuerdo con Cisterna (2005), este proceso permite la elaboración y distinción de tópicos que permiten desarrollar un proceso adecuado de recolección y análisis de la información. Deben distinguirse las categorías deductivas o apriorísticas, las cuales permiten dar un direccionamiento al proceso de recolección de información; y las categorías inductivas o emergentes, las cuales se construyen a partir de la información recolectada en las unidades de trabajo. A continuación se presentan las categorías deductivas que sustentan el estudio.

Matriz de categorías de análisis

Tabla 1. Matriz de categorías deductivas

Objetivos	Categorías
Analizar la dialéctica superyóica del amo y el esclavo en la mencionada obra artística.	La dialéctica del amo y el esclavo en el motivo narrativo de la obra artística.

Interpretar el imperativo de goce transgresivo subyacente a la prohibición que la ley impone en la subjetividad artística y su obra.	El imperativo de goce superyóico y transgresivo en la subjetividad artística.
Analizar cómo opera la sublimación de las fantasías inconscientes de sumisión y transgresión en la obra artística referida.	La sublimación de las fantasías inconscientes de sumisión y de transgresión tolerada en la obra.
Develar cómo en la obra artística, la figura de antihéroe que se le dio a Agustín Agualongo, desde el imaginario dominante independentista y republicano, se transforma en una figura fantasmática de un héroe local.	La figura fantasmática del (Anti) héroe local.

Estrategias de recolección de la información

Para esta investigación se procedió a utilizar, como parte del instrumento metodológico, las siguientes técnicas y estrategias para obtener e interpretar la información pertinente:

Entrevistas informales y semiestructuradas: a través de las cuales se obtuvo la mayor cantidad de información, partiendo de un formato de preguntas abiertas, las cuales se le plantearon al sujeto de investigación en un contexto informal de tipo conversacional y concertado antes de la presentación de la carroza en el carnaval.

Registros de videos de soporte y fotografías: este registro se realizó en el momento de presentación de la carroza en el recorrido de la senda del carnaval, tomando como base tres momentos del trayecto: punto de partida en la concentración general de las carrozas

(avenida Champagñat); un segundo momento del recorrido (plaza del carnaval), y un último momento de finalización (avenida panamericana).

Análisis de discurso: la información organizada obtenida de las entrevistas, fue analizada a partir de las categorías deductivas de análisis respectivas. Además, a lo largo del examen minucioso de la información, emergieron diferentes categorías inductivas las cuales aportaron de manera fundamental a la investigación.

Procedimiento

Para el desarrollo de esta investigación se procedió en un primer momento, a entrevistar al maestro Raúl Ordoñez, participante en el carnaval de negros y blancos de San Juan de Pasto versión 50, con la carroza denominada “Homenaje al gran pueblo pastuso”. Esto con el fin de obtener la información necesaria que luego, en un segundo momento, se sistematizó en subconjuntos de datos o categorías derivadas de los objetivos de investigación (Bonilla & Rodríguez, 2005); para proceder, en un tercer momento, al análisis de la información sistematizada. Por último, con base en los resultados que arrojó la interpretación psicoanalítica de dicha información, se elaboró un documento final.

Plan de análisis de datos e información

El análisis de la información, realizado desde el paradigma cualitativo, procedió a organizar el conjunto de la información en las categorías de análisis deductivas e inductivas, para proceder a la interpretación desde la teoría psicoanalítica del superyó y la creación cultural, el discurso del amo y las fantasías trasgresoras en la perspectiva de obtener resultados que respondieran al planteamiento y sistematización del problema y a los objetivos correlativos.

Elementos éticos y bioéticos

El proceso de investigación y recolección de información para este trabajo se basó en el artículo 11 y 14 categoría a, de las disposiciones legales del Ministerio de Salud Colombiano bajo la Resolución n° 008430 del cuatro de octubre de 1993. Por la cual se establecen las normas científicas, técnicas y administrativas para la investigación en salud.

En el presente estudio se emplearon técnicas y métodos de investigación documental retrospectivos y aquellos en los que no se realiza ninguna intervención o modificación intencionada de las variables biológicas, fisiológicas, psicológicas o sociales de el individuo que participó en el estudio, entre los que se consideran: revisión de historias

clínicas, entrevistas, cuestionarios y otros en los que no se le identifique sin su consentimiento ni se traten aspectos sensitivos de su conducta. El consentimiento informado es la base de la presente investigación, bajo la plena autorización del maestro participante: Raúl Ordoñez.

De igual manera se tiene en cuenta el artículo 50 de la ley 1090 de 2006 del Código deontológico y bioético del psicólogo: “Los profesionales de la psicología al planear o llevar a cabo investigaciones científicas, deberán basarse en principios éticos de respeto y dignidad, lo mismo que salvaguardar el bienestar y los derechos de los participantes.”

RESULTADOS Y DISCUSION

Categoría 1: La dialéctica del amo y el esclavo en el motivo narrativo de la obra artística

Toda relación interhumana está mediada y sostenida por el discurso, que en términos de Lacan (1972), es un lazo social basado en el lenguaje, que da cabida a las posibles articulaciones de las redes simbólicas que regulan las relaciones intersubjetivas.

En Psicoanálisis, el discurso se define como la organización de la comunicación específica de las relaciones del sujeto con el significante y con el objeto, que son determinantes para el individuo y que reglamentan las formas de vinculación social (Quintás, 2002). Dicho de otro modo, para el Psicoanálisis la realidad humana, es decir, la construcción imaginaria y simbólica del mundo, es imposible sin un discurso que la soporte, lo único que prevalece y está más allá del discurso es lo real, lo que escapa a la simbolización.

La historia muestra que en el curso de los siglos se han ido construyendo en lo social y político discursos de poder y de dominación. Los sujetos una vez sometidos a una red de significantes tejidos bajo diversas formas de discurso ideológico, han logrado con gran eficacia adaptarse a la servidumbre voluntaria. Hemos dicho que para Lacan el esclavo posee un saber (S2), y precisamente lo que más sabe es qué quiere un amo, es decir que el esclavo tiene los oídos prestos a escuchar mejor aquellos significantes que lo van a mantener en esa condición de servidumbre. En cada momento histórico prevalece un tipo particular de discurso, encarnado en un amo que define las coordenadas y los contextos del qué-hacer

humano, una pretendida verdad respecto al destino del esclavo. Para Hegel (citado por, Žižek, 1998), la historia de la humanidad está escrita bajo los parámetros de los discursos dominantes y de las relaciones dialécticas entre el amo y el esclavo propias de cada época; no hay posibilidad de una sociedad constituida sin los preceptos de un amo, así como no hay amo sin esclavos que lo avalen como tal.

El discurso del amo es un discurso marcado por la voluntad de dominio, funciona como un imperativo totalitario, que pretende ser la verdad y gozar de autonomía, aun desconociendo la verdad que lo determina. La verdad desconocida que subyace en su lógica de dominio es paradójica, puesto que el amo necesita y en cierta medida depende de un esclavo que lo erija como tal. Por su parte, el esclavo no es una víctima inocente ante su condición servil y sumisa, puesto que para él la presencia y el mandato del amo le aseguran un camino a seguir, algo en que creer, que por execrable que sea, lo eximen de enfrentarse con la inconsistencia de la verdad, con el vacío en lo Real. Hablamos entonces de una dependencia recíproca, uno no es sin el otro, una relación dialéctica de afirmación y negación constantes.

Retomando el tema central de este trabajo, es necesario mencionar que el motivo narrativo de la obra artística del Maestro Ordoñez “Homenaje al Gran Pueblo Pastuso” en la que se hace homenaje al caudillo Agustín Agualongo, se enmarca en un momento histórico determinado, en palabras del Maestro: “[el tema seleccionado para la elaboración de la carroza]... *coincidía con que se celebraba el aniversario 200 de la independencia y por ello nos pareció que era una oportunidad para expresar lo que estaba pasando en Pasto en esa época y la posición que asumió esta ciudad frente a los libertadores, e investigando un poco más, se mira que esta ciudad siempre fue atacada y a querer obligarla a que se ponga en el bando de Simón Bolívar, pero que tenía sus razones; pero Pasto también, porque ellos querían liberarse de España y hacer cambio de amo.... Pero Pasto ni quería, estaba bien con España (24)...porque eran ricos y era la aristocracia y tenían grandes propiedades y eran terratenientes y lo que querían era quitarles el poder a los abuelos y tomarse el poder ellos” (25).*

Además, este fragmento -entre otros que se analizarán posteriormente- en consonancia con las reseñas históricas relacionadas con el tema, aluden a un espacio

discursivo en el que se evidencian tres figuras: La del opresor (un discurso aparentemente libertario que se asume como amo absoluto y se configura bajo el semblante del Padre de la Patria: Bolívar), la del oprimido (la conveniente resistencia del esclavo -el pueblo pastuso- que terminará bajo la tutela de este nuevo amo) y la de un amo benevolente y en apariencia conveniente (la Madre Patria - España- que a pesar de la lucha encabezada por uno de sus más fervorosos y devotos hijos -Agustín Agualongo-, será despojada de sus siervos). En apariencia hay dos agentes que figuran bajo la fachada de amo; sin embargo, en este caso el discurso del amo mantiene su lógica absolutista independientemente de quien ejerce su función; es decir, el *“cambio de amo”*(24) del que habla el Maestro Ordoñez no repercute en la consecución de la libertad como tal, puesto que el discurso de libertad es por definición, no solo ineficaz, sino profundamente alienado en relación a su meta y su objeto (Lacan, 1955). El siguiente comentario sustenta tal afirmación: *“el problema no se ha solucionado y la guerra de independencia no solucionó los problemas internos de Colombia ni de la región, sino que a pesar que han pasado 200 años, sigue el conflicto por la tierra y por todas las cosas por las que ha peleado supuestamente Bolívar, porque los mismos hijos de los españoles o descendientes de los españoles son los que ostentan hoy en día el poder”* (39).

Este preámbulo nos permite contextualizar la obra artística del Maestro Ordoñez y delimitar algunos conceptos clave sobre los cuales gravita el análisis de las categorías inductivas o categorías emergentes identificadas a partir de esta categoría deductiva.

La lucha eterna entre amo y esclavo. Un deseo retroactivo de
reconocimiento

“El hombre desea ser reconocido por el otro como hombre porque esta es la única forma de saberse hombre y el modo en que esto sucede es vía el deseo, que es lo verdaderamente propio del hombre”. Hegel.

El deseo humano es querer imponerse como valor supremo para el otro deseo. El deseo humano es un deseo de reconocimiento. La búsqueda de reconocimiento, para Hegel (1807, citado en Negro, 2002) inevitablemente toma la forma de una lucha, ya que aquel que busca ser reconocido sólo puede serlo en la

medida en que haga de ese otro, alguien que lo reconozca a él. En esa lucha lo que el hombre busca es dejarle la vida y la conciencia y destruir solamente su autonomía, es decir, suprimirlo en tanto que otro que se le opone y actúa contra él; en síntesis, debe someterlo. Así, la relación esencial entre los hombres se instala como una relación de lucha en la que se pone en riesgo la vida, no por necesidad, sino por puro prestigio para ser reconocido como hombre (Negro, 2002).

En la creación de la obra artística “Homenaje al Gran Pueblo Pastuso” se revelan dos momentos de lucha por el reconocimiento. Uno histórico, relacionado con el origen y el motivo de la obra artística; otro escénico, asociado a la puesta en escena de la obra (éste último se desarrollará posteriormente).

Históricamente, el motivo narrativo de la obra artística se centra en la época de la lucha por la independencia de Colombia, encabezada por el “Padre de la Patria” Simón Bolívar y resistida por las colonias de la “Madre Patria” España, entre ellas el pueblo pastuso: *“También como lo decimos en la carrosa, en la época de la independencia, [el pueblo pastuso] fue un pueblo muy verraco para la pelea para la guerra, que tenía razones para pelear, muy fiel a sus ideas, muy noble”* (56).

De igual manera, se destaca la lucha a muerte que el pueblo pastuso sostuvo con las tropas patriotas con el fin de mantener su autonomía, sus costumbres, su idiosincrasia, es decir, su lucha por ser reconocido como pueblo autónomo: *“hay muchos elementos como simbólicos, como caballos, milicias de Pasto que peleaban contra Bolívar y de la cabeza salía lo que pensaba la ciudad como defenderse y luchar como león (10)... [...]... No se sabía de dónde venía su odio [de Bolívar] y quería recordarle que este pueblo tenía derecho a la independización y al destino, considerando que hemos vivido felices con las costumbres y forma de ser y por ello se solicitó que no se haga la invasión ni se ha buscado la guerra y que todo el mundo venía a atacar a Pasto y por ello se quería fundar la república aparte y vivir bajo nuestras leyes y gobierno”* (27).

Se observa como dos deseos chocan, el deseo de autonomía y sujeción a la corona española del pueblo pastuso contra el deseo y la avanzada independentista que buscaba unificar y constituir un “pueblo independiente”, en este sentido la

confrontación era inevitable. El pueblo pastuso resistió con ahínco los embates de la avanzada independentista, luchó con vehemencia para defender sus posturas, sin embargo ya es conocido el resultado de esta lucha.

En toda confrontación bélica puede suceder que ambos contrincantes se aniquilen o que solo uno muera. Pero, en ambos casos desaparece la posibilidad del reconocimiento. Sólo cuando uno de los dos, por temor a perder la vida y a ser totalmente aniquilado, se rinde y acepta abandonar su deseo y satisfacer el deseo del otro, el vencedor logra el reconocimiento. Inevitablemente, quien salga vencedor será amo, y quien sea vencido, esclavo. Por lo tanto, el vínculo Amo-Esclavo es la relación social fundamental; para que exista una sociedad, tiene que haber dos comportamientos humanos diferentes: el de amo y el de esclavo. No obstante, el devenir dialéctico planteado en la lógica hegeliana del amo y el esclavo, permite que con frecuencia el esclavo busque su reconocimiento y su autoafirmación aún a costa de un nuevo enfrentamiento con el amo. Este es el caso de la obra artística estudiada, ella encarna el deseo retroactivo de reconocimiento al temple y al valor del pueblo pastuso: “[Pasto]... *es una ciudad con una historia muy grandiosa pero lastimosamente desconocida, mejor dicho, usted puede haber hecho una cantidad de cosas interesantes, pero si no hay quien se las reconozca, entonces nos toca es a nosotros mismos*” (60). “*Bolívar mismo reconocía lo que pasó en Pasto, considerando que era la tumba de sus tropas. Y por ello, lo que quería hacer con la carroza era de hacer un homenaje a todo el valor que tuvo nuestro pueblo*” (30). Por lo tanto, se puede deducir que en el motivo narrativo de la obra artística se manifiesta el deseo de reconocimiento del pueblo pastuso, que aunque retroactivo y fuera del contexto histórico preestablecido, se inscribe en el tiempo lógico, es decir en el tiempo intersubjetivo que estructura la acción y la experiencia humana y que no tiene nada que ver con la marcha lineal de las unidades de tiempo cronológico. Se trata del anhelo del reconocimiento y la reivindicación histórica, puesto que con la obra artística “*al menos hay un reconocimiento social*” (59).

En este sentido y de acuerdo con lo manifestado por el Maestro Ordoñez, es evidente que el Carnaval de Negros y Blancos se ha convertido en el escenario propicio para plasmar ese deseo de reconocimiento, ese deseo de autoafirmación y

reivindicación del pueblo pastuso frente a la historia dominante: *“El carnaval ayuda de una u otra manera a formar identidad. Ahorita se habla mucho de rescatar la identidad... se está hablando de rescatar la identidad de los carnavales y de que se tiene que volver a los arraigos más grandes que tenemos nosotros, volver a retomar esa identidad...”* (50).

El trauma histórico-social y la obra artística como respuesta a un pasado angustiante

Los efectos y secuelas de la experiencia traumática vivida por un pueblo, no se agotan en la inmediatez de su ocurrencia, se reactualizan en la continuidad de lo que denominamos tiempo presente; “Homenaje al Gran Pueblo Pastuso” es la muestra de esta reactualización *a posteriori* de la huella traumática.

La lectura detallada del siguiente fragmento del discurso del Maestro Ordoñez respecto al motivo narrativo de su obra artística, es pieza fundamental para la comprensión del análisis posterior:

“[Al pueblo pastuso] ... se lo vio con violencia por lo tanto Bolívar contrató al primer paramilitar y mercenario que pueda haber en la historia, que fue Alexander Macabulai... a quien le ordenó destruirlo y arrojar piedra sobre piedra y que donde estaba Pasto, se sembraría otras cosas, para que digan cuando pasaran por la ciudad: Aquí estaba la ingrata Pasto...(27)[...]... Bolívar empieza a manifestar que los pastusos eran brutos y manifestaban de no querer la independencia, regándose eso en todo el país... (26) [...]... Bolívar cometió muchos crímenes y atropellos contra la ciudad... (32) [...]... hubo una masacre terrible y muchas violaciones, saqueos, robos, expropiaciones de casas y fincas, que fueron entregadas a los oficiales y soldados de Sucre y Bolívar, irrespetando, sacándose incluso a los objetos sagrados, que para la gente de acá tenían valor alto... durante 10 días esos soldados hicieron estragos y votaron las puertas a la fuerza y las violaron a todas las mujeres... (33) [El pueblo pastuso] ... es un pueblo que debían hacer a las víctimas, víctimas del Estado, porque fue una de las primeras masacres que hubo en Colombia y nunca se ha mencionado ni ha reparado a las víctimas desde el punto de vista simbólico que es lo que se quiere hacer a través de la carroza, por eso se llama HOMENAJE AL GRAN PUEBLO PASTUSO” (35).

Para dar inicio a la discusión de esta categoría inductiva, es importante hacer claridad en la diferencia de dos conceptos que en ocasiones tienden a utilizarse como sinónimos: trauma y traumatismo. El término traumatismo se aplica al hecho exterior que golpea al sujeto, y trauma al efecto producido por ese hecho en el sujeto, y más específicamente en el dominio psíquico (Laplanche y Pontalis, 1996). Esta definición diferencial entre el trauma y el traumatismo se refiere simultáneamente a tres dimensiones diferentes: el acontecimiento violento, la herida o el daño sufrido, y las consecuencias a mediano y largo plazo que afectan a quien o quienes lo padecen. En otras palabras, el hecho, la experiencia y sus consecuencias. Para efectos de esta lectura, la dimensión que cobra mayor interés es la tercera: las consecuencias del trauma.

Además, resulta necesario ampliar la cobertura del término “trauma” y extenderlo al dominio de lo social; es decir, a partir de la revisión teórica y de los aportes de algunos autores, aproximarse a la definición de lo que es o podría ser un trauma social e histórico. Para ello, resulta fundamental retomar el tema de la memoria colectiva y su relación con la historia, entendiendo cómo el peso de la memoria, en este caso vinculada a eventos de intensidad emocional y gran sufrimiento (trauma), influye en el imaginario de la cosmovisión de una sociedad respecto a sí misma y su entorno. El siguiente texto del Maestro Ordoñez ilustra lo mencionado:

“Cuando la gente se va para otro lado es como que se achanta, ¿si me entiende? Y empieza a sentirse mal porque la gente empieza a burlarse, a reírse... (46) [...] ... Eso hace que la gente a veces se avergüence de ser pastuso, eso hemos escuchado nosotros, gente que niega como que su tierra, y la gente que va a otro lugar trata de ser como la gente de ese lugar... A la gente le han metido ese cuento que todo lo que pasó en la independencia fue malo, que nosotros fuimos los malos, que nosotros fuimos los tontos que peleamos contra el famoso Padre de la Patria” (48).

En 1925 Maurice Halbwachs acuña el concepto de memoria colectiva para designar los modos en que la memoria es compartida y reproducida socialmente. En este sentido, las memorias sociales son procesos discursivos que

movilizan el registro imaginario colectivo de las emociones, ideas, comportamientos y actitudes con el objetivo de construir una actualización socialmente compartida de eventos pasados mediante representaciones sociales (Ortega, 2010). Por lo tanto, se podría decir que la obra artística estudiada y el Carnaval en general materializan fragmentos de la memoria colectiva del pueblo pastuso: “... *Se utilizó el carnaval como un vehículo de cultura para educar a la gente y refrescarle esas ideas y esos mitos... (2) [...]... como es el caso de la carroza a la que se refiere de Homenaje al Pueblo Pastuso, donde se utilizan una crítica y protesta, como un tema histórico que también asume una posición y no solamente una historia tal como la cuenta el libro, sino que se asume una posición con respecto a hechos históricos y sobre el momento de la independencia*” (3). Desde el punto de vista del psicoanálisis, esto quiere decir que más allá de la historia de los vencedores, la memoria histórica de los vencidos va a plantear una posición subjetiva de reivindicación frente al trauma histórico.

De acuerdo con el relato del Maestro Ordoñez ésta memoria histórica está vinculada con hechos sangrientos, injustos e injustificados que retornan como recuerdos traumáticos que aún no se han elaborado de forma suficiente. De ahí la necesidad de elaborarlos, de nombrarlos, de escenificarlos para reivindicar la memoria de un pueblo y desarraigar el trauma social e histórico asociado a ellos.

El sociólogo Jeffrey Alexander (citado por Ortega, 2010) sostiene que “un trauma cultural ocurre cuando los miembros de una colectividad sienten que han sido sometidos a un acontecimiento espantoso que deja trazas indelebles en su conciencia colectiva, marcando sus recuerdos para siempre y cambiando su identidad cultural en formas fundamentales e irrevocables”.

Por su parte, el sociólogo Kai Erikson (1976) propuso el concepto de trauma social para designar el “ethos -o cultura grupal- que es diferente a la suma de las heridas personales que lo constituyen, y es más que éstas”. Su trabajo hace hincapié en los modos en que la violencia trabaja sobre el tejido social, lo descompone y le sustrae herramientas a la comunidad para que sus miembros habiten en el mundo. Erikson habla de dos modos en que se puede hablar de comunidades traumatizadas: a través del daño que se produce en los lazos

comunales y por la generación de un clima emocional que consume los recursos socio-culturales de la comunidad. Según él, “las experiencias traumáticas se abren camino de forma tan profunda en el entramado de la comunidad afectada que terminan por proveerla de su estado de ánimo y de su temperamento prevalecientes, por dominar su imaginario y su sentido del ser, por gobernar la forma en la que sus miembros se relacionan los unos con los otros y con los demás”.

De acuerdo con estos aportes, un trauma social e histórico surge con la experiencia de una comunidad de haber sufrido algún daño primordial, la expresión manifiesta de la profanación sobrecogedora de algún valor sagrado, una narrativa acerca de un proceso social terriblemente destructivo y una demanda de reparación y reconstitución emocional, institucional y simbólica (Ortega, 2010). Lo que en términos psicoanalíticos define las respuestas de la subjetividad individual y colectiva frente a lo atroz e insoportable del goce destructivo del Otro, que aniquila todo sentido posible de la narración histórica de los vencidos. El discurso del Maestro Ordoñez ejemplifica esta definición: *“Bolívar cometió muchos crímenes y atropellos contra la ciudad... (32) [...]... hubo una masacre terrible y muchas violaciones, saqueos, robos, expropiaciones de casas y fincas, que fueron entregadas a los oficiales y soldados de Sucre y Bolívar, irrespetando, sacándose incluso a los objetos sagrados, que para la gente de acá tenían valor alto... (32) durante 10 días esos soldados hicieron estragos y votaron las puertas a la fuerza y las violaron a todas las mujeres... (33).*

Se observa cómo la representación de la memoria colectiva del pueblo pastuso materializada en la obra artística, se plantea como una crítica y una protesta frente a la tergiversación de la historia y a los eventos traumáticos -y sus efectos-. En estos términos podría denominarse dicha experiencia pasada y sus consecuencias en el presente, como un trauma social e histórico ligado a la idiosincrasia del mismo pueblo. En este punto, el arte juega un papel muy importante en la recuperación y socialización de la memoria, la reparación y la reconstitución de nuevas identidades culturales. El arte es un campo simbólico de producción, de crítica y de protesta que permite concebir un nuevo Otro social que recoja y elabore los síntomas de una sociedad conmocionada ante un pasado angustiante. En

palabras del Maestro: “... *el carnaval como un vehículo de cultura para educar a la gente... (2) El carnaval ayuda de una u otra manera a formar identidad. Ahorita se habla mucho de rescatar la identidad... (49). Se tiene que volver a los arraigos más grandes que tenemos nosotros, volver a retomar esa identidad y a resignificar, valga la redundancia, la significación del ser pastuso... (49)*”.

Los cambios de amo y la servidumbre voluntaria

Pero habría que analizar otra respuesta de la subjetividad humana frente al avasallamiento traumático del goce destructivo del Otro, la que hace referencia al deseo de ser sometido, y que en la obra del maestro Ordoñez se mostraría en la abdicación psíquica y cultural que el pueblo pastuso no obstante ha mostrado ante los valores del amo al punto de hacerlos necesarios para vivir. Esto vendría a ser entendido cuando problematizamos el concepto de libertad, ya que lo que entendemos por realidad (libertad) no es más que el discurso del amo. Fue Dostoievsky quien en su obra: los hermanos Karamazov, planteó que los hombres no habrían padecido tanto la esclavitud si no amaran tanto sus cadenas; en un sentido similar, Pascal y Marx concluyen que es el súbdito quien, comportándose con el amo a la manera de un súbdito, hace de él un amo (Zuleta, 2006).

Estas apreciaciones en torno a la compleja y paradójica relación entre el amo y el esclavo son el eco de un texto que data del siglo XVI del francés Étienne de La Boétie titulado “Sobre la Servidumbre Voluntaria”. La tiranía se engendra a partir de la voluntad de servir. Si no existiera esa voluntad, ¿cómo entender que “tantos hombres, tantos burgos, tantas ciudades, tantas naciones, aguanten alguna vez a un tirano solo, el cual sólo tiene el poder que aquellos le dan y no puede hacerles daño más que en la medida que ellos tienen la voluntad de soportarlo? ¿A qué se debe esta voluntad que va contra uno mismo y que nadie reconoce como tal? ¿Qué vicio monstruoso es éste (...) que la naturaleza niega haber hecho y la lengua se niega a nombrar? ¿Cuál es la causa de que tantos hombres se sometan al poder de uno solo? ¿Es por cobardía? ¿Les falta valor?” (La Boétie, 2004).

Según Claude Lefort (2007), el interrogante surge frente a cómo el amo procede del esclavo, “una vez instalado el tirano detenta el poder de someter, pero no deviene amo por quererlo, sino que lo es por haber ocupado un sitio ya

dispuesto, por haber respondido a una demanda ya formulada por aquellos a los que, y en los que, domina: el pueblo”. Además añade: “hay que admitir más bien que en cada momento de su reinado la tiranía se engendra a partir de la voluntad de servir”.

Esta demanda ya formulada y la voluntad de servir se expresan en “*el cambio de amo*” que el Maestro Ordoñez menciona como algo dado, como algo preestablecido, aceptado e incluso anhelado.

En este sentido, la servidumbre voluntaria se relaciona con el concepto marxista de enajenación, y con el concepto psicoanalítico lacaniano de alienación a los significantes del discurso del amo. La enajenación es definida como una forma de vida pasiva hacia el mundo y hacia uno mismo; lo mismo que la alienación es definida como la operación lógica en la cual el sujeto para existir como ser hablante y cultural tiene que someterse a expresar sus deseos a través de los significantes del amo sociocultural. A partir de esta condición, el hombre enajenado o alienado, sobre la base del imaginario ideológico hegemónico, acepta o edifica en su cabeza entes ficticios, a los cuales termina por considerarlos reales y, lo más grave, acaba sometiéndose a ellos y a los amos que los construyen (Ramírez, 2005).

En el discurso del Maestro Ordoñez se observa cómo esta tendencia enajenada hacia la servidumbre voluntaria, aunque de forma velada, constata la necesidad del amo, que a pesar de su ineficacia y tiranía es fundamental para el funcionamiento social. Tal como lo plantea el maestro Ordoñez: “*la independencia que no ha servido más que para afianzar o legalizar en el poder a unas élites que vienen desde la época de los españoles y que mucha gente que hoy ostenta el poder, son de los mismos*” ... (38). “*Nariño estuvo en contra de la ciudad, pero incluso al Departamento le pusieron ese nombre y por ello se considera que hubo ignorancia porque se hace homenaje a una persona que nos invadió y que rompió todos los derechos*” . . . (34).

Resulta interesante analizar tres significantes empleados en los fragmentos discursivos separados por puntos suspensivos: legalizar, ignorancia y dependemos. Si se traducen en sus terminaciones verbales tenemos: legalizar, ignorar y depender.

¿Quién da legalidad al estatuto del amo? Es el esclavo. El esclavo al asumir su estatus de esclavo otorga el poder al amo, legaliza su condición. De acuerdo con

lo manifestado por el Maestro Ordoñez la independencia tan anhelada por muchos legalizó el ejercicio del poder del nuevo amo. En otras palabras, el discurso libertario propio de la independencia fracasó en su cometido *“la independencia que no ha servido más que para afianzar o legalizar en el poder a unas élites que vienen desde la época de los españoles y que mucha gente que hoy ostenta el poder, son de los mismos, porque ellos querían liberarse de España y hacer cambio de amo”*. . . (38). Recordemos la frase de Lacan (1955): “el discurso de libertad es por definición, no solo ineficaz, sino profundamente alienado en relación a su meta y su objeto”.

¿Qué ignora el esclavo? Su deseo de servidumbre y sumisión ante el amo. Sin embargo, la ignorancia debe ser entendida en los términos de Platón: no es una carencia, sino, por el contrario, un exceso de opiniones y creencias en las que tenemos una confianza loca (Zuleta, 2006). El problema radica en que al ser desconocidas sus determinaciones inconscientes, enajenan al sujeto, *“Ellos lo que querían era un cambio de amo”*.

En conclusión, el esclavo otorga y legaliza el poder del amo de turno, ignora la servidumbre voluntaria en la que está enajenado y depende de los mandatos de un amo imperfecto al que cuestiona.

ANÁLISIS DE CATEGORÍA 2

El imperativo de goce superyóico y transgresivo en la subjetividad artística.

Sólo es en los brazos del goce es que tranquilamente duerme la moral.

Jindrich Styrsky.

En los desarrollos teóricos que se producen dentro del ambiente psicoanalítico es infrecuente escuchar siquiera nombrar la palabra conciencia, como si el descubrimiento freudiano del inconsciente le quitase dignidad a su lugar y función dentro del aparato psíquico, dejando de lado, o peor aún, dando por sobreentendido que Freud no solo nombró a su descubrimiento en referencia a la conciencia, sino que también fue un tema que no abandonó en ningún momento de su obra. La conciencia, al igual que el ideal del yo, son los sistemas fundantes del superyó, entendido como la instancia superior controladora del yo sobre todo en los deseos y fantasías de este último, y que impone la concepción de moralidad en el ser humano. El acto consciente de crear arte, implica, una estructura

subyacente a la transgresión de la ley e incluso va más allá tornándose en un goce paradójico y mortificante para el sujeto, pero necesario.

El superyó tiene una estrecha relación con la ley, por un lado la ley que funciona como una estructura simbólica que regula la subjetividad y por otra parte está la ley del Superyó que posee imperatividad. Todos tenemos esa conciencia moral, voz que castiga cuando cedemos a la tentación y también castiga si no cedemos.

El acto mismo de transgredir todas las normas de diseño estético y artesanal (establecidas desde un principio en los antiguos anales históricos de los carnavales de negros y blancos en la ciudad de Pasto), ya sea de manera real o incluso simbólica, hace de la expresión artística del maestro Ordoñez, algo impactante, inusitado y bastante extravagante para la época. En palabras del maestro: “. . . *nosotros cambiamos el modelo tradicional de lo que se venía haciendo hasta ahora en los carnavales, ¿si me entiende? Nosotros hacíamos otras cosas, por ejemplo: yo decía; los caballos no tienen por qué ser del mismo tamaño o del mismo color de los caballos normales. . . yo decía: el carnaval es alegría, es fiesta y chévere que los caballos fueran gigantes de colores más vivos que los tradicionales, ¿si me entiende? ¡Y entonces los hice! Y eso la gente al principio quedaba mirando y no entendían pero después les gustó y eso quedó hasta ahora, todas las carrozas de ahí en adelante hacían las figuras grandes y de colores*”. . . (20).

La liberación de las trabas morales y estéticas al momento de expresar mediante el arte diferentes sentimientos hace que, en el discurso del maestro, se revele sus guerras internas de transgredir una ley y una norma establecida por una sociedad cultural doblemente moralista que no permitía una expresión artística “salida” de los parámetros establecidos y convencionales basados en la ética artística y la convención social. Revelarse ante este imperativo de norma es el claro goce que representa todo el malestar en el maestro, es escudriñar en esa ley paterna abusiva y necesaria que es el Estado, ya que el Estado es un padre, que a los Nariñenses, no solo ha abandonado, sino que ha humillado y ofendido por siglos. Entonces; ¿qué significan para el maestro Ordoñez las figuras representativas en la carroza: Homenaje al gran pueblo pastuso? Pues bien, según Lacan (1955), el significante “. . . debe primero concebirse como diferente de la significación. Se distingue por no tener en sí mismo significación propia. Intentemos pues imaginar que puede ser la aparición de un puro significante. Obviamente, por definición, ni siquiera

podemos imaginarlo”. Tenemos pues que en el acto artístico transgresivo, el superyó es esa ley un poco obscena, “taciturna” pero que, paralelamente, acompaña esa ley “pública”. Vemos entonces cómo el maestro Ordoñez, desde el mismo momento de construir su carroza, hasta ese otro momento que es de la concepción ideológica, su primera intención es salir de lo artístico-convencional que hasta ese momento se mostraba al construir las diferentes carrozas y que significasen para él lo mismo para toda la comunidad, o sea el ideal del yo de un carnaval tradicional, con el cual esa comunidad se identificaba; pero más que todo, como lo dice el maestro Ordoñez, la comunidad inconscientemente terminó identificándose con esa forma específica de transgresión a la ley, que es una forma de goce. Esto remitiría de forma latente a la identificación comunitaria con la culpa de haberse ido el pueblo pastuso en contravía de los ideales republicanos, sentidos conscientemente como necesarios e inconscientemente como leyes opresivas a transgredir. Según Žižek (1999), el paradójico papel de las normas superyóicas o no escritas es que, con relación a la ley pública explícita, son a la vez transgresivas (violán las normas sociales explícitas) y más coercitivas (son normas adicionales que limitan las opciones de elección al prohibir posibilidades permitidas, e incluso garantizadas, por la ley pública).

El discurso del amo y el discurso capitalista en los carnavales de negros y blancos.

Para el maestro Ordoñez, si la ciudad sigue creciendo y la globalización sigue apoderándose de ella, como ya lo está haciendo hace no muchos años, el carnaval de negros y blancos de San Juan de Pasto tenderá a desaparecer. En palabras de Ordoñez cuando se le pregunta al respecto: “. . . Claro, lo que sucede es que el carnaval tiene un peligro, como lo que ha pasado a los grandes carnavales que al fin desaparecen ¿no? Porque las ciudades ven creciendo ¿no? Crecen tanto las ciudades que no puede haber, porque haga de cuenta un carnaval en Londres, no puede haber. Un carnaval en nueva york, no puede haber, una cuestión así ni en Bogotá no se puede. Tiene que ser como por sectorcitos ¿no? Por ejemplo en nueva york hay no sé cuántos carnavales, pero son como de barrio, ¿si me entiende? sectorizados y a Pasto le puede pasar eso, algún día cuando sea una ciudad grandísima, entonces eso es un negocio, es un espectáculo. Cuando se vuelve un

espectáculo, el carnaval pierde su esencia, porque el carnaval de pasto es un juego, ¿no? En donde a la gente lo está empezando a volver espectáculo” . . . (50)

Lo que predomina en el discurso capitalista es la homogenización del gozar cada vez más del espectáculo, como ser cada vez más feliz sin tener la capacidad de la conceptualización subjetiva de la felicidad. El discurso del amo entra con el impasse de ser éxtimo a la civilización, más ligado a lo que no funciona, a lo que se transgrede dentro de esta civilización. Esto a la vez es *insostenible* como lo afirma Lacan (1972) “. . . el discurso capitalista además de ser muy astuto, locamente astuto, es insostenible, acabará por estallar, hace la vez de semblante de ser el amo, pero desencadena efectos que no podrá dominar y que imagina que con las palabras y con sus invocaciones puede crear un mundo obediente a sus designios”.

Entonces ¿Cómo una época vive la pulsión?, pregunta que apunta a la modalidad del malestar, que es la modalidad del superyó "cultural". Tal como lo define J.A. Miller: "En la perspectiva analítica, en la del superyó,... una cultura es un modo común de goce, un reparto sistematizado de medios y maneras de gozar." El superyó, podríamos decir ya no es un parásito que se alimenta de renunciadas, sino que alimenta y promueve el goce autista, en tanto el discurso capitalista sostiene el rechazo al lazo social y al amor. Para extremar la cuestión podemos agregar que el programa del superyó ya no es ético sino empuje al goce. Por lo tanto, quizás el rasgo de la época no es el malestar en la cultura sino el impasse ético. La pregunta de E. Laurent ¿En nombre de que se le puede impedir a alguien que goce? señala este impasse, de modo que el imperativo del discurso actual es ¡Debes gozar mas!, llevando a taponar la falta en gozar del \$ con los objetos del mercado. La particularidad del discurso capitalista, es el desarreglo entre S1 y S2 que implica la inexistencia del Otro. Dejando al S1 como imperativo de goce, y el S2 metaforizando los objetos del mercado. Es en consonancia con lo anterior, que el maestro Ordoñez intuye, en la cita anterior, la absorción aniquilante del goce transgresivo del carnaval en la sectorización del goce superyóico posmoderno del espectáculo mediático con el que la lógica del mercado global destruye las idiosincrasias y particularidades de cada cultura, al transformarlas en una mercancía televisiva al servicio de un goce en solitario, que ya no necesitaría estar integrado al goce superyóico tradicional de la comunidad carnestoléntica.

Categoría 3. La sublimación de las fantasías inconscientes de sumisión y de transgresión.

La sublimación puede denominarse como un movimiento de ascenso o elevación, que designa, según Hegel, el resorte de la dialéctica, o dicho de otro modo, el «poder mágico» que tiene el espíritu «de convertir lo negativo, es decir la nada en ser, en existencia, en creación». Freud en consonancia con los planteamientos hegelianos y algunas ideas de Nietzsche, define la sublimación como un principio de elevación estética común a todos los hombres, pero del que a su juicio sólo estaban plenamente dotados los científicos y los artistas.

Freud escribe por primera vez acerca de la Sublimación en la Carta 61 a Fliess (Freud, 1897), donde la menciona como una de las formas de las fantasías histéricas. Luego, en 1901 en su célebre escrito Psicopatología de la vida cotidiana (Freud, 1901), ofrece algunas referencias, pero ahora puede notarse un cambio conceptual en lo que había escrito anteriormente, en este caso tomando como ejemplo el olvido de un nombre, afirma que este puede ser una "inquina sublimada" (Freud, 1901).

Ahora bien, desde sus inicios, este concepto está vinculado con el inconsciente: es un fenómeno del inconsciente, un fenómeno vinculado con las fantasías inconscientes o con las ensoñaciones diurnas. “La sublimación se caracteriza por un cambio o en los objetos o en la libido, que no se realiza por medio del retorno de lo reprimido, que no se hace sintomáticamente, indirectamente, sino directamente a partir de las fantasías inconscientes” (Freud, 1905).

Para Lacan (1960) es central el hecho de que el producto artístico delimite o se construya alrededor de un vacío, “un objeto hecho para representar la existencia del vacío en el centro de lo real que se llama La Cosa, ese vacío tal como se presenta en la representación se presenta como un nihil, como nada y por eso el alfarero crea el vaso alrededor de ese vacío con su mano, lo crea igual que el creador mítico, ex nihilo, a partir del agujero”. En otros términos, Lacan (1960) define la sublimación como aquel proceso que eleva un objeto a la dignidad de la Cosa. Además, Lacan (1960) enfatiza en que los productos que tanto los moralistas, como los artistas, los artesanos, los hacedores de vestidos o los sombrereros son creaciones de formas imaginarias y que en estas situaciones,

la sublimación debe pensarse a partir de la función imaginaria vinculada al matema del fantasma $\$ \langle \rangle a$ en la que se apoyan los deseos inconscientes del sujeto.

Este breve recorrido respecto a la evolución del concepto sublimación resulta importante para analizar como las fantasías inconscientes de sumisión y transgresión presentes en el relato del Maestro Ordoñez se materializan en la obra artística. Lo cual va en consonancia con lo que desde Freud, se plantea en Psicoanálisis: la satisfacción que las personas experimentan frente a un producto artístico, es el efecto de la transmisión de un goce por parte del artista, el cual en el acto mismo de creación “materializa” parte de su propio goce fantasmático sólo que con la característica de que propiamente el “carácter personal” no se presenta a nivel de lo producido.

Así en la obra artística “Homenaje al Gran Pueblo Pastuso”, de acuerdo con el discurso del Maestro Ordoñez, se evidencia la materialización de fantasías inconscientes de sumisión y transgresión frente al amo, en este caso el discurso independentista representado por el “*Padre de la Patria*”. Es decir, la obra artística es la escenificación sublimada del levantamiento contra un padre que falló, un padre perverso que asesinó y atacó, un padre que despertó y aún despierta sentimientos hostiles y de resentimiento, pero que a pesar de eso se asumió como amo. En este punto se revela el segundo momento de lucha (deseo) por el reconocimiento que se mencionó en páginas anteriores, la puesta en escena de la obra artística es en sí transgresiva, va en contra de la “*Ley del Padre de la Patria*” y se plantea como un deseo irreverente de reconocimiento y reivindicación por parte del siervo al amo que se cuestiona. El siguiente fragmento ilustra lo mencionado: “*Bolívar cometió muchos crímenes y atropellos contra la ciudad ... aquí en Pasto sacaron muchos libros en contra de Bolívar, desacreditándolo, que el hombre no era como la gente decía y que era hombre de errores y problemas; entonces, todas esas decisiones acerca de ese Bolívar, sólo se podría dar aquí en Pasto, porque la gente tenía la idea de la independencia diferente y la idea de la carroza era que se decía que ese pueblo era grande pero que no fue comprendido y no fue entendido y fue atacado y violentado... hay muchos elementos como simbólicos, como caballos, milicias de Pasto que peleaban contra Bolívar y de la cabeza salía lo que pensaba la ciudad como defenderse y luchar como león, como es el caso de la carroza a la que se refiere de Homenaje al Pueblo Pastuso, donde se utilizan una crítica y*

protesta, como un tema histórico que también asume una posición y no solamente una historia tal como la cuenta el libro” . . .(26).

Además, la representación de estas fantasías inconscientes de sumisión y transgresión se pueden observar en lo paradójico del motivo de la obra artística, representado en un león de tres cabezas, cada una con sus fauces abiertas, amenazantes y sus zarpas desenfundadas, listo para el ataque. El Maestro Ordoñez manifiesta respecto a ellas: *“Se sacó en la carroza al león porque... así decía Bolívar ‘Pasto tiene Leones dormidos’ y fueron palabras que fueron regadas por todos lados, porque parecían que los pastusos parecían dormidos, pero que eran bravos para la guerra” . . . (30).*

En este sentido, hay elementos antagónicos que dan cuenta de dichas fantasías inconscientes que resultan opuestas: *“Pasto tiene leones dormidos”*, expresión que evoca la fantasía de la horda sumisa al padre todopoderoso de Tótem y Tabú, y que hace referencia a los Pastusos como seres aparentemente y convenientemente sumisos y calmados; sin embargo, la misma expresión no dejan de ser *leones*, muestra la puesta en escena de la fantasía de la horda parricida del mismo libro, fantasía escenificada en obra artística a través de la imagen de los leones que están prestos a atacar.

La Sublimación como fenómeno colectivo

Una obra artística es la reproducción sublimada de las fantasías inconscientes. Según Freud (1917) el artista empieza por ser un introvertido cercano a la neurosis y a veces, además, es neurótico. Quiere “honor, riqueza, fama y el amor de las mujeres” (Freud, 1917) pero carece de medios para lograrlo. Se repliega en su fantasía pero, debido quizás a una capacidad mayor de sublimación y menor de represión logra hacer con sus fantasías algo más que el resto de las personas. Logra universalizar lo personal, atenuar lo inadmisibile y expresar fielmente sus fantasías. Logra así una ganancia en placer que acalla, al menos momentáneamente, las represiones. Así logra que los receptores de su obra hallen también un camino placentero hacia su propio inconsciente y le otorguen “por su fantasía, lo que antes lograba sólo en ella” (Freud, 1917). El siguiente texto del Maestro Ordoñez ilustra lo anotado por Freud: *“Hemos sacado las carrozas con el mismo propósito porque en esos días la gente está muy pendiente de lo que hablan los artistas del carnaval, y al menos durante el 4, 5, 6 los artistas son importantes ¿sí? Y van y los entrevistan, y una*

cosa y ¿si me entiende? Entonces al menos hay un reconocimiento social, entonces en esos días los artistas del carnaval son, diríamos poderosos” . . . (59).

El verdadero artista sabe dar a sus sueños diurnos y a sus fantasías inconscientes una forma que los despoja de aquel carácter personal que pudiera desagradar a los extraños y los hace susceptibles de constituir una fuente de goce para los demás (Freud, 1932).

Podría hablarse entonces de la sublimación como fenómeno colectivo, se trataría de cómo las convenciones sociales determinan con que objetos podemos hallar una satisfacción. Al respecto, Lacan (1960) aporta la idea de que las sublimaciones colectivas suponen una aceptación social en el modo de engañarse, mediante las formas imaginarias de los objetos, sobre el campo de Das Ding, sobre el vacío esencial. La sociedad encontraría algún tipo de felicidad en los espejismos de las formas imaginarias creadas por los artistas, en la medida en que éstas se sostienen de la función imaginaria del fantasma, determinando que objetos son o no son deseables socialmente, introduciéndose así una forma de engaño colectivo sobre la esencia de Das Ding. Tanto el arte, la religión y la ciencia son definidos a partir del vacío determinante de la sublimación. El arte se caracterizaría por cierto modo de organización alrededor de ese vacío. La religión por un modo de evitar el vacío y la ciencia por el rechazo del mismo.

En este sentido, podría decirse que la obra artística enmarcada en el escenario del Carnaval busca convertirse en un objeto de satisfacción social, en un espejismo que restablece y ennoblece imaginariamente el anhelo colectivo de una identidad robada y tergiversada por la historia: “... *A la gente le han metido ese cuento que todo lo que paso en la independencia fue malo, que nosotros fuimos los malos, que nosotros fuimos los tontos que peleamos contra el famoso Padre de la Patria. El carnaval ayuda de una u otra manera a formar identidad. Ahorita se habla mucho de rescatar la identidad... se tiene que volver a los arraigos más grandes que tenemos nosotros, volver a retomar esa identidad y a resignificar, valga la redundancia, la significación del ser pastuso” . . . (49).*

La sublimación en el artista en tanto medio de expresión de lo indecible y de lo afectivo, se revela como un modo de lazo social privilegiado, ya que la pulsión encuentra su posibilidad de satisfacción (aunque paradójica), no por sustitución (como en el síntoma) sino enlazada a objetos socialmente valorados, el Carnaval es un ejemplo de ello: “*se utilizó*

el carnaval como un vehículo de cultura” y como se mencionó, la cultura implica una renuncia pulsional que se invierte en la senda de la sublimación.

Imagen de la carroza:



Categoría 4: La figura fantasmática del (Anti) héroe local.

La historia la escriben los vencedores. El recuerdo, lo escribe el presente.

“para mí ser artista es una opción de vida” (45) con esta frase el maestro nos dice que ha elegido el mundo del arte como hogar. La fantasía y las reglas de la sinrazón son su diario, el tiempo para él no está definido totalmente, sino que se deconstruye a elección. Es más lógico que cronológico. Es así como las verdades no necesariamente históricas de la leyenda o los modelos sagrados y sobrenaturales del mito se hacen evidentes en el maestro Raúl quien en cada obra realizada comienza a recorrer el camino del héroe, identificándose como tal en su discurso al relatar las motivaciones para crear, con el protagonista de cualquier mito por más hermoso y primordial que éste pueda ser. Al escuchar al maestro cuando habla de su obra o de su vida (a veces indiferenciables), en seguida se pueden escuchar referencias tales como la "mujer mula" o Scheherezade, los ángeles asexuados de la edad media o la más recurrente en su discurso: la leyenda de Agustín Agualongo.

Más allá de los datos históricos, que siempre son provisionales; pues pueden ser rebatidos, reevaluados, desmentidos y contrastados en cualquier momento; El maestro recurre a la propiedad que ofrece el hablar desde la imagen idealizada del personaje de Agualongo, como un paladín de su tierra, férreo y lúcido, quien se enfrentó a los que según su relato, son los villanos que aquejan hasta estos días al pueblo pastuso. Puede ser que el maestro compare los mitos y las leyendas de Nariño en una manera directa con el mito de Agualongo. Cuando dice: *“se empezó a ver que había un mundo del surrealismo desde el punto de vista del arte y las cosas tienen algo de real y algo fantástico, donde puede existir al menos como un sueño, donde existen otros seres que están en el subconsciente y en los sueños o en el momento del ensueño”* en su postura, son temas tan válidos como los típicos. Es decir que en el imaginario del maestro la figura de Agualongo procede del imaginario idealizador más que el aspecto que otorga lo simbólico y que tiene que ver con simplemente los datos históricos que el maestro conoce del personaje. Es así como el maestro se refiere a Agustín Agualongo generalmente como *“la figura”*.

Desde el sur los ecuatorianos querían que los pastusos se les unan, desde el norte, los independentistas también querían que se les unieran en su lucha. En esta encrucijada que el maestro relata como tensionante y fundamental en la afirmación de los ideales y visiones pastusos *“investigando un poco más, se mira que esta ciudad siempre fue atacada*

y a querer a obligarla a que se ponga en el bando de Simón Bolívar que tenía sus razones, pero Pasto también” (Raúl). Es cuando *“Simón Bolívar empieza a manifestar que los pastusos eran brutos y manifestaban de no querer la independencia”... () “bolívar es el que crea esa leyenda negra de que pasto eran un poco de brutos, un poco de animales. Decían: cómo es que estos pastusos no van a querer la independencia, que tontos. Y eso se regó por toda Colombia: ‘claro que brutos peleando en contra de Bolívar el padre de la patria y tal’”... () “En la época del imperio de los incas, Pasto estaba en pleno norte, y ahora está más al sur y con la venganza histórica que Bolívar dejó contra este pueblo y porque hasta ahora se burlan de los Pastusos”... ()* El maestro siente que existe una venganza histórica, que hace que el colombiano haya heredado un reclamo al pastuso, que señala a su llamada *“pastusidad”* y éste a su vez, haya heredado una culpa que se manifiesta en muchos aspectos de la cotidianidad y hasta en las expresiones artísticas.

“Entonces lo que hicimos con la carroza fue eso: decir que ese pueblo era un gran pueblo pero que no fue comprendido y no fue entendido. Que fue atacado y violentado y que de ninguna forma fue un pueblo raso, y no tenía conocimiento de lo que se quería, sino que se le llegó con violencia.” Es tal la sensación de miedo, de abandono y soledad, como la expresa el maestro en su relato, que en realidad es necesario una figura heroica, que rescate a un pueblo del olvido y del atropello que éste ha vivido desde los días que lo crearon como ahora es: una cultura apartada de la *“colombianidad”*, un grupo de seres con un gran pasado histórico con una visión que los llevo irreductiblemente a ser parias de una nación que se ufana en la burla y la discriminación, y en la que sólo aparece el pastuso en su marco de visión como un bufón cuenta chistes que es ingenioso pero en ningún momento es un igual, la sociedad colombiana ve al pastuso a través de un fantasma de inferioridad que les hace sentir mejor consigo mismo.

Ocorre que hay una finalidad en el maestro para hacer los objetos de arte tal como los hace, y es de *“transmitir a la gente ideas y visiones propias”* () es decir que Existe en el maestro Raúl una necesidad explícita de exponer su punto de vista acerca de lo que significa la figura de Agustín Agualongo en la historia de Pasto y del departamento. Hay un empuje superyóico que induce al maestro a irse en contra de la patria, del gran otro que le regula, y esto lo logra mediante la justificación de que hay un otro que fue mártir por su

ideal, y ejemplo de los pastusos. Esto es de manera indirecta, como lo afirma Žižek (2003): “una rendición directa a los instintos patológicos” de trasgresión que hace el superyó.

El proceso de identificación con el anti héroe en la obra por medio de lo transgresivo.

Descripción del maestro de Agualongo:

“él era un mestizo. No era indígena propiamente, entre otras, él era pintor, una persona instruida, seguramente autodidacta, que había leído mucho, no es el indiecito que quieren hacer ver los otros. Si usted mira la firma de él es la firma de una persona que no es cualquier loquito, tiene una letra muy chévere, muy igual, inclusive se pueden deducir cosas psicológicas a partir de su firma, si era pintor era una persona muy sensible, creativa. Muy especial”. . . (63).

La trasgresión comienza desde el punto en el que se aparta de la norma de puertas cerradas de los demás maestros y en su discurso se entrevé el cuestionamiento acerca de la forma como se guardaban celosamente los secretos de construcción de la carroza: “*Los temas eran totalmente secretos y no sabía nadie lo que iba hacer el otro y había un recelo muy fuerte, tampoco era que no enseñaban a nadie porque pienso que pensaban que eran espías y que luego le enseñaba al otro y era como un temor*” () y del tema de la carroza: “*se miraba que todos los muñecos eran restringidos porque solamente se permitía sacar campesinos, ñapangas, temas lindos pero se saturaba mucho (...) no había un tema libre y era temas típicos que se podían sacar.*” (Raúl) es como un desafío que hacía desde el principio a los temores de sus antecesores, en su palabra reta a los actores que concertaron las reglas; acerca de su segunda carroza: “*era la única de diferente modelo y eso empezó a demostrar a los demás que sí se podía hacer temas diferentes y que no costaba nada, porque hubo un jurado un poco imparcial y por ello se empezó a escribir en artículos sobre la temática y al principio los demás artistas los empezaron a ver como personas raras y se explicó que la libertad no es cosa mala*” cuando el sujeto expresa “*la libertad no es cosa mala*” lo hace en relación a las cadenas que vive en su condición de artista y en su condición de pastuso. “*entonces esto fue como una necesidad por los temas de la grandeza y la majestuosidad de la ciudad y del galeras, como algo más grande para mostrar la ciudad y era como poética*” aquí lo que llama grandeza puede ser la grandeza personal que refleja en la figura mítica de Agualongo.

“en todas las carrozas hay expresiones alegres y fueron cosas que al final sí triunfaron en el carnaval, como el desnudo que hoy en día ya no es problema y no lo miran como algo malo” (). En su obra el maestro se identifica con la figura de Agustín y recrea constantemente la lucha de su héroe mítico planteando una y otra vez los mismos desafíos al sistema vigente, *“...y ahí es donde emerge la figura de Agualongo como un defensor de la ciudad. No está defendiendo a España. Es un defensor de su pueblo, y hasta ahora hay una cantidad de contradicciones frente a él”*. Agualongo también desafió no solamente a quienes se oponían al poder del rey, sino al mismo ejército realista en el momento en que decide lanzarse en una guerra de guerrillas contra los independentistas con un grupo reclutado por él mismo y al margen del ejército real, no se sabe a ciencia cierta cuánto le apoyaron o si fue su iniciativa lo que le permitió hacer estos lances.

La obra es representación permanente del mito de Cronos y el complejo de Edipo.

Durante el proceso de encuentro con su estilo artístico el maestro inicia con un proceso así: en primer lugar, un rey, de España, ausente casi en el discurso, quien no ocupa mayor relevancia en los acontecimientos. Tal vez porque pertenece a la generación antigua, a conflictos viejos, a otras historias. Al hablar acerca de la navidad sangrienta: *“para Pasto fue una cosa trágica, y además no había ejército español, sino que es la misma gente la milicia de Pasto y hace su propia autodefensa y defendían sus tierras, y entonces ese día hubo una masacre terrible...”* (). Es un agente del nombre del padre que es reemplazado por su hijo. Hay una madre, una reina ideal, pasto. Hay una imagen de héroe que podría asimilarse a la de un padre ideal (Bolívar) que fundó a la madre, la hizo lo que es, y al mismo tiempo, quiere alejarla del hijo. Unos hijos desagradecidos, el pueblo pastuso quien como colectivo no acepta su lugar y no siente una identificación propia *“y al pueblo bruto lo han manejado, lo han manejado, y ha sido como un títere el pueblo desde esa época, hasta hoy. Nosotros lo que decimos (con la carroza) es que no hay ninguna independencia”* (Raúl), y sin embargo tiene *“el derecho a la autodeterminación”* (Raúl), tiene libre albedrío y eso lo hace superior y protagonista de su historia *“el pueblo de pasto tenía razón (...) pudo haber sido mejor, al menos para Pasto, el proyecto que tenía la gente para esa época de que sea República Independiente”*. Y hay también una semejanza con la mitología en cuanto a que este padre es Cronos quien al igual que su padre antes que él, devora a sus hijos *“lo que querían era quitarles el poder a los abuelos y tomarse el poder”*

ellos” (), “creo que es imposible que Pasto se ponga a favor de Bolívar, siendo que le hizo un poco de picardías y maldades” () los hijos de la independencia, necesitan matar al padre para acceder a la madre y a su vez sus hijos temen ser devorados por el padre. Es así como se encarna en el Nombre del padre cumpliendo con los dos lados del padre: el que es todopoderoso, que es agente de la ley y el de padre que quiere acabar con los hijos para poseer la exclusividad de la madre. O dicho de otro modo, constituyendo las diferentes expresiones del superyó.

Al igual que en el mito, la madre está embarazada en las primeras obras, veré en los videos si está diferente en la carroza seleccionada, si está embarazada o es quien protege al hijo del deseo antropófago del padre, o que carajos es... en la actual carroza, pasto la madre, es representada por “*el pasaje del Corazón de Jesús como marco y parte de la ciudad, que es como una fortaleza y representación gráfica y simbólica de Pasto, que a pesar que no es muy antiguo, pero que es un edificio que es como muy pastuso ¿no? y de un estilo de arquitectura sencillo, a lo pastuso*” (). Al decir pasaje, el maestro encarna un tránsito, un nacimiento que en el objeto de arte adquiere una forma gráfica de túnel.

Cronos nos devora y lo hace a través de los meandros de las neurosis.

El mismo nombre indica que el homenaje es en realidad al sufrimiento de un pueblo, más que al hombre que fue su caudillo, una reparación simbólica a los hijos que temen la extinción como pueblo, que aman a la madre que los ha visto sufrir con valentía en su nacimiento prolongado como nación, que reconocen al héroe y al villano pero que ven en ellos a una solo ser: el padre amenazante y ejemplar; el agente de la ley y el cronos devorador; quien quieren ser pero también a quien no reconocen en un afán por desaparecerlo para ocupar su lugar.

“la independencia es una traición a todo un pueblo”

He aquí como en forma sintética Freud aplica su punto de vista y los hallazgos del psicoanálisis a problemas de la psicología social. Y resume de esta manera, el germen que dio origen al complejo de Edipo en el neurótico.

En el complejo de Edipo coinciden los comienzos de la religión, la moral, la sociedad y el arte. (p. 58)

Los hermanos expulsados se reunieron un día, mataron al padre y devoraron su cadáver, poniendo así un fin a la existencia de la horda paterna. Unidos, emprendieron y

llevaron a cabo lo que individualmente les hubiera sido imposible. Puede suponerse que lo que les inspiró su sentimiento de superioridad fue un progreso de la civilización quizá, el disponer de un arma nueva ... además, el violento y tiránico padre constituía seguramente el modelo envidiado y temido de cada uno de los miembros de la asociación fraternal, y al devorarlo se identificaban con él y se apropiaban de una parte de su fuerza... este acto criminal y memorable constituyó el punto de partida de las organizaciones sociales, de las restricciones morales y de la religión. (p. 53)

La horda fraterna rebelde abrigaba con respecto al padre aquellos mismos sentimientos contradictorios que forman el contenido ambivalente del complejo paterno en nuestros niños y en nuestros enfermos neuróticos. Odiaban al padre que tan violentamente se oponía a su necesidad de poderío y a sus exigencias sexuales, pero al mismo tiempo, le admiraban y le amaban. Después de haberle suprimido y haber satisfecho su odio y su deseo de identificación con él, tenían que imponerse en ellos los sentimientos cariñosos, antes violentamente dominados por los hostiles. A consecuencia de este proceso afectivo surgió el remordimiento y nació la conciencia de culpabilidad, confundida que con él, y el padre muerto adquirió un poder mucho mayor del que había poseído en vida, circunstancias todas que comprobamos aún hoy en día en los destinos humanos. (p. 54)

Postulamos la existencia de un alma colectiva en la que se desarrollan los mismos procesos que en el alma individual. (...) Reconocemos que un proceso que pudo nacer en una generación de hijos maltratados por su padre ha subsistido en nuevas generaciones, las cuales nada podían saber ya de dicho acto y sustraídas a dicho mal trato por la supresión del padre tiránico,

Agustín Agualongo está hacia un lado de la carroza, no está al frente, ahí hay un león de tres cabezas. Es el mismo hijo de la tierra renegando de su héroe, como queriendo ser él mismo el héroe de su obra, de su registro vital, de su paso por el mundo.

Aquello que has heredado de tus padres, conquístalo para poseerlo.

Goethe

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Del trabajo investigativo presentado, se puede concluir:

La teoría psicoanalítica, con sus variados representantes de diferentes épocas, ofrece esclarecer la difícil problemática planteada en el problema de investigación, entregando resultados que aportan a la construcción del pensamiento socio-cultural de la región en la actualidad.

El reconocimiento por parte del otro es de suma importancia como constituyente de identidad personal y también social, es así como gran parte del pueblo pastuso continúa en una eterna búsqueda del reconocimiento de identificación como población meritoria y valiosa para el país. Se induce que el sentimiento regional es mucho más fuerte que el sentimiento Patrio y que la identidad del pastuso está asociada a los hechos históricos sucedidos sobre todo en la época independentista, pero también se evidencia una gran falta de información colectiva sobre dichos eventos históricos.

El vínculo Amo-Esclavo es la relación social fundamental para que exista esta sociedad, es así como en las diferentes expresiones artísticas que tiene nuestro pueblo, resalta dicha dialéctica manifestando el goce existente en el momento de ser esclavo y también cuando transgredimos la ley y norma que el amo nos impone. Por lo tanto, disfrazado de amor propio y regional, y detrás del orgullo de ser pastuso; se esconde un ser humano acomplejado de su idiosincrasia, ignorante del valor de su historia y que busca, mediante la expresión artística, entre otras cosas, reivindicarse consigo mismo y con la excluyente y humilladora nación en la cual nació. Es como si la única manera de mitigar un poco esa culpa, esa “deuda” histórica Nacional, fuese poner un escudo, una máscara de orgullo y amor propio regional.

La herida social relacionada a los hechos violentos que marcaron nuestra historia independentista, retornan como recuerdos traumáticos que aún no se han elaborado de forma suficiente por el pueblo pastuso, de ahí la necesidad de elaborarlos para reivindicar la memoria de un pueblo y desarraigar el trauma social e histórico asociado a ellos. En este punto, el arte juega un papel muy importante en la reparación y que permite construir un nuevo Otro social que recoja y elabore los síntomas de una sociedad conmocionada ante un pasado angustiante.

A pesar de las leyes y normas impuestas por el amo, el funcionamiento superyóico como figura obscena y del reverso de la ley que ordena gozar sin límite, es necesario para mantener un orden y lazo social. El esclavo otorga y legaliza el poder del amo de turno, ignora la servidumbre voluntaria en la que está enajenado y depende de los mandatos de un amo imperfecto al que cuestiona.

La obra artística enmarcada en el escenario del Carnaval busca convertirse en un objeto de satisfacción social, en un espejismo que restablece y ennoblece imaginariamente el anhelo colectivo de una identidad avasallada y tergiversada por la historia.

La figura de héroe local de Agustín Agualongo, es un soporte imaginario fuerte al momento de la identificación regional.

Se recomienda, para futuras investigaciones dentro de este campo, abordar, de manera más profunda, la temática del sentimiento de culpa en el pastuso y la falta de conocimiento histórico de nuestra cultura, esto hace que se pierda lo poco que queda de identidad e idiosincrasia Nariñense.

También cabría investigar las implicaciones subjetivas existentes entre el arte regional y el inconsciente manifestado como un lenguaje desde la teoría lacaniana.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bauab, A. (2003). *El semblante entre luces y sombras*. Buenos Aires: Imago-Agenda.
- Benavides, N. (1983). *Ensayos: biblioteca popular Nariñense*. San Juan de Pasto: Tipografía Javier.
- Bolaños, H. (1987). *Historias de Negros y Blancos*. San Juan de Pasto: Graficolor.
- Bonilla, E., & Rodríguez, P. (2005). *Más allá del dilema de los métodos*. Bogotá: Editorial Norma.
- Bourdieu, P., & Darbel, A. (2003). *El amor al arte. Los museos europeos y su público*. Barcelona: Paidós.
- Canclini, N., & Signorelly, A. (1999). *Antropología urbana*. Buenos Aires: Antrophos.
- Canclini, N. (2010). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz.
- Cisterna, F. (2005). *Categorización y triangulación como procesos de validación del conocimiento en investigación cualitativa*. Santiago de Chile: Universidad del Bio-Bio, Facultad de Ciencias Humanas.
- Corbetta, P. (2007). *Metodología y técnicas de investigación social*. Madrid: Mc Graw Hill.
- Curutchet, P. (2006, 1 de julio). Proyecto Caja 2006 - Pablo Curutchet. *Loba / producciones*, artículo 1. Recuperado el 14 de junio de 2011, de <http://pablocurutchet.com.ar/intervenciones-urbanas/>
- Enríquez, O. (2012). *Psicoanálisis y contemporaneidad*. Pasto: Editorial Universitaria, Universidad de Nariño.
- Evans, D. (1997). *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano*. Buenos Aires: Paidós.
- Evans, D. (2007). *Diccionario lacaniano*. Buenos Aires: Paidós.
- Farran, R. (2009). La lógica del nudo borromeo: Un paradigma del corte estructural. *Notas para una filosofía psicoanalítica. Nómadas(22)*.
- Freud, S. (1905). Tres ensayos para una teoría sexual. Barcelona: Editorial Altaya.
- Freud, S. (1915). Las pulsiones y sus destinos. Barcelona: Editorial Altaya.
- Freud, S. (1932). Nuevas lecciones introductorias al psicoanálisis. Bogotá: Circulo de Lectores.

- Freud, S. (1905). *El chiste y su relación con el inconsciente*. Buenos Aires: Paidós.
- Freud, S. (1912) *tótem y tabú*. España: Alianza editorial
- Freud, S. (1923). *El yo y el ello*. Buenos Aires: Paidós.
- Freud, S. (1930). *El malestar en la cultura*. Buenos Aires: Paidós.
- Gainehet, C. (1984). *El carnaval: ensayos de mitología popular*. Barcelona: Alta Fulla.
- Gallo, H., Ramírez, M., & Burgos, J. (2008). *Estudios en relación al síntoma en la obra de Freud*. Medellín: Ephimeros.
- Gómez, P. (2008). *La máquina-museo: la monumentación museal y la estructura de la sublimación*. Manizales: Editorial Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Grabivker, M. (2007). Los carnavales Uruguayos: ¿La vigencia de un “metarrelato” popular en el siglo XXI? *Cuadernos interculturales*, 92-110.
- Heidegger, M. (1996). *Caminos del bosque*. Madrid: Alianza.
- Herrera, E. (1976). *Mitos, Leyendas y Tradiciones de Nariño*. Pasto: MEN
- La Botie, E. (sin dato). Sobre la servidumbre voluntaria. Sitio web: <http://www.noviolenca.org/publicaciones/contrauno.pdf>
- Lacan, J. (1953). *Seminario I: los escritos técnicos de Freud*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (1954). *Seminario II: El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (1959). *Seminario VII: la ética del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (1964). *Seminario XI: Cuatro conceptos fundamentales*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (1971). *Seminario XVIII: De un discurso que no fuera del semblante*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (1976). *Seminario XXIII: El síntoma*. Buenos Aires: Paidós.
- Laurent, E. (2007). La Angustia, el afecto que no engaña. *EL Psicoanálisis* Revista de la Escuela Lacaniana de Psicoanálisis, 11, 9-18.
- Lefort, C. (2007). *El Arte de Escribir y lo Político*. París: Editorial Herder.
- Miller, J. (1997). *Lo real y el sentido*. Buenos Aires: Editorial colección Diva.

- Miller, J. (2004). *Conferencia de Jacques-Alain Miller en Comandatuba*. recuperado el 02 de febrero de 2013, del sitio web de la Asociación Mundial de Psicoanálisis AMP: <http://www.congresoamp.com/es/template.php?file=Textos/Conferencia-de-Jacques-Alain-Miller-en-Comandatuba.html>
- Muñoz, L. I. (2007). *Memorias de espejos y de juegos: historia de la fiesta y de los juegos del carnaval andino de San Juan de Pasto*. San Juan de Pasto: Editorial Edinar.
- Negro, M. (2002). El deseo es el deseo del otro. La influencia de Hegel en Lacan. Sitio web:<http://www.kennedy.edu.ar/DocsDep29/Revista%20Letra%20Anal%C3%ADtica/Art%C3%ADculos/Negro%20de%20Leserre%20Marcela/El%20deseo%20es%20el%20deseo%20del%20otro.%20La%20influencia%20de%20Hegel%20en%20Lacan.pdf>.
- Nominé, B. (2002). *Clínica psicoanalítica. Cuadernos de una enseñanza itinerante*. Buenos: Editorial Ánfora.
- Ortega, F. (sin dato). El trauma social como campo de estudios. Sitio web: http://www.academia.edu/206631/El_trauma_social_como_campo_de_estudios.
- Ordoñez, R. (Diciembre de 2009). Entrevista cortometraje carnavales 2010. (J. Bastidas, & D. Bastidas, Entrevistadores)
- Pujol, A. (2006). Ciudad, fiesta y poder en el mundo contemporáneo. *Liminar. Estudios sociales y humanísticos*, IV(002), 36-49.
- Quintas, G. (2002). Términos y usos del lenguaje filosófico. Valencia: Editorial Marfil.
- Ramírez, M. (2005). *Ensayos sobre psicoanálisis e historia*. Medellín: La Carreta Editores.
- Shitao. (2004). *Discurso acerca de la pintura*. España: Universidad de Granada.
- Vovelle, M. (2003). *Introducción a la historia de la revolución francesa*. Barcelona: Editorial crítica.
- Wajcman, G. (2011). *El objeto del siglo*. Barcelona: Amorrortu.
- Walter, B. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Paris: Editorial Ítaca.
- Zarama, G. (1999). *Cultura De Carnaval, Patrimonio Y Capital Social*. Recuperado el 29 de Marzo de 2010, del sitio web:

<http://www.xexus.com.co/modules.php?op=modload&name=Sections&file=index&req=viewarticle&artid=351&page=1>

- Zizek, S. (2002). *La estructura de la dominación y los límites de la democracia*. Recuperado el 12 de Diciembre de 2010, de Antropos moderno. El cuerpo, Territorio de poder: http://antroposmoderno.com/antroposmoderno.com/articulo.php?id_articulo=1319
- Žižek, S. (2003). *Las metástasis del goce: seis ensayos sobre la mujer y la causalidad*. Buenos Aires: Paidós.
- Žižek, S. (2006). *Visión de paralaje*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- Žižek, S. (2010). *El acoso de las fantasías*. Buenos Aires: Editorial siglo veintiuno.
- Žižek, S. (2010). *El sublime objeto de la ideología*. Buenos Aires: Editorial siglo veintiuno.
- Žižek, S. (2010). La estructura de la dominación y los límites de la democracia. En G. Forte, & V. Perez, *El cuerpo, territorio del poder* (págs. 11-20). Buenos Aires: Paidós.
- Žižek, S. (1998) *Porque no saben lo que hacen: el goce como un factor político*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Zuleta, E. (2006). *Educación y democracia*. Medellín: Hombre Nuevo Editores.

ANEXOS

Anexo 1

Transcripción Entrevistas Maestro Raúl Ordoñez

1. Entrevistador: ¿qué es ser artista?
2. Maestro: Para mí ser artista, en el caso del carnaval, ha sido importante. Transmitir a la gente ideas y visiones propias, por ello en las carrozas hemos expresado mensajes que a la gente se le han ido quedando. Por ejemplo, en alguna época tuvimos la intención de recuperar toda la parte mítica y el legendario de Pasto y se utilizó el carnaval como un vehículo de cultura para educar a la gente y refrescarle esas ideas y entre esos mitos que se recuperaron, a través del Carnaval, fue por ejemplo, la "mujer mula" que existía en el ambiente rural de Nariño y hoy en día es uno de los personajes míticos de la ciudad y la gente habla de este personaje o del "carro de la otra vida" y de demás mitos de este tipo que fue lo que se utilizó en ese momento y también en algunos casos, algunas ideas de tipo político de una forma muy sutil y de tipo histórico.
3. Como es el caso de la carroza a la que se refiere de homenaje a algunos Pastusos, donde se utilizan una crítica y protesta, como un tema histórico que también asume una posición y no solamente una historia tal como la cuenta el libro, sino que se asume una posición con respecto a hechos históricos y sobre el momento de la independencia. Por lo tanto, para ser artista es eso, que gusta mucho el arte público a través de las carrozas y lo que tiene que ver con la gente, en donde siempre se expresa una idea; por lo tanto, eso ha significado ser artista.
4. Entrevistador: Maestro, en algún momento usted comentaba que de una u otra manera trasgredía las normas o lo normal que se iba haciendo con las carrozas, donde cambiaba colores, tamaños, ¿cómo era ese proceso y cómo inicio?
5. Maestro: Cuando éramos niños, los maestros eran supremamente egoístas, cerraban los talleres y no dejaban a entrar a nadie y a nadie le enseñaban y tenían convicción de que no debían enseñar el oficio, porque consideraban que se podían convertir en competencia y que les quitaría el trabajo y para ese momento podría tener razón. Por ejemplo, el maestro zambrano no le enseñaba absolutamente a nadie el oficio, porque de pronto un tío mío, era maestro, nunca lo dejó acercarse a mirar cómo era

las cosas, cómo era que dibujaba y los muñecos que hacía, solo los dejaba ver cuando ya casi estaban para lijarse y para pintarse y sólo se podía ayudar cuando se subían los muñecos a las carrozas o hacer café para todos o lavar los platos, pero no lo involucraban para trabajar y eso había que cambiarse. Cuando nosotros hicimos las primeras carrozas, todo el mundo podía entrar porque se dejaban las puertas abiertas y todos los muchachos participaban y se tenía que inventar muchas cosas y ahí mismo se fundó la Escuela del Carnaval, como una respuesta que toda la gente que quiera estudiar del carnaval, pueda aprender e inclusive íbamos con mi hermano a enseñarles a los niños de 3 y 4 y se les enseñaba para que participen en el Carnavalito y a los niños que se estaban haciendo jóvenes, se los llevaba al taller para que sigan aprendiendo del carnaval.

6. Hoy en día hay muchas artísticas y mucha gente que aprendió con nosotros y que participan en el carnaval en trajes individuales, en comparsas y demás.
7. E: es decir "El conocimiento por el conocimiento", hay que aprender para enseñar.
8. M: Los temas eran totalmente secretos y no sabía nadie lo que iba a hacer el otro y había un recelo muy fuerte, tampoco era que no enseñaban a nadie porque pienso que pensaban que eran espías y que luego le enseñaba al otro y era como un temor. Entonces eran que no le enseñaban a nadie, del mismo tiempo del maestro Santacruz, que decía que nadie le enseñó a nadie y fue autodidáctica y tampoco enseñó a nadie, y tenían sus propios métodos y propias cosas que no transmitieron esos conocimientos, y solamente se sabía el 6 de Enero y cuando se ponía el aviso y a veces sabían los mismos familiares, ni los oficiales y solo lo sabían si acaso 3 personas, porque era muy restringido. En el fondo pudo haber sido bueno, pero para nosotros nos parecía que no estaba bien.
9. Más adelante se miraba que todos los muñecos eran restringidos porque solamente se permitía sacar campesinos, ñapangas, temas lindos pero se saturaba mucho porque se hablaba de cosecha, la siembra y el casamiento, compadres, cuyes, el enteje que son temas importantes, sino que esto venía de años de 15, 20 y 30 años, que se sacaba esos temas y los demás, eran prohibidos y no había un tema libre y era temas típicos que se podían sacar. Cuando se sacaba tema típico que parecía chévere que era "*La Molienda Del Trapiche Viejo*" y al año siguiente se sacó otro

tema de *"Homenaje A La Cultura De Colombia"*, que era tema que salía de Pasto y entonces se dijo que se sacaba figuras lindas y que en lo posible, sea el arte por el arte y que los temas sean importantes y que la gente pueda entender que se saque temas que hable de lo mismo de la cultura Colombia, de la historia nuestra y por ello se sacó a San Agustín, Españoles, los Indios, y de todas partes de Colombia y fue bien recibido y se logró el tercer puesto y les dieron un premio de FENALCO, saliéndose de lo normal y se analizó en qué clase de tema se podría meter, porque era la única de diferente modelo y eso empezó a demostrar a los demás que sí se podía hacer temas diferentes y que no costaba nada, porque hubo un jurado un poco imparcial y por ello se empezó a escribir en artículos sobre la temática y al principio los demás artísticas los empezaron a ver como personas raras y se explicó que la libertad no es cosa mala y luego, eso empezó a cambiar y al final, nosotros mismos empezamos a sacar otros temas y su primo Zambrano también lo hizo y sacó temas míticos y sacar leyendas que es parte de lo mismo y tan válido que sacar temas de campesinos y al menos se empezó a pensar que habían otras temáticas que igualmente eran nuestras, como leyendas y mitos de la región.

10. Luego se miró que las figuras eran de campesinos todos, como personajes reales y se empezó a ver que había un mundo del surrealismo desde el punto de vista del arte y las cosas tienen algo de real y algo fantástico, donde puede existir al menos como un sueño, donde existen otros seres que están en el subconsciente y en los sueños o en el momento del ensueño, como estar dormido o en el umbral y que están como en otro mundo, pero que pertenecen al nuestro y por ello se pensó pasar a ese otro mundo. Ahí estaba como ambición muy personal de cada artística, para entrar al surrealismo, donde se puede encontrar tanto ese aspecto como seres reales y empezar a ver el toque personal y la temática desde una creación personal. Entonces, se hizo una carroza de ese estilo que se llamaba *"Galeras Milenario, Centinela De La Bella"* que se iba a personificar la ciudad de Pasto, pero no hacerla normalmente con el volcán Galeras, la ciudad, las iglesias y casas, sino que se cogió y se quitó eso y Pasto era una mujer que tenía encima una cosa como un león y ahí mismo la cara de la muñeca y ésta estaba desnuda y embarazada y los bastidores formaban los potreros y al mismo tiempo era el fallón de la muñeca y adelante

estaba el Colorado; atrás, estaba el Volcán Galeras, que era el rostro de su papá que había muerto y entonces tenía un sombrero y ruana campesina; entonces, en una mano llevaba el sol y en la otra, la luna, como una cosa de cosmos y habían muchos elementos como simbólico, como caballos, milicias de Pasto que peleaban contra Bolívar y de la cabeza salía lo que pensaba la ciudad como defenderse y luchar como león y al mismo tiempo la ciudad era una madre y una reina para nosotros y tenía también mariposas, además, algo simbólico sobre la industria como el progreso.

11. En cuanto al embarazo era simbolizar al hijo, porque había gente que negaba ser de Pasto y eso quería decir que tendría un hijo que la ame, la quiera y luche por ella. Entonces la temática era distinta y era su lectura personal e intención nuestro para hacer la obra, la gente la leía de otra manera, pero entonces lo interesante es que cada persona con la que se hablaba, la leía de forma distinta y se les explicaba; en cuanto a la mujer embarazada, otros decían que era campesina que el novio la dejó embarazada o la perjudicó y que vivía en el colorado y cada quien lo interpretaba de diferente manera, porque antes se hacía sobre la cosecha, entonces se demostraba a un campesino cosechando y otros recogiendo la cosecha y era directo el mensaje o un muñeco cocinando y no había un análisis del espectador, aunque sea mínimo.
12. E: Entonces se cambió la simbología y en ese momento se cambio y de igual manera los colores, los tamaños.
13. M: siempre nos fuimos por otros temas, como antes las cosas eran reales y típicos, con figuras reales, porque todos eran campesinos y temas de la cotidianidad como el panadero, campesinos y por lo tanto, los muñecos eran del tamaño de las personas y entonces no se podían hacer muñecos grandes y por lo tanto esa carroza ya era una muñeca grandísima, por lo tanto empezamos a hacer muñecos gigantes; entonces esto fue como una necesidad por los temas de la grandeza y la majestuosidad de la ciudad y del galeras, como algo más grande para mostrar la ciudad y era como poética metida como en la forma dentro de la carroza y entonces se inició a elaborar muñecos gigantes, por la inmensidad de temas y expresar la grandiosidad y generalmente lo grande era lo irreal o que no esté en la realidad y lo que era tamaño pequeño era lo real.

14. En cuanto al color, se miraba que como los muñecos eran de la realidad, entonces todo el mundo pintaba los muñecos tal como eran, como ruanas cafés, sombreros negros, cabello y bigote negro, camiseta blanca, pantalón gris, como son los campesinos y colores oscuros y color tierra; por lo tanto, se empezó a pensar en querer a que los colores sean diferentes también y no iguales a la realidad y que en la forma no sean reales, pero los colores también tienen que ser irreales y se empezó a pintar muñecos con pelo verde, bigotes azules, gente verde.
15. Así se sacó una carroza y la gente expresa que estábamos locas o se burlaban y hasta decían que estábamos tomados yagé porque están viendo colores que no son reales; porque los caballos que son blancos, cafés o negros y así se lo hacían bien lindos y como son, pero no les parecía que así, sino los colores de la fantasía y las ñapangas con colores que deben tener el carnaval y brillantes y por ahí se empezó a utilizar el rojo con el verde, naranja con el azul, sencillo para que los demás vayan entendiendo y utilizando algo básico para que haga contraste y se miraba la carroza como un conjunto y si un muñeco estaba al lado de algo amarillo, tenía que ser violeta y si estaba otro personaje que tenía tonos rojos, al lado tenía que haber algo con tonos verdes. De ahí se empezó a ver la obra como un conjunto, de tal manera visualmente se la miraba bien entre ellos, por el color utilizado, entonces se empezó a hacer una lucha, porque nadie lo entendía y consideraban que era sicodélico y hasta consideraban que los maestros estaban locos, porque habían caballos verdes, pero era de la fantasía y mundo surreal.
16. El carnaval es el espacio para crear la fantasía y así poco a poco los demás empezaron a sacar muñecos de este estilo innovador e inclusive hoy en día todo eso triunfó y alguien sacó un comentario que se “Ordoñisó” el carnaval, porque esas ideas están hoy en día en todas las carrozas y se demoró mucho en eso y casi un cuarto de siglo, pero influenciaron en los demás. Otra cosa que pareció interesante es que no se podía sacar muñecos al desnudo y en algún tiempo se sacó una ñapanga media sensual y se la veía muy bonita y se le miraba un poco los senos, y se empezó a implementar el movimiento corporal y expresión en la forma y de la figura y entonces se sacó, pero se consideró que era algo corrompido y hasta ahí llegó el comentario y se le subió un poco más la blusa.

17. Posteriormente, se presentó la idea de sacar a Antonio Nariño, pero para hacer valer que Pasto tenía razón en ese caso y que Nariño era un invasor y que las ideas de él fueron buenas, pero que lo que defendía eran los intereses de una clase social, o sea era un hombre rico, pero que era una mentira, que no tenía por qué molestar a Pasto.
18. Entonces se dijo que Pasto debe ser libre de pensar lo que quería en su tiempo y tenía sus razones y entonces se sacó a Nariño y del rostro salía una estatua de la libertad pero desnuda, como decir una propia libertad, así como estatuas que van en los barcos, simbolizando la victoria y van desnudas; entonces, se pensó que no era algo malo y por ello nuestro madre pidió no sacar eso, pero no había nada de malo, pero habían cuestiones religiosas y es la biblia la que la hace ver malo, cuando Dios trajo al mundo al hombre y mujer desnudos, así como los animales y no se consideraba algo malo.
19. En ese sentido, la gente de hace casi 30 años, hizo escándalo por sacar una carroza así y tapaban los ojos a los niños y otros insultaban a los maestros, pero no entendían las razones y para ellos consideraron en una parte que pudieron haber cometido el error y por ello nos hicieron perder y no nos dieron premio; entonces, los jurados nos desclasificó porque consideraron que el tema iba contra la ética y la moral y la consideraron contra la corrupción y salió el Padre Álvarez haciendo la acusación considerando que eran muchachos descarados y pervertidos, por haber sacado la muñeca desnuda, sabiendo que en el carnaval tenemos personas decentes, pulcras ética y morales y consideraban que iba en contra de la moral de la iglesia y que habían niños y niñas y en ese sentido, la mamá también nos insultó por haber sacado esa carroza y papá por su parte, consideró que no era nada malo, pese a que se perdió dinero por ello.
20. El padre Álvarez, como una semana entera, siguió con ese tema y la gente estaba con la idea de haber fallado en eso y luego pasó un año que se sacó una carroza para reivindicarse ante el pueblo y se hizo por la mamá también, y que se quería hacer en favor de la iglesia y que tenga que ver con Pasto y se denominó "*Pasto Ciudad Teológica Y De Templos*", entonces se sacó un ángel o querubín en forma de niño, desnudo porque así se miran hasta en las iglesias; entonces se sacó eso, más la ciudad de Pasto, destacándose las cúpulas de las iglesias, y arriba ángeles como

regando la ciudad, interpretándose que Pasto era como un jardín y que Dios lo estaba regando como regar las flores y así los curas, se calmaron un poco y otros manifestaron que iban a pedir al Obispo Jorge Gerardo Restrepo, para que esas personas sean excomulgados de la iglesia y en ese tiempo, como eran niños, nos daba miedo y se consideraba que eran condenados y que se irían al infierno y tenía un hermano que iba al seminario e iba ser expulsado, porque tal situación la consideraban como un delito, entonces se dijo que se iba a sacar lo de los ángeles y estaba bien bonita y se puso un aviso para vender puestos para que la gente se suba a la gente y con ello se ayudaba a pagar, pero la gente no llegaba porque se quedaron preocupadas por esa situación; entonces, era una sociedad mojigata y con doble moral, entonces un día llegó un señor con un carro lujoso y les preguntó si vendían los puestos y se le ofrecieron 40 puestos y los pagó todos, que al precio de hoy, eran casi en 200 mil por cada uno y con ello se financiaba la carroza y pagó por ellos y se les hizo la entrega de los vestidos, que eran en el estilo de mantas y monjes o sacerdotes, que no sea negro como el vestido de los curas, sino de colores y las mujeres con hábitos también en colores diferentes a lo tradicional, entonces el señor cogió parte del dinero para el diseño de los trajes. Entonces con el pago que hizo, se terminó la carroza y cuando llegó el señor el 6 de Enero, a la concentración, con muchas muchachas bonitas vestidas de monjas y hombres vestidos como curas y se subieron a la carroza, pero estaban tomando y las mujeres se alzaban la falda y mostrando brasieres y otras se quitaron el vestido, y todas habían sido de un cabaret y habían sido prostitutas y ya tomadas, mostraban los senos y por ello, se les llamó la atención, pero no hicieron caso y por ello, el padre nuevamente lanzó voces de estar en contra y manifestando que los maestros eran unos descarados y considerando que Pasto era algo sagrado, entonces la mamá también los regañó y también el papá les llamó la atención y se enojó y entonces ellos entendieron que la carroza estaba en contra de todo el clero y como manifestación de que las monjas eran prostitutas y además, los curas disfrazados habían sido maricones que trabajan en el cabaret de Cali y los traían al carnaval y luego de la carroza, se los llevaban a trabajar y tenían incluso ya clientes y aquella vez otra vez perdieron el premio.

21. Al siguiente año, se había determinando sacar cosas desnudas, porque se consideraba que debían cambiar las ideas, porque se quería concientizar que no era malo y por ello se sacó la carroza denominada "*Hola Carnaval*" y se hizo a la ciudad de Pasto con muñeca desnuda y mostrando los senos y la gente empezó a mirar que no era tan malo y ganamos el primero premio y de ahí se siguió sacando las carrozas con desnudos y colores fantásticos. También se sacaba carrozas con cajón abajo y los muñecos encima y se dijo que la mitad de la carroza estaba desperdiciada y era como un cuadro de marcos, que hoy en día son lindos pero decorados, entonces solo se sacaba una plancha en la carroza y por eso se dijo que se sacaría el bastidor de adelante y que vayan muñecos desde el piso y el resto de bastidores, con muchas cosas y un solo lenguaje que luego ni se notaban y eso se hizo y al otro año, se sacaron 3 y 5 carrozas con ese modelo y empezaron los demás, al igual que los colores cambiados y ya no se utilizaba el blanco, ni el negro, café o gris, sino siempre colores alegres y vivos; entonces la gente empezó a pintar así y a sacar muñecos desnudos y al fin todo el mundo empezó en eso.
22. Otra cosa es que se sacaron muñecos que se reían o muertos de risa, entonces la sonrisa de los muñecos, se pensaba que lo que uno ve se hace o eso contagia con esa alegría, por lo tanto se dijo que los muñecos debía expresar dinamismo y alegrías y cosas interesantes y por eso los muñecos eran así, pero si se ponen tristes, también contagia eso y en todas las carrozas hay expresiones alegres y fueron cosas que al final sí triunfaron en el carnaval, como el desnudo que hoy en día ya no es problema y no lo miran como algo malo. Por ejemplo, se sacó una muñeca en "*Las Mil Y Una Noches*" que fue basada en el libro árabe famoso y que ganó y uno de los personajes es la que cuenta la historia, que trataba de un rey que pasaba la noche con mujeres vírgenes y luego las mataba y ella era la última y ella no permitió que eso pasara y le contó cuentos al rey, antes de que pasara algo a ella, y los cuentos los narraba hasta que el rey se quedaba dormido y no escuchaba la historia completa y así las otras noches le dejaba inconcluso la historia y así pasaron mil noches y la noche mil uno, le dijo que estaba esperando un hijo de él y no la mató y por eso, esa muñeca que se iba a sacar debía sacarse sensual, con movimiento y con una linda figura y como queriendo bailar, que despertaba emociones que solo se siente por una mujer,

pero no mostraba tanto y la forma de sentarse, se le miraba la pierna y parte de la cadera y los hombres le echaban piropos a una muñeca, porque era hermosa y no era pornográfica pero era erótica y si una muñeca despierta todas esas sensaciones, era raro y la gente entra en un mundo donde no se da cuenta que era un muñeco y que en algún momento piensa que es real y que es posible, porque tenía detalles impresionistas y despertar esos deseos, porque esa historia y el libro es totalmente erótica. Eso ha sido como lo que se ha hecho en ese aspecto con algunas innovaciones.

23. E: Remitiéndose a la carroza como un homenaje al pueblo pastuso, ¿cuál es la intensión primordial para hacerla?.

24. M: eso coincidía con que se celebraba el bicentenario de la independencia y por ello nos pareció que era una oportunidad para expresar lo que estaba pasando en Pasto en esa época y la posición que asumió esta ciudad frente a los libertadores e investigando un poco más, se mira que esta ciudad siempre fue atacado y a querer a obligarla a que se ponga en el bando de Simón Bolívar, que tenía sus razones pero Pasto también porque ellos querían liberarse de España y hacer cambio de amo, porque eran ricos y era la aristocracia y que tenían grandes propiedades y eran terratenientes y lo que querían era quitarles el poder a los abuelos y tomarse el poder ellos, pero no en beneficio del pueblo, sino en su propio beneficio y el problema no era tanto contra el Rey que tenían ellos, sino en contra e inclusive cuando Napoleón le quitó poder al Rey de España, lo que hicieron acá las juntas en América era fundar juntas de apoyo al Rey de España y no era la idea de independizarse de España.

25. En el 20 de Julio en Bogotá, lo que decían era decir que viva el Rey y que muera el mal gobierno y entonces, esta gente lo que quería era es sacar a los españoles, para quedarse ellos, pero nunca en favor el pueblo y por lo tanto, en el caso de Pasto, era un pueblo que primero estaba aislado geográficamente de Colombia y del resto del mundo, en el caso de la revolución francesa, de la ilustración que no llegaron acá, ni en Bogotá y solamente para la gente rica que tenía ese tipo de información y entonces, el pueblo de Pasto no tenía esa información y habían algunos líderes que

eran terratenientes y eran también criollos, que tenían ideas de más avanzadas y había una idea que era la que se cree y que es que los criollos pastusos o aristocracia pastusa, era no pertenecer a España, ni a Colombia ni a Ecuador, sino fundar la República independiente de Pasto, o sea que la idea de la gente pastusa, era que la idea no era descabellada y ambiciosa y era una adición que ellos tenían y que a Bolívar no le interesaba, porque él lo que quería era unir a todos, para formar la Gran Colombia y poder gobernar y dominar a los pueblos y también poderse defender de la revolución en caso de reconquista española o también como Bolívar se dio cuenta que los gringos iba hacer amenaza para estos pueblos, consideró que debía hacer una opción grande, pero dentro del caso y la ambición de Pasto era de que se viera muchas posibilidad y que esta ciudad podría ser aparte una república y Pasto era hasta Puerto Legísamo y tenía frontera con el Amazonas y hasta Caquetá, bordo cauda y barbacoas y hasta Tumaco, e incluso hasta cerca de Ibarra; de igual manera, Ecuador quería invadir a Pasto y por eso querían armar la guerra, pero Pasto no quería unirse.

26. Colombia, empezó a unirse para que Pasto sea parte del país, pero los pastusos no querían ni para un lado ni para el otro, ni tampoco se unieron con Caldas ni a Bolívar, porque estos estaban en una posición de que se dé la independencia, pero ellos querían no pertenecer ni al Ecuador, ni a Colombia ni a España y cuando se da estos enfrentamientos, porque consideraban que los Pastusos eran realistas y eran tontos, defendían al Rey y por ello Bolívar es el que crea esa leyenda negra de que Pasto eran un poco de brutos, un poco de animales. Decían: cómo es que estos pastusos no van a querer la independencia, que tontos. y eso se regó por toda Colombia: 'claro que brutos peleando en contra de Bolívar el padre de la patria y tal, y aquí en Pasto sacaron muchos libros en contra de Bolívar, descrestando que el hombre no era como la gente decía y que era hombre de errores y problemas psicológicos; entonces, todas esas visiones acerca de ese Bolívar, sólo se podrían dar aquí en Pasto, porque la gente tenía la idea de la independencia diferente. Entonces lo que hicimos con la carroza fue eso: decir que ese pueblo era un gran pueblo pero que no fue comprendido y no fue entendido. Que fue atacado y

violentado y que de ninguna forma fue un pueblo raso, y no tenía conocimiento lo que se quería, sino que se le llegó con violencia.

27. por lo tanto Bolívar contrató al primer paramilitar y mercenario que pueda ver en la historia, que fue Alexander Macaulai, que era oficial que perteneció al ejército de George Washington y que peleó en todas las batallas de USA contra Inglaterra y era oficial muy reconocido y consideraron que era el perfecto y contratado para que la misión era para Bolívar para acabar con Pasto y destruir a todos los pastusos, es decir, acabar con la ciudad y desterrar a toda la gente pastusa y mandarlos a batallar y matarlos a todos y a otros mandarlos a Guayaquil. Por lo tanto, lo contrató a ese oficial y se viene una cantidad de soldados y se envían cartas a Pasto, manifestando que es un pueblo ignorante y amenazando con destruirlo y arrojar piedra sobre piedra y que donde estaba Pasto, se sembraría sal, para que digan cuando pasaran por la ciudad "aquí estaba la ingrata pasto, la infame, la maldita" y que acá había gente de la élite que era instruida y elegante y que le escriben a ese señor, manifestándole que no se extrañaba las palabras con las que se dirigía a este pueblo y que en primer lugar no lo conocían y que no sabía de donde venía su odio y quería recordarle que este pueblo tenía derecho a la independización y al destino, considerando que hemos vivido felices con las costumbres y forma de ser y por ello se solicitó que no se haga la invasión ni se ha buscado la guerra y que todo el mundo venía a atacar a Pasto y por ello se quería fundar la república a parte y vivir bajo nuestras leyes y gobierno, entonces él dijo que se tendría un proyecto para esta zona y se manifestó que se quería vivir en un país con todos los vecinos y si venían a armar la guerra, se tendría que hacer la defensa y escribiendo una carta elegante y había diferencia entre la una y la otra y cuando llegan, los pastusos estaban preparados para la guerra y eran duros y cuando llega el oficial, a la región, los negros empiezan a atacar y llegar a Pasto era un problema, porque en el camino tuvieron muchos problemas, pero pasó hasta Pasto, donde la entrada era por el Calvario y Cujacal, encontrándose con casas abandonas, porque con la carta que hizo llegar lo que hizo fue huir y de vez en cuando se presentaba una persona, pero se corría.

28. Entonces el oficial entró a la ciudad por Los dos Puentes, donde era la entrada y no encontró a nadie en Pasto, con puertas abiertas, pero era una trampa y ellos llegaron a la plaza mayor, donde pusieron carpas o tiendas, donde se metieron los jefes a planear lo que seguía y se comunicaron con Bolívar, manifestándole que les tocó duro en la batalla y que con su fuerza fueron vencidos a Pasto, comunicándole que han huido los pastusos y que de verlos, serían derrotados; también le comunicaron que no tenían ningún rehén y además, solicitando recursos. El oficial y su personal se tranquilizó y habían pensado en quemar las casas, acercándose entre 2 y 3 soldados a cada casa, pero la gente salió y los cogió a cuchillo y garrote, porque se habían dividido y así les ganaron la batalla; de ellos solo quedaron 22 de casi 2 mil personas.
29. Entonces llegó el jefe y les manifestó a los que sobraban, que por favor se fueran y que les perdonarían la vida, pero si firmaban un pacto en nombre de Bolívar, de nunca volver a agredir al Pastuso y que era un país en donde no podrían entrar nadie y que por lo tanto, si lo firmaban no podrían volver a entrar, caso contrario se declaraba la guerra y eso que era gente que eran nobles. A la gente que quedó, se les solicitó a enterrar a todos los compañeros muertos y posteriormente, se fueron a Cali a hablar a Cali y de ahí se dijo que se pelearía para que Pasto sea parte de Caldas y los convence y se regresan y fueron comunicados los Pastusos de eso y los fueron a esperar por Catambuco y pasaron por Patascoy, y entonces la gente los fueron obligando a que vayan al Parque Bolívar, denominado en ese momento como el Elegido y estaba el ejército pastuso formado donde ahora es el batallón Boyacá y encontraron también a la gente con palos y demás y por eso dijeron que pelearían y cuando empezaron a atacarlos, los pastusos se corrieron y se metieron a la ciudad, pensando que eran cobardes, pero acá los cogieron y los atacaron y haciéndoles una emboscada y los terminaron.
30. Bolívar mismo reconocía lo que pasó en Pasto, considerando que era la tumba de sus tropas y por ello lo que quería hacer con la carroza era de hacer un homenaje a todo el valor que tuvo la gente de esa época, inclusive en la guerra también se hicieron presentes mujeres y niños, que salían con cuchillos y palos y atacaban los caballos y por eso caía el soldados y ahí lo mataban. Entonces este pueblo pareció

que era chévere y que se había hecho gran injusticia con la gente de ese tiempo al decir que fue un pueblo bruto e ignorante y traidor, y ellos no traicionaron a nadie ni a Bolívar, que no tenían por qué rendirle pleitesía a nadie y a él lo declararon enemigo, entonces no tiene él porque decir, si otro viene a atacarme yo tengo el derecho a autodefenderme, porque mandaba a atacar y esas cosas hacía que Pasto tenía la razón y por lo tanto, se puso en el escudo los leones, porque así decía Bolívar "Pasto tiene Leones dormidos" y como él fue un personaje que tenía el poder en la palabra, entonces fueron palabras que fueron regadas por todos lados, porque parecían que los pastusos parecían dormidos, pero que no hay que despertarlos porque son jodidos, eran bravos para la guerra.

31. En ese sentido le parecía que el símbolo del pastuso es el León e inclusive en el escudo de Pasto, a pesar que lo diseñaron en el tiempo de Juana la Loca, en ese tiempo se dibujó el León, como un símbolo de valor y berraquera de la gente pastusa y por eso se sacó en una carroza a esos Leones, y se hizo uno con tres cabezas, porque el león significa lealtad, valor y sabiduría, porque la gente era verraquera para las tácticas militares y fue más por la sabiduría que aprendieron.
32. Entonces, también se personificó al mismo tiempo, adelante de la carroza, parte de la ciudad, como el pasaje del Corazón de Jesús como marco y parte de la ciudad, que es como una fortaleza y representación gráfica y simbólica de Pasto, que a pesar que no es muy antiguo, pero que es un edificio que es como muy pastuso ¿no? y de un estilo de arquitectura sencillo, a lo pastuso. y al lado de estos personajes, estaba Agualongo y una campesina, porque se pensaba que Bolívar cometió muchos crímenes y atropellos contra la ciudad y porque Bolívar nunca pudo ganarle a Pasto y le daba rabia, ni siquiera ganó la Batalla de Bomboná, pero Agualongo aparece luego de la navidad sangrienta. Esa vez sí lograron engañar a Pasto, porque Bolívar entró por otra parte (por el sur por Caracha, Santiago) de donde nadie lo esperaba y escoge la fecha, en donde la gente estaba despreocupada y estaba pensando en las fiestas de navidad y esa forma táctica estuvo bien, desde el punto de vista militar para ellos y para Pasto fue una cosa trágica y además, no había ejército español, sino que es la misma gente la milicia de Pasto y hace su propia autodefensa y defendían sus tierras, y entonces ese día hubo una masacre terrible y muchas violaciones,

saqueos, robos, expropiaciones de casas y fincas, que fueron entregadas a los oficiales y soldados de Sucre y Bolívar, no respetaron nada sacándose incluso los objetos sagrados, que para la gente de acá tenían valor alto, para ellos no, incluso el mismo bolívar era ateo.

33. Incluso en la iglesia de San Juan, había la "Danzarina de Legarda", ecuatoriana y tenía alas de plata, la cual fue saqueada por ellos, además, de la corona, es decir, cosas que tenían valor; también se metieron en otras iglesias varias mujeres para protegerse de que no vayan hacer violadas, pero durante 10 días esos soldados se entraron por la fuerza hicieron estragos y votaron las puertas a la fuerza y las violaron a todas las mujeres, hoy en día es un delito muy grave. Esto fue lo que le pasó a la ciudad y después de eso creo que es imposible que Pasto se ponga a favor de Bolívar, siendo que le hizo un poco de picardías y maldades.
34. Esa es una justificación para que el pueblo se radicalice más ¿no? y ahí es donde emerge la figura de Agualongo como un defensor de la ciudad. No está defendiendo a España. Es un defensor de su pueblo, y hasta ahora hay una cantidad de contradicciones frente a él, que por ejemplo, también dicen que Nariño estuvo en contra de la ciudad, porque incluso al Departamento le pusieron ese nombre de Nariño y por ello se considera que somos brutos porque se hace homenaje a una persona que nos invadió y que rompió todos los derechos y que a pesar, desde su punto de vista eran buenas sus ideas, pero lo lógico es que él vino a atropellar a esta ciudad; en ese sentido, a Agustín Agualongo se está tratando de hacerle una estatua, además, se tiene un proyecto para hacerle un homenaje, pese a que algunos pastusos no estaban de acuerdo con él.
35. En cuanto a Nariño fue positivo en cuanto a sus ideas, pero para la ciudad fue un invasor y que la ciudad debió denominarse como los líderes que tuvo. Bolívar podría haber tenido buenas ideas, como el sacar a los españoles y no seguir con el Rey, pero lo que decía Chaves, que en realidad no ha habido una independencia, después de crearse la segunda independencia bolivariana y la intensión de la carroza era hacer el homenaje a Pasto, por todo su valor y sabiduría, y todo lo que había sufrido, porque es un pueblo que aquí deberían hacer un homenaje a las víctimas del estado, porque fue una de las primeras masacres que hubo en Colombia y nunca se

ha mencionado ni ha reparado a las víctimas desde el punto de vista simbólica que es lo que se quiere hacer a través de la carroza, por eso se llama "*Homenaje Al Gran Pueblo Pastuso*".

36. También se pintó el mural en una vía, en donde también se denomina así para tener una visión de esa época y síntesis de ese pasado, que fue lleno de mucha historia trágica y gloriosa también, porque Pasto fue como dice el himno "bravo pueblo de invicta coraza", porque nunca fue vencido, ni siquiera por Bolívar en la Batalla de Bomboná, donde hubo casi como un empate en lo mínimo, pero en realidad Bolívar en esa batalla no la ganó, sino que los españoles estaban cansados de la gente de acá y nunca lograron vencer a Pasto, por eso es la razón por la cual se decidió sacar la carroza.
37. E: ¿Considera que la carroza es irreverente?
38. M: sí es irreverente porque a través de la carroza, cuando fueron entrevistados, se reconoció que para ellos no se dio la independencia y que no ha servido más que para afianzar o legalizar en el poder a unas élites que vienen desde la época de los españoles y que mucha gente que hoy ostenta el poder, son los mismos descendientes de la gente que quería independencia peleando al lado de Bolívar y que era gente tan perversa que al mismo Bolívar quisieron muchas veces matarlo y que lo desterraron y le hicieron la guerra.
39. Entonces, esas élites querían el poder para ellos y después que Bolívar hizo la gran Colombia, esas élites querían el poder, así como en Bolivia, Perú y Ecuador y cuando murió, destruyeron la obra de Bolívar, porque ya querían quedarse con las tierras y con todo, como ha sucedido hasta hoy y en Colombia, como ha sucedido con los paramilitares que sacaban a la gente y quedarse con las tierras para hacer cosechas ilícitas y no era tanto por la pelea por la guerrilla y hoy en día se habla de ella, como enemigo número uno en Colombia, cuando quieren es otra cosa, pero se ve que ahí siguen los mismos y que siguen de la misma forma y bajo el mismo mando y mismas intenciones; entonces, el problema no se ha solucionado y la guerra de independencia no solucionó los problemas internos de Colombia ni de la región, sino que a pesar que han pasado 200 años, sigue el conflicto por la tierra y por todas las cosas por las que ha tenido supuestamente Bolívar, porque los mismos

hijos de los españoles o descendientes de los españoles son los que ostentan hoy en día el poder, y como tienen el poder económico, entonces buscan el poder político y quieren perpetuar ese poder y el pueblo ha defendido eso y lo han manejado y el pueblo ha sido como un títere y no había ninguna independencia y que el pueblo de Pasto tenía razón, que pudo haber sido mejor, al menos para Pasto, el proyecto que tenía la gente para esa época de que sea República Independiente y de pronto no se tenía tanto conflicto y hubiera progresado mucho más, así como Panamá y el Departamento de Nariño habría sido casi igual a ese país o a Cuba o Jamaica y en el proyecto de la carroza se quería sacar eso, de que la idea no era descabellada y que podría seguir siendo una idea hacia el futuro para que Pasto sea como una república, como lo planteó la gente de la costa, así como otros países que determinaron independizarse, además, que tendría fronteras, selva y mar, unido con el Putumayo.

40. En la época del imperio de los incas, Pasto estaba en pleno norte, y ahora está más al sur y con la venganza histórica que Bolívar dejó contra este pueblo y porque hasta ahora se burlan de los Pastusos y que es una cosa totalmente falsa, porque la gente de otra parte se dan cuenta que es diferente y que es falsa de que sean brutos y que la forma de hablar, es donde se habla mejor el español e incluso mejor que en España y se entiende el lenguaje, además que se habla dos idiomas el pastuso y un poco de quechua y así es como la gente debe conocer muy bien la historia de Pasto, para entender mejor las cosas y que este pueblo es valioso, porque la idea no era descabellada y a final del siglo XIX, Pasto era una gran ciudad, luego de los terremotos, y que el volcán destruyera la ciudad y al finales del 86, Pasto empezó otra vez a progresar y restablecerse y se descubrió oro en barbacoas en grandes cantidades que hizo que esta región se volviera en desarrollo toda la zona de Túquerres que era el lugar para comprar las cosas y Pasto era el lugar donde la gente metía mucho dinero y por ello se fundó el banco del sur en Pasto, donde se tenía la posibilidad de emitir monedas, que no sucedió en ninguna otra ciudad, sino en Bogotá y también se fundó la primera empresa de cerveza en Colombia y lo trajo una empresa alemana, donde ahora funciona Alkosto del Parque Bolívar y de ahí empezó a irradiar Bavaria en toda Colombia y se creó la primera empresa de gaseosa (cigarras) antes que llegue coca cola, de jabones, cigarrillos piel roja, fábrica

de veladoras y de otros productos, así como empresas de tejidos, de hacer sombreros, entonces fue gente que tenía visión empresarial; un italiano creó, donde ahora son las Carmelita, fundó una fábrica de hacer sombreros y organizaba partidos de futbol y les fueron enseñando, hasta que al fin se volvió un poco más grande y de ahí, Pasto era la puerta de oro de Colombia, porque todo venía por Tumaco y entraban carros desarmados traídos en burros y aquí en Pasto los armaban, entonces que Sofasa nació en Pasto.

41. Por eso llegó acá mucha gente extranjera, que abrió muchas fábricas, porque era una ciudad muy comercial e industrial y entonces eso demuestra que acá sí había gente con pensamiento de ser una República y tanto es el caso que Pasto llegó a ser capital de Colombia, durante 6 meses, cuando no pudo ser Bogotá e incluso estuvieron construyendo el ferrocarril en Nariño y poder unir el centro de Colombia con Tumaco, donde era el puerto de entrada del país.
42. Lo que cambia toda la historia es la separación de Panamá, en 1913, cambia todo el panorama, porque después que los gringos ayudan que se separe y apoyaron eso, fue una amenaza para Colombia y dejaron que se haga esa separación y le pagaron una indemnización y con el dinero que llegó a Bogotá, y al hacer el canal , lo que querían hacer es que sea muy fácil de pasar del pacífico al atlántico y que el comercio no entraría por el pacífico, sino por el atlántico, por lo tanto, perdió importancia todo lo del pacífico y se desarrolló la costa norte y por ello pensaron en hacer el ferrocarril de Antioquia y se desarrolló todo lo que es Cartagena, Santa Marta y Pasto quedó sola y la gente empezó a ir a otras partes.
43. De igual manera acá había una empresa de Textiles, de donde salió el antiguo Deportivo Pasto (1912) y era empresa de telas, que luego se fue para Medellín y se convirtió en Coltejer, entonces cuando uno se pone a analizar, sí pudo existir la República de Pasto, porque tenía todo el potencial para hacerlo.
44. ¿Qué características positivas y negativas en el pastuso usted mira?
45. Para mí el ser artista significa una opción de vida, ¿no? En el caso mío toda la vida me he dedicado desde niño al arte, primero como autodidacta y así en la escuela, el bachillerato. Aprendí mucho con maestros muy importantes del arte pastuso como el maestro Rafael lagos, lucho bastidas que son muy reconocidos aquí en pasto,

luego continué con un tío mío que fue José Ordoñez quien me involucró en el carnaval, y de ahí en adelante por mi propia cuenta, ¿no? Entonces para mí ser artista significa tener una oportunidad de transmitir a las demás personas, en este caso al pueblo pastuso, una forma de lo que yo pienso, de lo que yo analizo, acerca de la vida, acerca de los mitos, de las leyendas, de lo que significa ser pastuso, ¿no?

46. Pues vera, entiendo que el pastuso, al menos el... Hay una parte de la gente que es muy tradicionalista, ¿no? Pero es porque se aferra mucho a lo propio, o sea lo uno puede ser negativo pero la razón es por algo positivo, ¿no? Eh afianzarse a lo propio para coger fuerza como para defenderse también, ¿no cierto? Valorar lo que es de aquí. ¿No? Pero eso también hace que la gente pierda como una visión de que es parte de un mundo, ¿no cierto? En donde no solamente lo propio es importante ¿no? Pero en un mundo globalizado también lo propio es lo importante ¿no? Eso es lo que lo identifica y lo hace único y original frente a tantas cosas ¿no? A tanta diversidad, tantas influencias ¿no cierto? Entonces afianzarse a lo propio hizo que la gente pastusa es como es un poco, como afianzada a lo propio ¿no? Que según como usted lo vea puede ser negativo pero otros dicen: no es que esos manes son muy tradicionalistas, pero cuando la gente está aquí. Cuando la gente se va para otro lado es como que se achanta, ¿si me entiende? Y empieza a sentirse mal porque la gente empieza a burlarse, a reírse, ¿no? Entonces si la gente no es preparada, un poquito, al menos en el aspecto de saber de donde viene, entonces la gente se siente como menos.
47. La gente piensa que porque otros hablan más rápido o porque otro habla así en un tono diferente, son mejores porque hablan mejor. Entonces a la gente toca enseñarles de que de eso no se trata, de que porque hable más rápido o más despacio sea más o menor. Entonces la gente pastusa generalmente es muy fácil para que se achante; eso sería como lo negativo, ¿no? Eso hace que la gente a veces se avergüence de ser pastuso, eso hemos escuchado nosotros, gente que niega como que su tierra, y la gente que va a otro lugar trata de ser como la gente de ese lugar: ¿sí? Entonces empiezan a coger las mañas de... si está en Cali a los dos meses ya vienen hablando caleño.

48. Ese es un error de la gente pastusa. Van a un lugar y quieren como asimilarse a ese lugar para borrar ¿si me entiende? Como la idea de que es de acá de pasto. Eh entonces esa parte hay que trabajarla porque la gente es muy fácil de como que se achanta muy fácilmente y la gente quiere quitarse esa idea de... ¿sí? A la gente le han metido ese cuento que todo lo que paso en la independencia fue malo, que nosotros fuimos los malos, que nosotros fuimos los tontos que peleamos contra el famoso padre de la patria, ¿si me entiende? Eso hay que quitar, a la gente hay que contarle la verdad, ¿no cierto? De lo que sucedió. Hay que desenmascarar a bolívar hay que desenmascarar a sucre y a toda la gente que está hablando en contra de la ciudad para hacerles entender que eso no fue así, que pasto tenía otras ideas, otras visiones, y que tenía derecho además.
49. E: El carnaval ayuda de una u otra manera a formar identidad. Ahorita se habla mucho de rescatar la identidad. Desde el anterior año, me acuerdo, corpocarnaval está hablando de rescatar la identidad de los carnavales y de que se tiene que volver a los arraigos más grandes que tenemos nosotros, volver a retomar esa identidad y a re significar, valga la redundancia, la significación del ser pastuso. Entonces, ¿usted cree que si los carnavales se globalizan como está pasando ahorita, y se expanden, es más positivo que volver como a enfrascarnos en esos carnavales más nuestros, más cerrados?
50. Claro, lo que sucede es que el carnaval tiene un peligro, como lo que ha pasado a los grandes carnavales que al fin desaparecen ¿no? Porque las ciudades ven creciendo ¿no? Crecen tanto las ciudades que no puede haber, porque haga de cuenta un carnaval en Londres, no puede haber. Un carnaval en nueva york, no puede haber, una cuestión así ni en Bogotá no se puede. Tiene que ser como por sectorcitos ¿no? Por ejemplo en nueva york hay no sé cuántos carnavales, pero son como de barrio, ¿si me entiende? Sectorizados y a pasto le puede pasar eso, algún día cuando sea una ciudad grandísima ¿no? Como por ejemplo Brasil, en Brasil nos contaba este señor, pues uno piensa una cosa diferente del carnaval de Brasil. Nos comentaba que la verdad ese carnaval no es popular ¿sí? Es una empresa privada que maneja el carnaval de río de Janeiro ahí mismo están, es como decir yo me compro el estadio libertad y ahí mismo están unos talleres y contrato gente para que haga las carrozas

y luego cobro yo el billete y tal y ya una empresa. Y por eso es que hay un carnaval alternativo en Río, fíjese como en barranquilla que hay dos carnavales, hay dos desfiles. Uno en la calle 40 y otro en la 27.

51. En la primera parte toca pagar y todo eso y la segunda parte es más libre, y el desfile que pasa por aquí pa allá ya no va, por esa parte no más va. En rio también, hay una parte que está cerrado ¿no? Y hay que pagar para entrar, todo pagado y las carrozas salen por aquí y entran por allá y ahí está el taller otra vez. Entonces el maestro dice que las arreglan, las reciclan para el otro año, porque él sabía las intimidades de todo eso ¿no? Uno no sabía. Entonces eso es un negocio, es un espectáculo. Cuando se vuelve un espectáculo, el carnaval pierde su esencia, porque el carnaval de pasto es un juego, ¿no? En donde a la gente se está empezando a volver espectáculo, porque fíjese, cuando ponen las vallas, la gente está encerrada, ¿no? No puede moverse de ese lugar, está cuidando el puesto ¿no? Entonces nadie puede moverse, no lo dejan pasar ni pa allá ni pa acá y mejor dicho, donde se quedó, ahí está. Nosotros pa meternos en una carroza “vea yo soy de esa carroza”, no lo dejan pasar, uno tiene que dar la vuelta por allá abajo para poderse meter ¿sí? Entonces antes no era así, cuando no había esas vallas la gente circulaba por donde quería.
52. Era bueno y era malo pero a mí me parece que debe dejarse más bien como era antes. Uno encuentra a la gente en una jaula y están mirando así ¿no? No pueden moverse, entonces no hay caso, si se va ya pierde el puesto, entonces el problema es que la gente lo que se ha reducido es a mirar, a volverse un espectador, entonces al volverse un espectador, el carnaval se está volviendo un espectáculo lo que no era antes, antes era un ritual, un juego; toda la gente tocaba las carrozas y tal... ¿si me entiende? Entonces toca buscar como un punto intermedio entre las dos cosas. Tiene que haber alguna cosa que devuelva a la gente la posibilidad de ser jugador, interactuar, de poder movilizarse más libremente y no estar encerrado en una jaula y también a las carrozas que les dé posibilidad de andar más en contacto como con la gente. La gente dice: “me voy a mirar el desfile” y antes decía: “me voy a jugar al seis” la gente era tirando cosas y jugando, caminando por un lado por otro, la gente se movía mucho, se iba detrás de las carrozas, a los lados o se ponían delante de las

carrozas y las fotos y así. Entonces si lo que interesa es que el desfile fluya así o si lo que interesa es devolverle a la gente la interacción, el dinamismo.

53. Yo por eso soy partidario de que quiten todo ese poco de vallas ¿sí? E inclusive antes a las carrozas se las dejaba libres que se vayan por ahí después que el jurado las evaluaba. ¿Ha visto el cinco de enero que la gente va a ver las carrozas a los talleres? Es una cosa bonita. Entonces, ¿que donde hay una carroza? Por acá por Pandiaco, que por aquí cerca hay una bonita, vamos a verla, entonces anda la gente volteando por la noche ¿no? Y al otro día ya van al desfile. Yo miro que eso era bueno. Es como esto: una cosa es ir a un baile y otra cosa es ir a ver bailar. En ese sentido miro que hay un riesgo, no para las carrozas, hay un riesgo que el carnaval pierda su esencia de lo lúdico, de jugar, que es lo que ya no hay en ningún carnaval, la gente llega a mirar. Ahí creo que se está perdiendo una cosa importante.
54. Lo que debemos sentirnos orgullosos es que primero el pasado de pasto es muy grande. Somos diferentes a Colombia porque nuestros ancestros son incas, somos incas por eso somos diferentes a la gente de Colombia, somos parecidos a la gente del Ecuador, de Perú de Bolivia, porque nuestro pasado está en lo inca ¿no? Desde la música, la comida ¿no? Fue el único pueblo que no se fue ciegamente con bolívar porque entendió que esa no es la solución. Todos se iban pero ciegamente, pero porque los jefes también tenían intereses de repartirse la marrana con bolívar y quedar nosotros con las vainas. Acá no fue así, tuvieron una visión más clara, fueron más inteligentes a futuro, también pasto fue la única ciudad de Colombia que ha sido capital.
55. Las demás ciudades eran un poco de peladeros, Medellín era un pueblito, se llamaba el poblado de Medellín, barranquilla era la arenosa, un peladero, igual Cali, Popayán más bien era chévere, ¿sí? Pero mejor que Popayán era pasto, lastimosamente los terremotos han acabado con las iglesias antiguas, todas son nuevas, había mucha arquitectura interesante, aquí la gente hablaba un lenguaje muy fluido, despacio.
56. Es la única ciudad donde el español se habla como debe ser, tal como se pronuncia, se escribe. También como lo decimos en la carrosa, en la época de la independencia, fue un pueblo muy verraco para la pelea para la guerra, que tenía razones para

pelear, muy fiel a sus ideas, muy noble ¿no? Muy leal a su mundo y estratega, inteligente y que en algún momento de la historia fue potencia.

57. Fue tan potente que por eso fue elegida capital y que fueron circunstancias externas como la separación de panamá lo que le cambió el destino a la ciudad ¿no? Y también lo de la independencia, la idea de bolívar de querer meter en la gran Colombia, que de haber seguido pasto por el camino que querían ellos, seguramente pasto fuera un país muy importante, habría mucho más progreso, tendríamos embajadores por todo el mundo, sería una historia completamente distinta a como es ahora que dependemos de ese poco de bandidos; senadores, representantes que no representan los intereses de este pueblo y que son una vergüenza como tato Álvarez, Miriam paredes que no hacen nada por este pueblo.
58. E: Maestro, de una manera un poco más personal, algunas preguntas más, ¿Qué lo motiva a hacer arte?
59. M: Expresar este tipo como de ideas, que a la gente le llegan. Nosotros desde el arte hemos puesto este mensaje en pintura, como en el mural de la 17, esas ideas las hemos puesto allí para que la gente las pueda ver. Hemos sacado las carrozas con el mismo propósito porque en esos días la gente está muy pendiente de lo que hablan los artistas del carnaval, y al menos durante el 4 5 6 los artistas son importantes ¿sí? Y van y los entrevistan, y una cosa y ¿si me entiende? Entonces al menos hay un reconocimiento social, entonces en esos días los artistas del carnaval son, diríamos poderosos, y cuando le preguntan a uno en esos días ¿qué está haciendo usted sobre esta carroza? ¿En que se inspiró?
60. Entonces uno habla todo esto que estamos hablando aquí, y hay gente que de pronto no sabía esas cosas y esa gente de pronto empieza a cambiar ¿sí? Creemos que pasto es una ciudad de la que hay que sentirse muy orgullosos de haber nacido aquí ¿cierto? Es una ciudad con una historia muy grandiosa pero lastimosamente desconocida, mejor dicho, usted puede haber hecho una cantidad de cosas interesantes pero si no hay quien se las reconozca, entonces nos toca es a nosotros mismos, a toda la gente.
61. Cada artista tiene su razón para hacer arte, en el caso nuestro, porque tanto amamos tanto a pasto, hemos estudiado su historia, todo lo que sea de pasto nos gusta, para

poder decirle a la gente que pasto es una ciudad importante, que fue grande, que la gente que vivió aquí no es todo lo que han dicho de ella, los enemigos, porque todos los que han escrito de pasto y han hecho las leyendas son gente que pertenecía a los herederos de los criollos que se independizaron de España, que se tomaron el poder y las riquezas de los españoles y que son los que está ahorita los liberales, los conservadores, partido de la U toda esta gente ¿no? Y que lo que han hecho es aprovecharse de este país y se detentan en el poder diciéndole a la gente que la democracia es ir a votar por recibir un poste de cemento o la luz. Lo que queremos decir es que esto no ha terminado y que pasto fue el único pueblo que fue capaz de irse en contra de eso, fue un pueblo con sus propias ideas, con su propio proyecto. A la gente la han engañado pero por desconocimiento. Hasta hace algún tiempo hablar de Agualongo era malo.

62. Maestro describa el Agustín Agualongo de su carroza, si se puede, más allá del aspecto histórico
63. Hay que desmentir un poco de cosas que se han dicho de Agualongo, por ejemplo la palabra longo, significa en quichua sirviente y en realidad Agualongo es un apellido español. Agualongo se dice “que indiecito” pero él era un mestizo. No era indígena propiamente. Hay documentos que lo describen. Entre otras, él era pintor, una persona instruida, seguramente autodidacta, que sabía leer, escribir. Si usted mira la firma de él es la firma de una persona que no es cualquier loquito, muy chévere, muy igual, que se puede hacer un análisis grafológico, inclusive se puede deducir cosas de su personalidad a partir de su firma. Entonces uno dice: “si era pintor, era una persona sensible, paciente, detallista, creativa” no es lo que nos han pintado era alguien muy especial. Y si logro ascender en el ejército ¿no? era porque tenía mucho talento. Mucha táctica, muchos dotes; don de mando, seguramente, capacidad para organizar cosas, estrategia militar, valor, coraje, suspicacia, atrevido, prevenido, desconfiado, que son cualidades de un militar, pero al mismo tiempo era un artista. Es un guerrero, un político, un artista.
64. Pero los enemigos lógicamente lo que uno hace como enemigo lo que hace es bajarle todo, que era un tonto que era un indio, que andaba cogiendo agua, etcétera. No era ese el estilo, de un muchacho que andaba recogiendo agua en el camino,

tapando agua en los peroles, como se lo quería presentar, que era un indio con una ruana ¿no? si fuera así no hubiera podido entrar tan fácil al ejército, y cuando el entra, entra como suboficial. . . como oficial creo que es, lo que significa que él tenía alguna capacidad económica, ¿no es cierto? Que no era tan pobrecito, ¿si me entiende? y lo otro, el hecho de ser pintor en ese tiempo, era un gran oficio en ese tiempo porque toda la gente quería tener cuadros, ¿sí? Hoy en día pues toda la gente quiere tener sus cuadritos ¿no? Pues en el tiempo de Agualongo también, gente que quería tener sus retratos, más que todo religiosos especialmente ¿no? Hay unos pinturas que están en el convento de las Conceptas que son unas pinturas religiosas, lo otro es que lo de él es una pintura chévere, digamos, no es floja, eso significa que debería haber estudiado un poco, entonces si era pintor pues no era un trabajo para volverse millonario ¿no? Pero era un trabajo que tenía poca salida y no era muy reconocido y lo otro como militar desde que entro al ejército es porque le vieron a él muchas capacidades y cualidades.

65. E: En la obra maestro, usted representa a Agustín Agualongo como un guerrero, que defendió sus ideales, porque a la larga es un antihéroe para el resto de Colombia, pero entonces esa representación de héroe y de bravura, ¿tiene un límite? Osea, ¿hasta ahí es el guerrero de la carroza, o trasciende más allá?
66. Osea, la idea nuestra de hacer a Agualongo es por ejemplo, en el fondo lo que queremos es que él sea reivindicado, ¿no es cierto?, debe ser reivindicado el y la ciudad también, ¿no es cierto? No debe quedarse. . . osea no, no creo. pasó desapercibido de todas maneras, osea, la ciudad no debió celebrar por ejemplo la independencia, Porque en realidad en primer lugar no se dio muchas ciudades hicieron eso
67. No se celebró con tanta pompa porque mucha gente, los indígenas por ejemplo, Decían no tenemos que celebrar la independencia porque nosotros seguimos siendo. . . estamos en una situación de dependencia ¿no? De tanta cosa y la explotación no? Entonces eh, para el caso de pasto por ejemplo, en el tiempo de la independencia, esta carroza Lo que se debió hacer hecho es un análisis muy fuerte de lo que sucedió y mirar digamos hasta qué punto la independencia cumplió su objetivo desde el punto de vista del pueblo porque el pueblo lo que quería era que. . . la gente pensó,

fue una traición, o sea, la independencia es una traición a todo un pueblo porque la gente estaba pensando, como hay tanto impuesto, de parte de los españoles tanta cosa, si? La gente dijo: si no van a sacar a este poco de bandidos, no de los españoles ¿no? Posiblemente con estos loquitos de los americanos de los criollos nos va a ir mejor pero lo que sucedió fue que no que hubo un cambio de amo si? Salieron de los unos y quedaron en manos de los hijos empezaron a poner impuestos ¿si me entiende? Que los soldados de la independencia y que entonces muchos soldados de la independencia. . . hay cuadros, cuadros con una medallita aquí:” yo fui soldado de la independencia” les daban una medalla ¿sí? Pero la gente o los soldados no tenían ningún tipo de pensión ¿no? Que le hubieran dado alguna ayuda después de la guerra, no, solamente el honor, recibir la medalla era la verraquera, pero solamente para los soldados que eran la gente del pueblo la gente que murió realmente fueron los soldados ¿no? Los que fueron anónimos ¿no?

68. La gente que pasó a la categoría de héroes realmente fueron los oficiales Que sucre que córdoba que no sé qué... Bolívar que Anzoátegui, o sea los patrones diga usted que en últimas estos manes casi ni peleaban... Bolívar jamás peleo, ¿sí? Que diga que peleo, que se puso al frente no, se comprueba aquí nomas en la batalla de Bomboná, bolívar que dicen que lloro sobre una piedra ¿no? “a ver mis valientes del batallón... rifles, vamos a la batalla, llegaban los pastusos y los arreglaban ¿sí? Y después dice el: que bien que entran mis soldados dice, es histórico dijo bolívar, y después los mataron aquí en torres es un general que hay aquí en Yacuanquer, que hay un monumento del hombre no? Entonces le dijo: que bien que entran mis soldados Bolívar decía pero ninguno sale, osea que los iban quebrando los pastusos, entonces bolívar de la piedra le quitó el mando, entonces él le dijo: pues si no puedo pelear como general, voy a pelear como soldado y se metió y lo hirieron y murió él, en ese episodio se ve que bolívar no era tan verraco el estratega que se pretende decir de él, no que no que era una persona simplemente de un liderazgo “vayan a pelear” pero no era que la verraquera. .. Bueno, ya murieron esos y ya bueno que el glorioso batallón que...bueno a la batalla y pin! Ta ta ta los arreglaron, a ver entonces el batallón que... Puracé (es un ejemplo ¿no?) y a todos los iban a

arreglando y les quitaban las banderas, los pastusos ¿no? Les quitaban el estandarte
Porque adelante iban los de las banderas y los soldados cogían los arreglaban y tal.