



Artes plásticas y visuales, y apropiación de la medicina del yagé y ritual del perdón como patrimonios culturales inmateriales en el departamento del Putumayo

Autor

Johana Marcela Gómez Varón

Tesis doctoral presentada para optar al título de Doctor en Artes

Asesor

Gustavo Adolfo Villegas Gómez, Doctor (PhD) en Artes

Universidad de Antioquia

Facultad de Artes

Doctorado en Artes

Medellín, Antioquia, Colombia

2024

Cita

(Gómez Varón, Johana M, 2024)

Referencia

Estilo APA 7 (2020)

Gómez Varón, J. M. (2024). Artes plásticas y visuales, y apropiación de la medicina del yagé y ritual del perdón como patrimonios culturales inmateriales en el departamento del Putumayo. [Tesis doctoral]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.



Doctorado en Artes, Cohorte IX.

Grupo de Investigación Teoría, Práctica e Historia del Arte en Colombia.

Centro de Investigación Facultad de Artes.



Centro de Documentación Artes

Repositorio Institucional: <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. La autora asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

Dedicatoria

A mis hijos Felipe y Ángeles por ser ese impulso, por su apoyo incondicional, por motivarme cada día a seguir adelante, a no desfallecer y acompañarme estos años en este proceso.

Agradecimientos

Expreso mis más sinceros agradecimientos a los artistas, taitas, en especial al taita Santos y miembros de la comunidad que fueron actores principales en el desarrollo del trabajo investigativo por su colaboración. Al Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación y a la Universidad de Antioquia por brindarme la oportunidad de formarme en el Doctorado en Artes, y al asesor doctor Gustavo Adolfo Villegas Gómez por guiarme en este camino.

Tabla de contenido

Introducción	9
Sobre el proyecto	10
Metodología de la investigación	12
Estructura de la tesis	14
Capítulo 1. Contexto social y cultural del departamento del Putumayo	19
Contexto geográfico y demográfico	19
La investigación en el territorio	20
La medicina de yagé	27
El Bëtscanaté o ritual del perdón	38
Capítulo 2. Procesos creativos: artes plásticas y visuales y su relación con las prácticas rituales y cotidianas en el departamento del Putumayo	61
La experiencia es encontrarse con el acontecimiento	61
El territorio y la relación humano-naturaleza en las comunidades del Putumayo	66
El mundo material y el mundo espiritual se entrecruzan. Los espíritus de la madre tierra	74
<i>Armonizaciones, sanaciones y rituales de limpieza</i>	77
<i>Medicina del yagé y prácticas artísticas</i>	89
<i>Madre tierra – territorio y memorias</i>	98
<i>El maíz y su importancia ritual</i>	121
<i>Expresiones artísticas de gratitud</i>	130
Capítulo 3. Acciones rituales performáticas-experienciales	142
Eliana Muchachasoy: uso del color para revelar lo oculto	144
Jairo Palchucan: evocando el ritual del yagé con la danza	148
Rosita Tisoy Tandioy: sanar con las esencias de la tierra	150
Trascendencia de los cantos ceremoniales y la música en el ritual	153
Saber ancestral como conocimiento-acto de creación	155
Caminos para construir conocimiento y crear artísticamente	167
<i>La experiencia del cuerpo que siente en relación con el mundo que habita</i>	167
<i>La cosmovisión que ha permitido una relación horizontal con todos los seres de la naturaleza</i>	168
Capítulo 4. Las artes plásticas y visuales, y el reconocimiento y conservación de las prácticas rituales	173
Del patrimonio como memoria al patrimonio vivo	173

Patrimonio como vínculo. Apropiación del patrimonio cultural inmaterial	179
Apropiación social del conocimiento	185
<i>Formas de apropiación del conocimiento por parte de los artistas</i>	191
<i>Apropiación desde el público</i>	202
Conclusiones	222
Anexos	226
Anexo 1. Datos biográficos de los artistas	226
Anexo 2. Descripción de la experiencia (ritual del Yagé)	231
<i>Vivir el acontecimiento</i>	231
Referencias	234

Lista de figuras

Figura 1. Bejuco de yagé: planta cultivada en Vereda Rumiayaco Mocoa, Putumayo	31
Figura 2. Preparación de la medicina del yagé, vereda Rumiayaco, Mocoa Putumayo 2020	33
Figura 3. Toma de medicina del yagé en la maloca del taita Domingo Cuatindioy, valle de Sibundoy- Municipio de Santiago, vereda San Andrés, 2022	34
Figura 4. Uso de sahumero en el ritual del yagé, Maloca del taita Domingo Cuatindioy (casa para remedio ubicada en el Municipio de Santiago-Valle de Sibundoy 2022)	34
Figura 5. Shinyak, Fuego, en casa para remedio de yagé, Valle de Sibundoy	35
Figura 6. Casita de los abuelos, ubicada en la casa de la mamita Emerenciana Chincunque de la Fundación Madre Tierra, Bëtscanaté, Sibundoy 2022	38
Figura 7. Taita Querubín Queta, Comunidad Kofan, casa de habitación jardines de Sucumbios 2020	39
Figura 8. Recorrido en el Bëtscanaté por las calles de Sibundoy- mamitas cargando la virgen de las lajas, 2022	41
Figura 9. Castillo tejido en hoja de palma, Bëtscanaté, Sibundoy 2022	42
Figura 10. Máscaras de los San Juan, Bëtscanaté, Sibundoy 2022	43
Figura 11. Casa rectangular para ceremonia del yagé, Bëtscanaté, Sibundoy 2022	45
Figura 12. Visita a los vecinos para ofrecer bendiciones, Bëtscanaté, Sibundoy 2022	47
Figura 13. Mamita Emerenciana dando consejo y bendición a los personajes del Bëtscanaté, Sibundoy 2022	49
Figura 14. Compartir en la casa de la mamita Emerenciana Chicunque, Sibundoy 2022	50
Figura 15. Concentración para la caminata en el barrio Sagrado Corazón, Sibundoy 2022	50
Figura 16. Desfile en Bëtscanaté, Sibundoy 2022	51
Figura 17. Caminata en Bëtscanaté, desde el barrio Sagrado Corazón al parque central de la Interculturalidad, Sibundoy 2022	51
Figura 18. Desfile en Bëtscanaté, Sibundoy 2022	52
Figura 19. Llegada del desfile al parque principal del Bëtscanaté, Sibundoy 2022	53
Figura 20. Celebración del Bëtscanaté en la Catedral de Sibundoy, 2022	53
Figura 21. Representantes de la Iglesia en la celebración del Bëtscanaté, Sibundoy 2022	55
Figura 22. Fin de la misa y celebración en el parque principal de Sibundoy, Bëtscanaté, 2022	58
Figura 23. Momento previo al degollamiento del gallo en el Bëtscanaté, Sibundoy 2022	59
Figura 24. Baile después del degollamiento del gallo en el Cabildo kamëntšá de Sibundoy	60
Figura 25. Óleo sobre lienzo. Carlos Imbacuan (2021)	69
Figura 26. Exposición colectiva 1 Salón departamental de artes plásticas 2010 casa de la cultura de Mocoa, organiza Gobernación del Putumayo	70
Figura 27. Parque de la Interculturalidad de Sibundoy 2022	77
Figura 28. Ritual de sanación espiritual en el parque de la interculturalidad de Sibundoy, en el marco del Bëtscanaté, 2022	78
Figura 29. Cañón del Río Mandiyaco, municipio de Mocoa, Ritual de Sanación 2022	80
Figura 30. Sopita Espacial, (2014-2015) óleo sobre lienzo. Silvio López (2021)	81
Figura 31. Cascada el Fin del mundo (Mocoa)	85
Figura 32. Cascada El Golondrino (Mocoa)	85
Figura 33. Cascada Salto del Indio, Villagarzón, Putumayo	87
Figura 34. Cañón del Mandiyaco, Mocoa	87

Figura 35. Pintura del taita Domingo Cuatindioy. Visión de una toma de Yagé, 2021	90
Figura 36. Serie El vuelo del curaca, óleo sobre lienzo, de la comunidad Inga. Jesús Chávez	91
Figura 37. Ritual del yagé	97
Figura 38. Shinyak-tulpa, fotografía. Gerardo Chasoy	104
Figura 39. Instalación hilar, fotografía. Tirsia Chindoy	105
Figura 40. Instalación de Tulpa en el Festival de Cine y Cortometrajes, Sibundoy, Putumayo. Tirsia Chindoy	106
Figura 41. Fragmentos instalación de Tulpa en el Festival de Cine y Cortometrajes, Sibundoy, Putumayo. Tirsia Chindoy	108
Figura 42. Instalación Placenta, Galería Benach (Sibundoy, Putumayo). Tirsia Chindoy	110
Figura 43. Colibrí, óleo sobre lienzo. Eduardo Quinchoa (2022)	113
Figura 44. Mama Yaku (agua), serie 2\5 linograbado. medidas 35x50 Dalid Rosero, expuesto en la Galería Benach (2022)	115
Figura 45. Madre Monte. técnica ilustración digital, Dalid Rosero (2021)	117
Figura 46. Guardiania de semillas. técnica linograbado, medidas 35x50cm, Dalid Rosero 2022	118
Figura 47. Mamitas, serie 1/4, técnica de linograbado, medidas 35x50 cm, Dalid Rosero (2022) exposición Galería Benach	119
Figura 48. Representación de la artista en las labores de su huerta, rapidógrafo sobre papel. Dalid Rosero	120
Figura 49. Serie Sara Indi (Maíz sagrado del sol). Rosita Tisoy Tandioy ((2010-2014)	123
Figura 50. Simbología chumbe- Vientre kamëntšá	125
Figura 51. Ojo cósmico, simbología chumbe	125
Figura 52. Chumbe, Tsombiach (2020)	126
Figura 53. Instalación- performance con las hojas del maíz y el símbolo del espiral con granos de maíz. Rosita Tisoy	127
Figura 54. Kanimi Alli Uiñangapa (soy buena semilla), fotografía digital intervenida. Rosita Tisoy Tandioy (2013)	128
Figura 55. Elaboración Comunitaria del castillo en el ritual del perdón Bëscanatë	131
Figura 56. Elaboración Comunitaria del castillo en el ritual del perdón Bëscanatë	131
Figura 57. Divichidu Muñeco de maíz en la celebración el Ritual el Perdón- Kalusturinda en la Comunidad Inga, Santiago Putumayo	132
Figura 58. Instalación Kalusturinda. Rosita Tisoy Tandioy (2014). Instalación. Museo de Arte Contemporáneo (MAC), Bogotá	133
Figura 59. Ritual del perdón	135
Figura 60. Pétalos de flores en el ritual del perdón	136
Figura 61. Personajes de Saraguayes	139
Figura 62. Tbatsanamamá be saná (alimentos de la madre tierra), acrílico sobre lienzo. Eliana Muchachasoy (2019)	143
Figura 63. Mujer y medicina, técnica mixta. Eliana Muchachasoy	144
Figura 64. Abuelos guardianes, acrílico sobre lienzo. Eliana Muchachasoy	145
Figura 65. Performance Instalación Nido en el Viento, Museo Banco de la República, 2023. Palchucan	147
Figura 66. Performance Instalación Nido en el Viento Galería Club el Nogal, Bogotá, 2021	148

Figura 67. Performance. Rosita Tisoy Tandioy (Agosto, 2015). Suma kaugsai, chi sutepa pasarreco, iachii, asnai, winachii, trukai, tiagsamui [Acción pictórica, en exposición HD: Haceres Decoloniales. Curaduría Pedro P. Gómez. Sala ASAB, Bogotá]	150
Figura 68. Rosa Tisoy-Tandioy. Tiagsamui (2015) [Pigmentos, esencias naturales, plantas medicinales sobre lienzo. 1er Salón Internacional de Arte Indígena Manuel Quintín-Lame, Museo Negret, Popayán, 2016]	151
Figura 69. Benach Galería de Arte. Valle de Sibundoy	202
Figura 70. Publicidad de Arte, Color y Cultura para la Vida (Benach Galería de Arte)	203
Figura 71. Minga Muralista kamëntšá, mural ubicado en el Valle de Sibundoy (2021)	211
Figura 72. Mujer kamëntšá, Parque de la Interculturalidad de Sibundoy. Jorge Niño Castillo, Franklin Piaguaje y Sebastián Bucheli (2022)	213
Figura 73. Mural ubicado en la terminal de Villagarzón, Putumayo. Jonathan Rozo	214
Figura 74. Mural, Sibundoy Putumayo	214
Figura 75. Mural ubicado en Mocoa, Putumayo, Inty Grillos Colorbia (2021)	215

Lista de tablas

Tabla 1. Definición de valores del patrimonio.....	122
---	-----

Resumen

El acontecimiento es asumido como un instante en el presente en el que se llevan a cabo prácticas rituales, entonces, pensar la realidad desde un constante movimiento en devenir, en el que se ejercen las acciones de la vida, de la cotidianidad, es pensar en dónde está el acontecimiento, en ese presente vivo. Esto se traduce en cómo percibimos y nos relacionamos, estos acontecimientos se presentan a lo largo del documento a través de las prácticas rituales, obras de los artistas y los comentarios de la comunidad (taitas, público, entre otros). Sumado a esto, es necesario referirnos a la apropiación del conocimiento, teniendo en cuenta que los artistas participantes de esta investigación han tenido una formación que les ha permitido conocer sobre el arte conceptual y la utilización de técnicas como la instalación, el *performance* y la pintura; también sobre la manera de llegar al conocimiento y a la creación de la obra que junto con los conocimientos tradicionales y la educación propia, han creado hibridaciones dando forma a un arte ligado a la vida misma. Pero que a su vez estas creaciones están pensadas hacia un fin, la apropiación y valoración de la cultura propia con el propósito de conservar el legado ancestral que se encamina hacia la protección del territorio, permitiendo que sus creaciones puedan ser un medio para el auto reconocimiento y apropiación de la cultura ancestral y la conservación del medio ambiente en la comunidad.

Palabras clave: artes plásticas y visuales en putumayo, arte y patrimonio inmaterial, arte y medicina del yagé.

Abstract

The event is assumed as an instant in the present where ritual practices are carried out. Therefore, to think of reality as a constant movement in becoming, where the actions of life and everydayness are exercised, is to think about where the event is in that living present. This translates into how we perceive and relate to each other. These events are presented throughout the document through ritual practices, the artists' works, and the community's comments (elders, the public, among others). In addition, it is necessary to refer to the appropriation of knowledge, considering that the artists participating in this research have received training that has allowed them to learn about conceptual art and the use of techniques such as installation, performance, and painting. They have also learned about the way to acquire knowledge and create works of art that, together with traditional knowledge and their own education, have created hybridizations, giving shape to an art connected to life itself. At the same time, these creations are aimed at a specific goal: the appropriation and appreciation of one's own culture to preserve the ancestral legacy that leads to the protection of the territory. This allows their creations to become a means for self-recognition and appropriation of ancestral culture and the conservation of the environment in the community.

Keywords: Plastic and visual arts in Putumayo, art and intangible heritage, art and yagé medicine.

Introducción

Acercarse a la comprensión de cómo se dan las artes plásticas y visuales en manos de artistas, en su mayoría indígenas, que han centrado su obra en un arte situado, en un territorio asumido como el cuerpo de la madre tierra, en el que se desarrollan prácticas culturales y rituales, en los que los ritmos de la naturaleza determinan los cuerpos, el transcurrir de la vida y la toma de decisiones, donde se ejercen acciones y se crean relaciones con las plantas, los animales y las fuerzas de la naturaleza, implica primero abordar el acontecimiento. El acontecimiento es asumido como un instante en el presente en el que se llevan a cabo prácticas rituales, entonces, pensar la realidad desde un constante movimiento en devenir, en el que se ejercen las acciones de la vida, de la cotidianidad, es pensar en dónde está el acontecimiento, en ese presente vivo. Esto se traduce en cómo percibimos y nos relacionamos, estos acontecimientos se presentan a lo largo del documento a través de las prácticas rituales, obras de los artistas y los comentarios de la comunidad (taitas, público, entre otros).

Estos acontecimientos, acciones y relaciones son dados en los espacios de pensamiento que defino para esta investigación como lugares de reflexión, de producción de conocimiento, creación de historia y transmisión de ese conocimiento —del que hacen parte las cosmogonías, las labores de la chagra con el conocimiento de las plantas medicinales, los simbolismos presentes en el chumbe, las ceremonias rituales, la sabiduría—. En estos se desarrollan prácticas culturales y rituales y, desde allí, los artistas, mediante el acto de creación que también es acontecimiento en la medida que crea acontecimientos, reinterpretan estas prácticas que desde la visión del Estado se constituyen como patrimonios culturales inmateriales. El acontecimiento es un encuentro, es estar

presente, atento, es una relación entre un cuerpo-carne que siente, un solo con la naturaleza y el cosmos, donde se crean otras realidades.

Sumado a esto, es necesario referirnos a la apropiación del conocimiento, teniendo en cuenta que los artistas participantes de esta investigación han tenido una formación que les ha permitido conocer sobre el arte conceptual y la utilización de técnicas como la instalación, el *performance* y la pintura; también sobre la manera de llegar al conocimiento y a la creación de la obra que junto con los conocimientos tradicionales y la educación propia, han creado hibridaciones dando forma a un arte ligado a la vida misma. Pero que a su vez estas creaciones están pensadas hacia un fin, la apropiación y valoración de la cultura propia con el propósito de conservar el legado ancestral que se encamina hacia la protección del territorio, permitiendo que sus creaciones puedan ser un medio para el auto reconocimiento y apropiación de la cultura ancestral y la conservación del medio ambiente en la comunidad.

Sobre el proyecto

El proyecto Artes plásticas y visuales, y apropiación de la medicina del yagé y ritual del perdón como patrimonios culturales inmateriales del departamento del Putumayo, el cual es apoyado mediante las Becas Bicentenario, y que se desarrolla en el marco del Doctorado en Artes de la Universidad de Antioquia, inició con la pregunta propuesta para esta investigación: ¿Cómo las artes plásticas y visuales contemporáneas pueden contribuir a la reflexión y apropiación social del patrimonio cultural inmaterial que incide en las obras, en el departamento del Putumayo?

Este proyecto tiene como objetivo general comprender las relaciones entre las artes plásticas y visuales contemporáneas, la medicina de yagé y el ritual del perdón, en tanto patrimonios culturales inmateriales en las comunidades del Putumayo.

Como objetivos específicos se propone conocer las relaciones que establecen los artistas plásticos y visuales entre sus obras y las prácticas patrimoniales estudiadas; e identificar los vínculos entre el patrimonio cultural inmaterial y las artes plásticas y visuales recientes en el Putumayo en miembros de la comunidad (público).

Para su desarrollo, se hizo necesario el análisis, interpretación y comprensión del entorno, por tal razón, el abordaje fue cualitativo, permitiendo la constante construcción, entendimiento y reflexión que se establece en el intercambio con los otros acerca de la práctica artística y significados de patrimonio cultural desde el punto de vista de los artistas y las comunidades. Específicamente, el método de investigación que se utilizó es el etnográfico, el cual favorece la comprensión de las prácticas culturales y artísticas de la región, y la reflexión acerca de mi rol como investigadora, artista y miembro de esta comunidad.

Para realizar este trabajo me consideré a mí misma como una observadora que participa de las prácticas del territorio, por lo cual mi perspectiva influye en la manera como comprendo dichas prácticas. En este sentido, mis reflexiones y pensamientos acerca de las interacciones establecidas con la comunidad fueron tenidas en cuenta como un insumo de análisis para la investigación.

Partiendo de lo anterior, las fuentes (orales, escritas, y visuales) se analizaron cualitativamente para identificar la relación entre estas y los contextos en los que se insertan los discursos de los artistas y miembros de la comunidad analizados. Los participantes son artistas visuales independientemente de su formación académica y están ubicados en el Alto y Medio Putumayo (Valle de Sibundoy y Mocoa).

En esta investigación, también se incluyen representantes de la comunidad como taitas y personas que hacen parte de las prácticas artísticas de la región, en su rol de público. Su participación en el proyecto fue voluntaria.

Metodología de la investigación¹

Para el desarrollo del proyecto, la metodología se planeó en dos fases. Una primera de análisis etnográfico del patrimonio cultural inmaterial y de las prácticas artísticas contemporáneas en el departamento del Putumayo. En esta fase se hizo la recolección de datos en zona, se visitaron las ciudades rurales del Valle de Sibundoy y el municipio de Mocoa. Se aplicaron diferentes herramientas para la observación de las manifestaciones estudiadas (Ritual del Perdón y medicina del yagé) en el valle de Sibundoy, donde hay mayoría de comunidad indígena y estas manifestaciones tienen una magnitud significativa.

Las entrevistas semiestructuradas a los artistas permitieron conocer el abordaje de sus trabajos artísticos, sus procesos de creación, sus concepciones frente al arte, así como sus creencias y formas de vida. En el caso de los taitas posibilitaron recopilar información respecto a las prácticas rituales estudiadas.

La observación participante fue otro instrumento que me permitió hacer parte de manifestaciones culturales como el ritual del Perdón y el ritual del yagé, con el fin de encontrar los vínculos generados por la interacción de la comunidad.

A su vez, me valí del registro fotográfico ya que mediante esta técnica se recolectaron evidencias visuales y escritas de las producciones de arte visual y de las prácticas culturales estudiadas; y como complemento, el diario de campo me posibilitó recoger las reflexiones, percepciones y sentimientos durante los encuentros con los artistas visuales y los miembros de la

¹ El trabajo de campo tuvo retrasos ya que, durante el tiempo de pandemia, no se permitía viajar y algunos departamentos tampoco permitían reunirse, por esta razón, algunas de las entrevistas con los artistas y taitas se realizaron de forma virtual. Para el año 2021, que correspondía el trabajo de campo, las actividades culturales y celebraciones fueron suspendidas, entonces no fue posible asistir a las ceremonias de la toma del yagé y del ritual del Perdón. En el año 2022 fue posible retomar el trabajo de campo en entrevista a la comunidad y asistir a los rituales.

comunidad, así como las experiencias en el contexto, y los significados acerca del arte y su relación con el Patrimonio Cultural Inmaterial en el Putumayo.

Para la segunda fase de la investigación, se llevaron a cabo grupos focales para evidenciar las relaciones a nivel colectivo, ya que estos discursos que se tejen en lo colectivo son trascendentales para analizar las relaciones entre arte y patrimonio, facilitando la apropiación cultural como memoria colectiva. En estos se hicieron preguntas que motivaban al diálogo como ¿hábleme del arte en la región?, ¿qué caracteriza al arte del Putumayo?, ¿qué inspiran las obras del Putumayo? A su vez en esta fase se realizó un taller (cartografía sensible) con todas las personas participantes (artistas, comunidad), para obtener información y encontrar otras relaciones que no eran visibles en las entrevistas semiestructuradas. Esta estrategia de investigación posibilitó la comprensión desde lo sensible y lo simbólico de las otras formas de relaciones que se pueden establecer dentro de una comunidad entre las artes, el patrimonio cultural inmaterial y sus formas de vida.

Dentro de los talleres propuestos en la cartografía sensible, el primero buscó un reconocimiento del cuerpo como territorio, partiendo de la idea de que el territorio es más que lo físico y geográfico. En ese sentido, el cuerpo es el medio para interactuar con los otros y los espacios, a través de este se reconocen los lugares de la memoria y sus prácticas, así como también integra las creencias e imaginarios de una comunidad.

El segundo se propuso identificar lo que piensa la comunidad de las obras artísticas de la región, y recoger información sobre los vínculos, memorias, cotidianidades en torno a estas. Para eso, se mostraron imágenes de obras de los artistas estudiados y los participantes realizaron un recorrido por cada una, para luego consignar en un papel sus apreciaciones. Para la comunidad que

hizo parte del proyecto esta herramienta permitió conocer las concepciones, percepciones y sentimientos presentes en los discursos orales, con relación a las obras de los artistas estudiados.

Los insumos recogidos en el trabajo de campo permitieron desarrollar las ideas y planteamientos que se abordan en los capítulos, se da importancia a lo largo del documento a los comentarios de los artistas, taitas y comunidad participante, apoyado esto, a través del registro fotográfico y los autores que sustentan la tesis.

Estructura de la tesis

La estructura del documento se plantea a partir de cuatro capítulos, bibliografía y los anexos, en el primer capítulo se estructura el contexto del putumayo, las problemáticas sociales y ambientales, que a lo largo de los años han vulnerado todas las formas de vida. atentando contra la pérdida de las prácticas ancestrales patrimoniales como el ritual del perdón, ritual del yagé y los usos y costumbres de las comunidades indígenas y campesinas que lo habitan, dando pie a una resistencia cultural y reapropiación de las prácticas culturales a través de las artes plásticas y visuales desde la visión de la cosmovisión de los pueblos indígenas Inga, Kamëntšá, en pro de la defensa de la vida, del territorio ancestral y la conservación del medio ambiente. También en este capítulo se exponen las prácticas ancestrales como el Bëtscanaté o ritual del perdón y el ritual del yagé patrimonios culturales inmateriales del departamento del putumayo. que servirán de base para comprender las relaciones que se establecen con las obras de los artistas.

En el segundo capítulo se han designado subtítulos que ayudan a ser más comprensible el texto. Inicia con el acontecimiento concepto que se desarrolla a partir de planteamientos de autores como Heidegger (1994), Deleuze y Guattari (1980), Zizeck (2014).

El acontecimiento un encuentro, en una realidad que se esta producción constantemente está en devenir en un tiempo en presente, el acontecimiento aparece en este producirse, es estar ahí, es existir. En el documento el acontecimiento se plantea como un encuentro con los ritmos de la naturaleza y el cosmos, a través de las prácticas rituales y acciones que a su vez permiten a una comunidad, percibir el mundo y relacionarse con él, de esta manera el acontecimiento designa una nueva realidad.

El acontecimiento a lo largo del documento se plantea desde la relación que se tiene con el mundo y como este interviene en las decisiones de la vida y de una comunidad y también en la relación que establecen los artistas, su obra y el público.

Las obras artísticas parten de la experiencia del cuerpo- carne derivado de la percepción y de la pertenencia del cuerpo al mundo, en las vivencias con las prácticas rituales, en este capítulo el arte es asumido desde conceptos de coloniales Goez y Mignolo (2012), Mignolo (2015), Walsh (2006). Las obras de los artistas se muestran como un tejido cartográfico rizomático en el que los artistas se mueven entre el mundo físico y espiritual, en el que las prácticas rituales se instalan en lugares en un territorio cuerpo capaz de sentir, sustentado con autores como Merleau-Ponty (1945), Larios (2005).

Las obras no apuntan a un solo acontecimiento si no que derivan de diversas salidas y entradas que permiten moverse en diferentes conocimientos-saberes donde el tiempo está en acción, esto se puede evidenciar en las obras (fotografía, pintura, instalación) y en los comentarios de los artistas Leonel Morales, Carlos Imbacuan, Silvio López, Jesús Chávez, Tirsia Chindoy, Rosita Tisoy y Eliana Muchachasoy, donde se muestran los relacionamientos con las prácticas que se dan en los espacios de pensamiento.

Dichas prácticas culturales y rituales determinan los ritmos de la vida, el territorio es asumido como un cuerpo que siente, el cuerpo de la madre tierra, en una relación horizontal entre el humano, la naturaleza y sus fuerzas espirituales. Esto sustentado a partir de planteamientos de Lefebvre (1999), Barbaras(1998), Achinte (2007), Bajtin (1982) Mavisoy, M (2018), Jacanamijoy Muyuuy(2021), donde se plantea una conceptualización sobre el territorio desde ser entendido como espacio social, espacio vivido, el territorio como espacios apropiados a través de lo simbólico y la experiencia que se vive con el territorio, donde se crean emociones y sentimientos. Escobar (2014), amplía el concepto como espacio colectivo desde la apropiación afectiva, simbólica mediante las prácticas culturales y rituales que generan unas relaciones que van más allá de lo espacial y geográfico donde la naturaleza no es vista desde la explotación de sus recursos, sino desde un relacionamiento en que el ser humano no está distanciado pues hace parte de ella. Estos relacionamientos también incluyen lo inerte, considerando que cada cosa tiene un espíritu que genera vínculos sociales, Garzon Chiviri, Omar A (2004), Pitarch, P (2013), Brabec de Mori, Lewy y García (2015), que determinan los ritmos de una comunidad, y de los cuales se desprenden unas formas de arte ligadas a la vida misma.

En el tercer capítulo estas formas de arte se manifiestan promoviendo acciones experienciales, relacionales y performáticas, Borreau (2008), Gómez Moreno (2016) estas acciones no buscan perpetuar un recuerdo si no que se constituyen como memorias vivas, creando relaciones afectivas con las cosas, con el ser humano y la naturaleza durante el ritual en las prácticas culturales y rituales que luego se traslada al campo del arte en acciones performáticas al igual que en los espacios de pensamiento surge un encuentro con la memoria mediante la acción ritualizada y que puede ser vivido por el público esto se plantea a través de la obra de tres artistas Eliana Muchachasoy, Rosita Tisoy y Jairo Palchucan.

Las obras expuestas en este capítulo como se expuso al inicio propenden hacia el cuidado y conservación de la naturaleza, el compartir lo que se vive en el territorio a través de dar a conocer la cultura ancestral, esto lleva a plantear en el segundo capítulo las obras artísticas estudiadas como medio para la apropiación y reconocimiento del Patrimonio Cultural Inmaterial en el Putumayo.

El cuarto capítulo expone las conceptualizaciones en torno al patrimonio, en un recorrido por diversos autores, desde ser entendido como propiedad privada, como un tesoro Hernández (2002), Aguirre (2008) lo que se hereda del pasado. Hasta concebirse de forma multidisciplinar, Llull (2005), sumado a esto autores como Habermans (1987), Barth (1978), Rodrigo (2009), Gómez Redondo (2013), plantean que el patrimonio para poder ser transmitido es necesario un vínculo de intercambio entre personas y esto se da a partir de concebir la memoria como algo vivo, en constante transformación, entonces el patrimonio es entendido como un sistema de creencias, mitos, símbolos que permiten a una comunidad recordarse y reconocerse Choay (1992).

El patrimonio para poder ser transmitido necesita de los vínculos, relaciones entre personas con su patrimonio, estos vínculos empiezan a tener unos valores patrimoniales Ballart (1997), Cueva (2002) haciendo referencia a una cualidad atribuida por la comunidad que le permiten ser valorados y transmitidos. Estos planteamientos son ampliados por Fontal (2003) quien agrega valores de historicidad y relacional a los ya propuestos, que se referían a lo material, funcionalidad y emotivo. Estos valores son muy importantes porque permiten generar vínculos desde lo que Fontal (2003) propone como historicidad no refiriendo a la antigüedad o momentos históricos sino a la capacidad de producir historia en el presente, el valor simbólico o relacional permiten cualidades evocadoras que generan vínculos entre la comunidad y el contexto, y el valor emotivo la capacidad de producir emociones. Estos valores amplían el concepto de patrimonio desde donde es abordado en esta investigación, dejando de lado el concepto de patrimonio ligado al objeto o a

la manifestación por sus cualidades intrínsecas y planteando el patrimonio por las relaciones o vínculos que establece la comunidad.

Fontal (2003) y Gómez Redondo (2013) aportan el adjetivo patrimonial para las autoras lo cualitativo hace referencia a los valores otorgados que permiten la transmisión y la apropiación. Estas autoras proponen el arte como contexto, de esta manera las obras artísticas estudiadas en esta investigación se convierten en esos espacios de intercambio, crean historia y producen emociones a estos vínculos es lo que llamarán procesos de patrimonialización que dotan de significado y de propiedad y pertenencia esto ligado desde lo sentimental. De acuerdo a esto en el capítulo se centraran comentarios de la comunidad y público con relación a las obras de los artistas que permiten evidenciar la apropiación del conocimiento, no solo desde las obras y conocimientos que se manifiestan ahí, si no también desde el acto creador considerando que en su mayoría los artistas citados en la investigación han tenido una formación académica que les ha permitido crear hibridaciones en cuanto al uso de técnicas del arte conceptual sin apartarse de las prácticas rituales.

Este capítulo expone las formas como se ha dado la apropiación del conocimiento: una desde los artistas a través del acto creador, les ha permitido conocer más sobre su cultura, también desde el conocimiento impartido en la universidad han apropiado técnicas como performance, pintura, instalación, fotografía. el reconocimiento de su propia cultura, a través del acto creador. Otra forma de apropiación se ha dado desde el público a partir de acciones que los artistas han emprendido para dinamizar procesos creativos, esto a través de dos ejemplos la Galería de arte Benach, y las Mingas muralistas, y los comentarios de la comunidad participante.

El arte, las obras artísticas estudiadas se vuelven ese medio para la preservación, reconocimiento y apropiación del patrimonio cultural inmaterial.

En los anexos se encontrará la descripción de los datos biográficos de los artistas, también la experiencia personal vivida en la medicina de yagé.

Capítulo 1. Contexto social y cultural del departamento del Putumayo

Contexto geográfico y demográfico

De acuerdo a la organización administrativa y política del Estado colombiano, el Departamento del Putumayo se encuentra localizado al suroccidente del país, al noroccidente de la cuenca del río Amazonas. En la Bitácora del Patrimonio Cultural (2012), se calcula que el territorio del Putumayo posee una extensión de tierra de 25.648 km² aproximadamente, limitando por el norte con los departamentos de Nariño y Cauca. Al este con el departamento del Caquetá. Por el sur con el departamento del Amazonas, y las naciones del Ecuador y el Perú.

Al departamento lo recorren dos grandes ríos navegables, el río Putumayo y el río San Miguel que a su vez fungen como frontera con Ecuador y Perú. Según esta Bitácora (2012) en el Putumayo “viven 299.286 personas; de los cuales 138.730 son pobladores ubicados en las cabeceras municipales y 160.556 en el área rural [...] además están constituidos 62 resguardos indígenas y 5 reservas que cubren una extensión de 2.743 Km²” (p. 20).

El departamento del Putumayo es considerado el punto de encuentro ecosistémico y cultural entre los Andes y la Amazonia. Está dividido internamente en tres subregiones, determinadas por el cauce del río Putumayo. El alto Putumayo que comprende los territorios del Valle del Sibundoy donde se encuentran los municipios de San Francisco, Sibundoy, Colón y Santiago; caracterizado por el clima frío, los frailejones y el bosque del páramo de bordoncillo; el Medio Putumayo, compuesto por Mocoa, Villagarzón y Puerto Guzmán, reconocido por el clima cálido y su ubicación intermedia entre la zona andina y la planicie amazónica (razón por la cual se le denomina piedemonte amazónico); y el Bajo Putumayo constituido por los municipios de Orito, Valle del Guamuez, Puerto Caicedo, Puerto Asís y Puerto Leguízamo, con climas más tropicales. Así las

cosas, se encuentran tres paisajes: la cordillera, el piedemonte y la llanura amazónica. Esto hace que el departamento sea vislumbrado como territorio biodiverso, develando una gran cantidad de flora, fauna, yacimientos de fuentes hídricas y riquezas minerales.

En el departamento habitan 15 pueblos indígenas, de los cuales cuatro han sido reconocidos como originarios del territorio, Kamëntšá e Inga, localizados en el Alto Putumayo; Sionas y Kofanes que habitan el Bajo Putumayo; los demás pueblos indígenas han llegado en los distintos flujos migratorios ocurridos a lo largo de la historia del departamento, entre ellos se encuentran los pueblos Awá, Kichwa, Nasa, Murui, Coreguaje, Pasto, Embera Katío, Embera Chamí, Misak, Bora y Andoque. También hay presencia de población afrodescendiente y mestiza procedentes de los departamentos de Nariño, Cauca, Caquetá, Huila, entre otros.

Cada uno de estos pueblos ha permeado la cultura indígena del Putumayo, e incluso han apropiado algunas de las prácticas originarias que se dan en el territorio como es el conocimiento de las plantas medicinales, la medicina del yagé y la relación con la naturaleza. Es un territorio complejo, por la hibridación de culturas, la extensa geografía, la alta presencia de población rural, el difícil acceso a ciertas zonas, y la gran variedad de paisajes y climas.

La investigación en el territorio

Basado en este contexto, el proyecto de investigación centró su mirada en el alto y medio Putumayo, teniendo en cuenta estos territorios por concentrar un gran número de artistas cuyo trabajo permite dinamizar el arte y la cultura en el departamento. Los artistas que participan de la investigación pertenecen a comunidades indígenas Kamëntšá, Inga y población mestiza.

Este es un territorio sometido a procesos de colonización y genocidio que han marcado profundamente la cultura, la historia y el espíritu de los pueblos originarios, pero en esa ocurrencia

de violencias también han emergido procesos de resistencia que han dado forma a lo que es hoy como un lugar sagrado para los pueblos Inga, Kamëntšá y la comunidad mestiza, específicamente de los municipios del Valle de Sibundoy. Para los docentes Velásquez, Villota y Caicedo (2002), “antes de la llegada de los españoles el territorio estaba habitado por descendientes de los chibchas, incas y amazónicos. Los Kamëntšá ya habitaban esta región siendo originarios y herederos de las tierras, estos grupos se distribuyeron por todo el territorio conformando comunidades libres” (P 63)

Es así como los Kamëntšá y los Inga, han estado desde antes de la llegada de los ejércitos españoles y la Iglesia católica. Con la colonización, su espacio de vida y su cultura fue amenazada, además de ser despojados de los lugares donde estaban ubicadas sus viviendas y cultivos, vulnerando sus medios de vida, su identidad y llevando sus prácticas culturales y rituales al borde del exterminio.

La llegada de los españoles se da en el año 1535, cuando arriban al valle de Sibundoy con la intención de dominar y someter a los indígenas y explotar todos los recursos naturales. Los procesos de evangelización fueron promovidos por misioneros Capuchinos, a través de la fundación de pueblos, creación de templos, escuelas e internados en todo el territorio del Putumayo, inculcando la religión católica y el idioma castellano.

La evangelización trajo consigo nuevos pobladores especialmente de Nariño, Caquetá y Huila, así como también la expropiación de los terrenos de cultivo y lugares sagrados que pasaron a hacer parte de la iglesia. La comunidad indígena Kamëntšá que se encontraba asentada en las partes altas de montaña fue desplazada hacia las partes bajas y planas, quedando en un estado de exposición a la temporada de lluvias, y las consecuentes inundaciones y emergencias entre las que se subrayan la pérdida de cultivos en las chagras, pérdida de animales y daños en las viviendas. “Los Kamëntšá vivían en la parte central donde tenían organizado su pueblo, sus viviendas donde

hoy es la ciudad de Sibundoy, la llamaban Tabanoc, que significa lugar de origen” (Guerrero y Ussa, 1997, p. 17).

La evangelización por parte de la Iglesia y actualmente de otros grupos religiosos establecidos a lo largo del territorio del Putumayo han querido conducir a las comunidades indígenas a la adoración de un Dios único, pese a estas pretensiones, las iglesias no han logrado erradicar por completo las creencias y prácticas de las comunidades, las cuales han conseguido elaborar una simbiosis entre lo católico y lo ritual, considerando a Dios creador de todo y a la Madre Tierra como la creadora de la vida y en la que se genera todo lo vivo. Lo anterior ha formado una serie de sincretismos que permiten preservar sus prácticas rituales y tradiciones hasta la actualidad.

Adicionalmente, la relación entre los ecosistemas naturales y las dinámicas socioeconómicas del territorio han llevado a la configuración de conflictos sociales históricos. En ese panorama los procesos de colonización aparecen como una de las causas principales de los conflictos acaecidos en la región, debido a las grandes diferencias de pensamiento/intereses entre colonos y comunidades indígenas. Esta disputa se ha visto reflejado en varios momentos y épocas.

A finales del siglo XIX, el departamento del Putumayo (específicamente los municipios de Puerto Asís y Puerto Leguízamo) y otras regiones amazónicas se convierten en zonas de extracción de materias primas, que luego eran comercializadas en Estados Unidos y algunos países de Europa, se inicia el proceso de extracción de quina, y posteriormente (comienzos del siglo XX) la explotación y extracción del caucho.

Con la incursión de empresarios provenientes del Perú se inaugura la casa Arana y con ello la producción indiscriminada de caucho en el Sur Oriente Colombiano. Durante este periodo se realizan gran cantidad de vulneraciones que destruyen pueblos enteros. En 1932 surge el conflicto colombo-peruano que intensifica las amenazas y los ataques contra los pueblos indígenas,

ocasionando procesos migratorios y desplazamientos forzados. Entre los efectos de la extracción del caucho destaca la destrucción de la estructura social de y los cambios culturales. Como lo afirma Justo Casas Aguilar (1999), se introdujeron elementos tecnológicos ajenos a las culturas que transformarán la sociedad indígena.

Luego, en el periodo de 1945-1960, a causa de la violencia que se vive en el país, se desplazan personas del Tolima, Huila y Llanos orientales, en busca de una mejor vida y se inicia la explotación y comercialización de árboles maderables, siendo esta una actividad aún vigente. A partir de 1960 inicia la exploración y explotación de petróleo (hasta la actualidad), proceso que ha traído pérdida de los recursos naturales, contaminación de ríos, y deforestación.

Después llegó la bonanza de los cultivos de coca y la entrada masiva de personas provenientes de Nariño, Cauca, Valle del Cauca, y Antioquia. Las tensiones alrededor de estos cultivos provocaron situaciones de violencia en el territorio, enfrentamientos entre grupos armados y una serie de hechos victimizantes (homicidios, masacres, desplazamientos, confinamientos, entre otros), además de desplazar los cultivos tradicionales que antes estaban en las chagras familiares, al punto de reducir el autoabastecimiento de alimentos y obligando al departamento a suplir sus necesidades alimentarias con los productos de otras regiones.

La aparición de cultivos ilícitos (especialmente en la zona del medio y bajo Putumayo) ha generado la proliferación de grupos armados que ejercen control sobre corredores, centros poblados, y zonas rurales dispersas, aplican normativas para la movilidad de los habitantes, definen parámetros estéticos y sociales en niñas, niños y jóvenes, y causan con frecuencia procesos de desplazamiento forzado, perfilan a quienes no se ajustan a sus reglas, reclutan, amenazan y asesinan a quienes implican un riesgo para su operación, razón por la que muchos han tenido que salir hacia otras regiones con el objetivo de proteger su vida y poder desarrollar libremente su proyecto de

vida. Esto ha ocasionado la pérdida de las tradiciones, algunas personas miembros de comunidades indígenas han tenido que salir de sus resguardos para proteger su vida dejando atrás los usos y costumbres tradicionales.

Por otra parte, el mercado de los cultivos ilícitos ha promovido una migración sostenida de campesinos, indígenas y colonos que al estar desarticulados de asociaciones y cadenas de producción estables, terminan sirviendo de mano de obra en los terrenos donde se desarrollan los cultivos ilícitos bajo el rol de raspachines (personas que recolectan la hoja de coca para su posterior conversión en pasta de coca). En el contexto del departamento, el alto Putumayo ha estado alejado de dichas prácticas, primero por los atributos biofísicos de las tierras y su característica de bosque Andino que riñe con la producción de este tipo de cultivos. En segundo lugar, los indígenas han expresado su intención de conservar su modelo productivo y recientemente han manifestado el interés por generar estrategias de conservación del entorno, como se plantea en los planes de vida (Agreda, 2001).

La introducción de los monocultivos en el marco de proyectos productivos, y los programas de sustitución de cultivos ilícitos ha permitido que muchos hogares decidan cambiar los cultivos de coca por alimentos (cacao, chontaduro, uva caimarona, asaí, entre otros), desplazando y poniendo en riesgo las chagras que durante años habían acompañado a las comunidades indígenas y campesinas. La chagra tradicional es una forma de producción agrícola, pero también es un espacio de aprendizaje donde el conocimiento ancestral se socializa y reproduce continuamente (Holmes, 1989; Mosquera, 1990). Así, mientras se cosecha y desyerba se cuentan historias, anécdotas, y se aprende de las plantas medicinales y sagradas, además de su uso en la cotidianidad y en los rituales.

Para las comunidades indígenas la pérdida de las chagras está asociada con la pérdida de los usos y costumbres, y el detrimento del conocimiento de las plantas medicinales, los rituales, y la soberanía alimentaria. En el Valle de Sibundoy, uno de los territorios focalizados por esta investigación, las comunidades indígenas realizan acciones en pro del fortalecimiento de la cultura a través del cuidado y preservación de las semillas nativas y el cuidado y recuperación de árboles, estas acciones involucran a la comunidad colona y campesina con el fin de recuperar las chagras como fuente principal para la soberanía alimentaria y la cosmovisión.

Gracias al esfuerzo de las autoridades territoriales en el Valle de Sibundoy se logró recuperar parte de las tierras que habían sido despojadas y se creó el resguardo indígena. Esto permite a los dos pueblos hermanos Inga y Kamëntšá el aprovechamiento de los cultivos, así como su conservación ambiental y espiritual. Sin embargo, las comunidades han tenido que emprender acciones de reivindicación en pro de la defensa de la tierra, y sumar a su agenda la lucha contra la explotación minera, ya que el Estado reconoce y promueve el aprovechamiento de los recursos naturales en todo el territorio nacional, desconociendo las prácticas que se realizan en el territorio sagrado.

Una de estas amenazas es la construcción de la carretera nacional variante Mocoa San Francisco, proyecto urbanístico que busca la conexión entre las diferentes regiones de Sudamérica para facilitar la explotación de los recursos naturales. Esta carretera atraviesa la Reserva Forestal del Rio Mocoa uniendo dos zonas, la andina -el Valle de Sibundoy y el medio Putumayo- Mocoa, esta reserva fue constituida en el año 1984 para la conservación de la fauna y flora, ya que sirve de corredor para las especies que se movilizan desde la cordillera andina hasta la llanura amazónica.

Para las comunidades Inga y Kamëntšá esta problemática atenta contra la vida poniendo en riesgo los lugares sagrados, las plantas medicinales y desviando los ríos que atraviesan la región,

sumando a la gran diversidad de aves que habitan la zona mapeada por el proyecto. También se ponen en riesgo los caminos antiguos de los indígenas a donde se comunicaban con la selva y se hacían intercambios de semillas, alimentos, medicinas. En la visión de las comunidades indígenas esta reserva hace parte de su territorio ancestral, lo reconocen como el legado del cacique Carlos Tamabioy que fue heredado y designado en el testamento Carlos Tamabioy que data del año 1700 (Movimiento Regional por la Tierra).

La herencia ancestral del territorio se dejó escrita en el testamento que dejó el Cacique. La mamita Emerenciana Chincunque (comunicación personal, febrero 2022) hace referencia a este testamento –que se encuentra en el archivo del Cabildo Kamëntšá de Sibundoy– como un legado, donde se expresa la misión de los dos pueblos indígenas de cuidar del territorio: “y esto lo dejo a mis hijos y a toda mi gente [...] y que hoy no hay impedimento ninguno [...] estas tales tierras las dejo a mis hijos de Santiago y a los del Pueblo de Sibundoy Grande, que es mi voluntad que las gocen y las defiendan si hubiere inquietud de alguna persona malintencionada”. Esta ha sido una herramienta para la lucha contra el poder que, desde el Estado y la Iglesia ha vulnerado los derechos de las comunidades, de ahí que sea considerada una misión ancestral y una lucha por la protección de la naturaleza y de las prácticas que en ella perviven.

Las amenazas antes mencionadas han motivado a las comunidades a construir una fuerza de resistencia en cuya base se han posicionado líderes y lideresas que con esfuerzo han llevado a cabo negociaciones, acuerdos e incluso prohibiciones a ciertos organismos o empresas que buscan explotar los recursos naturales y que con su operación afectan directamente a las comunidades. Esto a su vez ha propiciado mecanismos y acciones encaminadas a la defensa de la madre tierra, los lugares sagrados, la preservación de la naturaleza y recuperación de las tradiciones culturales y rituales.

Pero estas luchas que se dan en pro de protección del territorio se deben a la unión de las comunidades con el territorio, un ejercicio simbólico y espiritual que va más allá de una extensión de tierra, y que afianza en una cosmovisión milenaria, ubicando la medicina del yagé como el eje para la orientación del comportamiento en el territorio y en el mundo, y la forma de relacionarse con los seres que en él habitan.

Esta resistencia también se ha extendido al campo de las artes, en consecuencia, las y los artistas pertenecientes a comunidades indígenas y comunidades campesinas asentadas en el territorio han optado por plasmar la cosmovisión, los usos y costumbres como una forma de resistencia y recuperación de las prácticas ancestrales.

La medicina de yagé

La medicina del yagé constituye un medio por el cual el Taita (figura representativa dentro de la comunidad indígena encargada de impartir la medicina o el remedio) puede llegar al conocimiento de la naturaleza, en el desarrollo de la ceremonia de toma de yagé surgen unas pintas en las cuales emerge el espíritu del yagé, quien abre la conciencia del Taita para descubrir diferentes plantas, dónde encontrarlas y para qué pueden ser usadas, y los beneficios de sanación de las diferentes enfermedades (ver Figura 1).

Dentro de la medicina tradicional se encuentra el yagé que es considerado la fuente para determinar la enfermedad o estado del paciente. Argumentan los mayores que los médicos tradicionales de hace más de cien años tenían mucho poder curativo y de transformación, tanto, que hasta podían transformarse en tigres si era el caso (Fernando, 2012).

Figura 1. Bejuco de yagé: planta cultivada en Vereda Rumiyo Mocoa, Putumayo



Fuente: fotografía de Ilber Rodríguez.

Entre los sabedores médicos tradicionales algunos Taitas son llamados por los nombres de la especie animal del cual adquieren un poder o fuerza, como en el caso del taita Querubín de la comunidad Cofán, considerado y llamado el taita Tigre, así como su descendencia, taita Perico, taita Oso, taita Águila, entre otros, porque han desarrollado habilidades que se encuentran en estos animales, y han sido asignados a través en la pinta durante la toma de medicina.

Este conocimiento que tiene la función de orientar y dar consejo a las familias es aprendido por los hijos a través de la práctica de los rituales, la memoria oral y las acciones que cada día realizan en los espacios de pensamiento y conocimiento. Para Higidio Muchavisoy (2012, como se citó en Mundo Espiral, 2012), del grupo de investigadores indígenas pertenecientes al Cabildo Kamëntšá, la medicina tradicional es la máxima expresión de la educación propia, por eso requiere

de una entrega total y una máxima disciplina para controlarse en lo espiritual, físico, místico y trascendental.

Ser médico tradicional es un don que se presenta en la niñez, el llamado del yagé, por lo regular se da durante caminatas en la selva o en las tomas de medicina. Después de ser conscientes de este interés, los jóvenes pasan a ser discípulos de los taitas médicos tradicionales y su instrucción puede durar de 15 a 30 años, en los que se internan en un viaje profundo por el territorio.

El taita Querubín cuenta que su instrucción empezó en el Putumayo, pero que luego estuvo en la selva del Amazonas, y un tiempo en la del Chocó, intercambiando saberes y aprendiendo de las plantas medicinales y sus usos para el tratamiento de enfermedades y en la sanación espiritual (comunicación personal, 14 de mayo de 2022). Otros médicos tradicionales han tenido su instrucción con el taita Querubín y también han viajado por diversos territorios, adoptando prácticas de sanación de otras culturas amazónicas como el uso del tabaco, el ambil y el rapé.

El uso del yagé llegó al Alto Putumayo (Valle de Sibundoy) por los intercambios de conocimiento realizados con las comunidades Kofán y Siona considerados como los precursores de la medicina en todo el departamento, y ser reconocidos como los que trajeron el bejuco desde el Amazonas, que ahora es sembrado en diferentes zonas del Putumayo, el departamento pionero en el uso de la medicina del yagé (ver Figura 2).

Para la preparación de esta medicina, el taita debe tener un espacio alejado de la familia, por lo general dentro del bosque, como cuenta el señor Ilber Rodríguez, preparador de medicina del yagé en la ciudad de Mocoa:

El yagé es cultivado apartado, donde no lo mire las personas, el bejuco se corta, se lava y se raspa, machaca. Cuando se hace este procedimiento el taita debe estar 15 días sin contacto sexual, debe hacerse una limpieza, no se debe permitir que entren mujeres que están con el

periodo, ni fértil, así como tampoco debe haber perros, ya que estos atraen espíritus. Cuando ya está machacado [el bejuco] se coloca en las ollas y se le agrega el chagropanga, las medidas de esto son 50 % de yagé y 30 % de chagropanga, esta es la que da la pinta, ya que el yagé es la purga. (comunicación personal, 14 de mayo de 2022)

Figura 2. Preparación de la medicina del yagé, vereda Rumiayaco, Mocoa Putumayo 2020



Fuente: fotografía de Ilber Rodríguez.

Dependiendo de la cocción se puede sacar yagé hervido, miel o jalea. Este procedimiento puede durar varias horas o toda la noche, según la cantidad a preparar, puede durar hasta semanas. Al respecto, agrega el señor Ilber Rodríguez que “en la elaboración siempre llegan espíritus, entonces es necesario hacer sahumero con plantas como copal y palo santo para correr los espíritus” (comunicación personal, 14 de mayo de 2022).

El yagé también se puede tomar crudo y en ese caso la preparación se hace sin ninguna cocción. Hay diferentes clases de yagé y deben su nombre a la fuerza espiritual y a la pinta que pueden producir. Algunos son yagé cielo, yagé danta, yagé tigre, yagé boa (ver Figura 3).

Figura 3. Toma de medicina del yagé en la maloca del taita Domingo Cuatindioy, valle de Sibundoy- Municipio de Santiago, vereda San Andrés, 2022



Fuente: fotografías de la autora.

Cada taita construye su lugar de sanación de forma rectangular o circular, estos espacios son conocidos como malocas. El espacio alrededor del espíritu del fuego es donde se ubica la persona durante la pinta, acompañado del Taita y los músicos encargados de los cantos ceremoniales. El sahumero con copal y otras plantas es usado en la toma de medicina de yagé y funge como un medio para sanar, alejar los malos espíritus y preparar el espacio para recibir la medicina (ver figuras 4 y 5).

Figura 4. Uso de sahumero en el ritual del yagé, Maloca del taita Domingo Cuatindioy (casa para remedio ubicada en el Municipio de Santiago-Valle de Sibundoy 2022)



Fuente: Fotografía de la autora.

Figura 5. Shinyak, Fuego, en casa para remedio de yagé, Valle de Sibundoy



Fuente: fotografía de Gerardo Chasoy.

Los encuentros con la medicina del yagé se dan desde la infancia en el seno de la familia, alrededor del Shinyak donde están las tres piedras. Para el taita Manuel Mavisoy, exgobernador del Cabildo Kamëntšá, el yagé es un espacio de sanación. “En la familia se hace este tipo de encuentros para compartir, para unir, para pensar, mirar y visionar muchas cosas en el más allá” (comunicación personal, 6 de julio de 2021). Los miembros de la familia pueden iniciarse en las tomas desde los 4 o 5 años, hacerlo en ese contexto permite compartir sabiduría, consejo, salud, compañerismo, el servir, la responsabilidad y la búsqueda del buen pensamiento, entonces los encuentros son familiares para vivir en unidad, en hermandad, en colectividad, para vivir en el servicio. Este tipo de encuentros familiares se da dependiendo de cómo evolucionan los conocimientos de cada familia; los padres se van preparando para criar a sus hijos y, algunas veces, los médicos arreglan conflictos a través de la palabra. La palabra cura, la palabra sana, da armonía, también puede atar puede desarmonizar, puede hacer llorar, nosotros utilizamos nuestra palabra para curar, ese era el sentido (taita Manuel Mavisoy, comunicación personal, 6 de julio de 2021).

De acuerdo con lo anterior, a través de la medicina del yagé se imparte el consejo que tiene el fin de mostrar el camino y la luz para poder volver al entorno y estar en armonía con la naturaleza. En los espacios donde se dan los encuentros con la familia y se cuentan las historias también se hace la toma de yagé para guiar a la familia, solucionar un problema, o recibir un consejo sobre algo que se necesite. El relato de Diego Jamioy en el conversatorio sobre el Bëtscanaté, que organizó la Fundación Madre Tierra de la cual hace parte, se refirió a cómo él y su familia fueron guiados a través de la medicina del yagé para arreglar la maloca para la toma de la medicina (ver Figura 6).

Esta casita era un rancho pequeño, y en este espacio teníamos la tulpa, el Shinyak, ahí siempre mantenía el fueguito prendido, pero en este cuartico también teníamos los cuyes, ahí guardamos la hierba, las herramientas, era como una bodeguita también, pero por la labor que venía haciendo mi padre, una labor entregada al pueblo, muchas personas venían aquí donde él a pedir consejo o a pedir una palabra, y en medio del conocimiento de mi padre o mi madre por la experiencia, en medio de las circunstancias compartimos cosas y empezó a llegar cada vez más gente, y también llegó la medicina a nosotros y no teníamos espacio para atender a la gente.

Y así empezamos a ampliar más este espacio, ¿pero qué pasó para que llegáramos a este espacio, así como lo ven ahora? Resulta que cuando estábamos tomando el yagesito, tenemos la bendición, la gracia de poder recibir la visita de muchas personas que ya han pasado por aquí, o sea que ya han fallecido, los espíritus de las plantas, animales, muchos abuelitos, entonces cuando tuvimos la idea de organizar la casita, fue un poco complejo porque primero nos pegaron un llamado de atención, porque resulta que por cuestión de trabajo no habíamos podido tomar yagé más constante, los últimos dos años antes de

construir la casita, entonces el remedio como que nos felicitó porque decía: “qué bueno que empiecen a arreglar esto, qué bueno que empiecen a cuidarlo” porque es que cuando llovía se mojaba, esta casita tenía como 30 años. El remedio nos dijo “qué bueno” y “qué bonito que arregláramos la casita”, pero que si la arreglábamos era para tomar yagé más seguido.

Y el yagesito nos dijo que para hacer la casa teníamos que tomar remedio antes, durante y después de la construcción. El tomar antes era para poder recibir la guianza y la instrucción del remedio para que se hiciera como el remedio quería, porque muchas amistades y arquitectos nos decían que la hiciéramos circular, porque así alcanzaba más gente y nosotros decíamos ah bueno, pero resulta que vino un taita amigo, que cuando entró miraba toda las esquinas y nos dijo que bonito todo, y mi madre le dijo que íbamos a tumbar para ampliar y entonces el taita le dijo que “déjela así como está, rectangular porque así es la tradición, no la vaya a cambiar de forma”. Entonces decidimos hacerla así, precisamente porque el remedio nos dio la guianza de tomar durante y después.

Entonces una noche que tomábamos remedio pensábamos cómo poner nombre a esta casita y entonces, en honor a los abuelitos y en honor a los abuelos que físicamente han venido a acompañarnos a compartir la palabra, el consejo, el yagesito, entonces esta casita se llama la Casita de los abuelos, y la decoración se hizo con la escritura propia de la lengua kamëntšá, entonces lo que se lleva en el chumbe, que es la faja que llevan las mujeres en la cintura, que es tejida por las abuelas donde cuentan historias, entonces en honor a los abuelos, se ha decorado con esto. (Diego Jamioy, comunicación personal, conversatorio durante el Bëtscanaté, 25 de febrero de 2022)

Figura 6. Casita de los abuelos, ubicada en la casa de la mamita Emerenciana Chincunque de la Fundación Madre Tierra, Bëtscanaté, Sibundoy 2022



Fuente: Fotografía de la autora.

En esta fotografía de la Casita de los abuelos se puede ver el Shinyak y en él están las tres piedras que representan a padre, madre e hijo. En este espacio se cocina, se reúnen a contar historias y a tomar la medicina del yagé; también se practican rituales como el del nacimiento en el que se siembra la placenta y, posteriormente, el ombligo. La fotografía muestra el día de la celebración del Bëtscanaté que inicia con el compartir de un plato tradicional de mote con pollo y chicha de arracacha y maíz.

Para poder llegar con el conocimiento a una familia, los mayores se sentaban con sus parientes e invitaban a los médicos tradicionales para ir preparando a sus hijos e ir identificando sus habilidades y así saber si alguno seguiría el camino de la medicina. Esta preparación se iba dando paulatinamente a medida que avanzaba el tiempo y las habilidades se mostraban.

Algunos aprendices poseen conocimientos en plantas y el proceso de recibir las enseñanzas del médico tradicional les permite alimentar esta base de conocimientos previos y les abre gradualmente la posibilidad de hacer armonizaciones durante las ceremonias de toma de Yagé,

incluso en la toma de la medicina pueden tener algunas visiones que les permita encontrar plantas, sentir los efectos, conocer los usos, probarlas con su propio cuerpo para luego recomendarlas. El médico experto es capaz de revisar y sanar espiritualmente y físicamente a sus pacientes, además, no solo cura con el yagé y la armonización, sino también con el uso de otras plantas medicinales, y cura, a través del secreto, las diferentes enfermedades que trajo Occidente.

La gente blanca, aprendieron sus medicamentos de sus libros por enciclopedias (...) nosotros estudiamos por nuestro yagé, el yagé es una vida de nosotros (...) mi poder, mi ciencia y espiritualidad me ha apoderado para consentir, entre los compañeros, entre los amigos, para tener más conocimiento, para practicar más las ciencias espirituales. (Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes, 2015)

Figura 7. Taita Querubín Queta, Comunidad Kofan, casa de habitación jardines de Sucumbios 2020



Fuente: fotografía de Iber Rodríguez.

Un claro ejemplo de un médico tradicional es el taita Querubín Queta (Q.P.D.) (ver Figura 7), quien, con 109 años, es el mayor, y con su conocimiento de las plantas medicinales y de la medicina de yagé ha enseñado a todo aquel que ha sido llamado para ser médico tradicional en el departamento del Putumayo. Cuenta que, para llegar a ser taitas, les llega el llamado de los espíritus desde edades tempranas, casi siempre mientras están caminando en la selva. Él se preparó más de 20 años para poder ser como él mismo se designa: un sabedor y médico tradicional, compartió e intercambió conocimientos con comunidades de la Amazonía y el Chocó, incluso pudo establecer diálogos de saberes con comunidades de Ecuador y Brasil.

Para el taita Querubín su misión en este mundo es con los pacientes y con el cuidado de la naturaleza, que constituye su territorio-la madre tierra: “a los pacientes haciéndoles, ventéale para cualquier mal, mal aire o sea mal espíritu en el mundo, en eso estoy, tengo que amanecer defendiendo la vida” (comunicación personal, 14 de mayo de 2022). De esta forma, los conocimientos adquiridos a través de la experiencia sensible con el mundo físico y espiritual han constituido su obrar en el territorio, en defensa de su comunidad.

El Bëtscanaté o ritual del perdón

El lunes antes del Miércoles de Ceniza se celebra la fiesta del Día Grande o del Perdón, liderada por los pueblos Kamëntšá e Inga, si bien es una celebración que se lleva a cabo en todo el departamento del Putumayo, su máxima representación se da en el Valle de Sibundoy. Se denomina Bëtscanaté para el pueblo Kamëntšá y el Atun Puncha para el pueblo Inga que lo celebra un día después (ver Figura 8).

Figura 8. Recorrido en el Bëtscanaté por las calles de Sibundoy- mamitas cargando la virgen de las lajas, 2022



Fuente: fotografía de la autora.

El Bëtscanaté inicia sus preparativos un año antes, como lo expresa Yudy Jamioy:

Para nosotros empieza desde el Wakjnyte (...) que es cuando conmemoramos y recordamos a nuestros mayores, familiares, amigos que han fallecido y donde nosotros les hacemos una ofrenda, ese día para nosotros empieza el Bëtscanaté. Durante todo el año tenemos una música distinta para nuestras celebraciones, ese día cambia; desde ese momento ya se puede tocar la flauta, ya se tocan las armónicas, ya se tocan los cascabeles, ya salen los cachos, los bombos con ritmo del Bëtscanaté, porque lo estamos preparando y entramos en un proceso distinto, espiritualmente distinto, porque es el momento también que se nos convoca a la reconciliación; y el lunes es el día final de todo un proceso que se ha venido llevando. Para nosotros el Bëtscanaté no es solo ese día. (comunicación personal, 26 de febrero de 2022)

Todas las familias desde sus hogares trabajan colectivamente para tener todo listo para este día. La mamita María Emerenciana Chicunque recuerda las palabras de su madre, y cuenta que:

Todo se iba haciendo con tiempo, para la preparación del Bëtscanaté, ella nos iba diciendo que desde antes debíamos sembrar todo el maíz que se iba a utilizar para la chicha, sembrar las flores que se usarían para el perdón y reconciliación, criar las gallinas, y así con todos los alimentos, elaborar las coronas, tener listo el traje tradicional. En momentos de lluvia, nos sentábamos alrededor del fuego y aprendíamos a tejer la hoja de palma que luego con toda la comunidad hacer el castillo días antes al Bëtscanaté. (comunicación personal, 26 de febrero de 2022)

De esta manera, toda la comunidad, en familia y colectivamente, se prepara para esta fiesta que celebra la terminación del año agrícola y el inicio de un nuevo año, y reúne varias fiestas y ritos (ver Figura 9).

Figura 9. Castillo tejido en hoja de palma, Bëtscanaté, Sibundoy 2022



Fuente: fotografía de la autora.

Figura 10. Máscaras de los San Juan, Bëtscanaté, Sibundoy 2022



Fuente: fotografías de la autora.

Anteriormente, se celebraban cuatro fiestas en el año, cada fiesta podía durar hasta 15 días. La fiesta de los Sanjuanes con el degollamiento del gallo era en la temporada de junio. Esta consiste

en un desfile con música y baile, donde se llevan máscaras talladas en madera representando gestos (ver Figura 10). El taita Santos relata que:

los personajes traen máscaras de individuos horcados, con la lengua afuera, otra está silbando, esto no simboliza estar cantando una canción, es la canción del sonambulismo, como pasar de un mundo a otro, por eso la danza y los movimientos son distintos, es el baile del San Juan. (comunicación personal, 6 de julio de 2021)

En esta fiesta se erige un gran castillo tejido con hoja de palma de ramo que cortan de la montaña y construyen colectivamente. Desde la interpretación de la Iglesia, el castillo simboliza el lugar donde fue sacrificado Juan el Bautista, y los siete postes que lo sostienen las siete autoridades del Cabildo indígena. Sobre este mismo se cuelga el gallo, y a ese momento se le conoce como el degollamiento del gallo. Para el taita Santos, “esta fiesta se toma desde la forma en cómo se someten el uno hacia el otro y cómo se hace el desenlace entre el uno y el otro a través del degollamiento” (comunicación personal, 6 de julio de 2021). Sin embargo, hay diferentes historias e interpretaciones alrededor de esta celebración, como la de Judy Jamiyo quien explica que este degollamiento simboliza el momento que vivieron los antepasados en la época de la conquista, donde muchos prefirieron suicidarse a ser sometidos por la Iglesia y dejar sus prácticas (comunicación personal, 26 de febrero de 2022).

Otra de las fiestas que ahora hace parte del Bëtscanaté es la de los Saraguayes . En palabras del taita Santos:

Eran de la época de corpus, directamente manifestando la forma como se sometió a la cultura, por eso, traían los penachos de espejos sobre sus cabezas, utilizaban cosas brillantes para que pareciera oro y plata, estas fiestas se fueron adaptando a los sentires del momento. (comunicación personal, 6 de julio de 2021)

Estas fiestas que se hacían por separado se adhirieron al Bëtscanaté, asunto que fue promovido por la Iglesia para disminuir las celebraciones.

Actualmente, el Bëtscanaté se desarrolla durante varios días, previos al Miércoles de Ceniza. Diferentes actividades acompañan esta celebración, se hacen conversatorios en el Cabildo o en la casa de las mamitas, la celebración del Día Grande con los niños en donde se promueve el aprendizaje de las tradiciones, la preparación familiar de la chicha y la comida para el día de la festividad, y la elaboración conjunta del castillo a las afueras del Cabildo, todo esto culmina el último día en la Fiesta del Perdón y Reconciliación.

Figura 11. Casa rectangular para ceremonia del yagé, Bëtscanaté, Sibundoy 2022



Fuente: fotografía de la autora.

El día antes de la gran celebración, en casa de la mamita Emerenciana y sus hijos, representantes de la Fundación Madre Tierra, se realiza un encuentro con la memoria y la tradición oral a través de un conversatorio con el fin de dar a conocer la importancia de este Día Grande.

Sentados alrededor del fuego, en una casa rectangular, diseño originario de lo que luego Occidente modificó a una forma circular y llamó maloca (ver Figura 11). Yudy Jamiyoy nos recuerda la importancia de este lugar y la razón por la que todas las familias de la comunidad tienen uno.

Este lugar para nosotros es sagrado, en cada familia debería haber un Shinyak o fuego, y para nuestros mayores es el lugar del sol en la Tierra (Taita Sinchi), es el padre. El fuego es el lugar donde nos convocamos y nos comunicamos, es el lugar donde reímos y lloramos, cuando hay que regañar se regaña, cuando hay que cantar se celebra, este es el lugar y es sagrado porque nuestras mamitas, antiguamente, cuando el niño nace, la placenta se siembra aquí antes de que se enfriara, el ombligo ahí se siembra, y nuestros taitas dicen que si esto se hace, hacen que sientan ese amor a la tierra, sean caseros. (comunicación personal, 26 de febrero de 2022)

En este lugar sagrado, a oscuras, cubiertos con la luz del fuego, la mamita Emerenciana y sus hijos recuerdan a través de relatos e historias la importancia del Bëtscanaté y los rituales que hay en el este. Yudy Jamiyoy comparte que hace un tiempo escuchaba unas palabras de su padre que le decía:

El Bëtscanaté es el ritual de sanación más grande del universo, y se me quedaron ahí las palabras, y después de un tiempo pensándolo, es así, realmente es así, para nosotros como pueblo Kamëntšá es uno de los actos más importantes que se desarrollan dentro de la celebración del Bëtscanaté y que a veces pasa tan desapercibido, en esa humildad, en esa inocencia, en esas lágrimas que muchas veces brotan en nosotros y que muchas veces en el Bëtscanaté no se alcanza percibir, tomando como único protagonismo el degollamiento del gallo. (...) Pero hay un acto mucho más grande y es especial que le da nombre al nuestro Bëtscanaté como el Carnaval de la Reconciliación y el Perdón, y ese rito tan importante

como dijo mi papá es de sanación, es el perdón, es precisamente ese ritual del perdón, y ese es un acto que no es de la noche a la mañana. (comunicación personal, 26 de febrero de 2022)

En esa noche de conversación se dejó claro que el Bëtscanaté es el ritual de sanación más grande precisamente porque está enfocado en reconciliar y perdonar, porque es el acto más importante que debe existir en una familia. Primero se realiza dentro de la familia y con la madre tierra por los daños causados al medio ambiente, para luego llegar a un perdón colectivo que es el que se presencia en el Bëtscanaté.

Mi papá lo consideraba el ritual más grande de sanación, porque hace falta en el mundo aprender a reconocer las faltas, muchas veces se ven los errores de los demás, pero no se ven los propios. Aceptar los propios, entonces, se entra en ese proceso de reconciliación y de perdón en las familias, poderse sentar a conversar, hablar de reconciliación y perdón, decirse las faltas. (Yudy Jamioy, comunicación personal, 26 de febrero de 2022)

Esta celebración también representa el cambio de año, antiguamente se llevaba con los ciclos de la luna, con la segunda cosecha de maíz, en la actualidad, por los acuerdos con la Iglesia católica, se ha dejado para el lunes antes del Miércoles de Ceniza. Para la mamita Emerenciana Chicunque este momento es

El nuevo ciclo de volver a empezar, el nuevo ciclo de siembra, con la madre tierra y el nuevo ciclo para nosotros como personas, y de ese ciclo agradecemos todas las cosas buenas que nos han llegado a nivel personal, familiar, social comunitario, y ese día queremos festejar las cosas bonitas que el otro ha tenido, bendecirlo y darle ese afecto. (comunicación personal, 26 de febrero de 2022)

Figura 12. Visita a los vecinos para ofrecer bendiciones, Bëtscanaté, Sibundoy 2022



Fuente: fotografía de la autora.

El día del Bëtscanaté inicia muy temprano en la mañana, con la preparación de la comida hecha en leña, el alistamiento de los trajes tradicionales y los vestuarios que llevan con orgullo los personajes que participan del desfile. A las siete de la mañana, al son de los tambores, flautas y cachos empieza el llamado a la comunidad, algunos miembros acuden a casa de sus vecinos para ofrecer las bendiciones (ver Figura 12).

A casa de la mamita Emerenciana Chicunque llegan algunas personas cercanas a la familia, los Sanjuanes y Saraguayes, los personajes de Bëtscanaté, todos tocando sus tambores entran a la casa donde los espera la mamita, luego se arrodillan para recibir su consejo y bendición, que se constituye en un acto de reciprocidad y se hace a través de pétalos de flores de colores que llenan las mochilas y que, meses antes, fueron cultivadas en la chagra para que estuvieran listas para este día (ver Figura 13).

Esos pétalos de flores son precisamente esa bendición que no se da con palabras, sino que es el manojito de los pétalos en la cabeza, este acto, es el acto grandísimo de afecto, de respeto, de bendición, para el nuevo año, de desearle todo a nivel espiritual, material, profesional y es un honor grandísimo que se saluden con los pétalos de flores. (Yudy Jamioy, comunicación personal, 26 de febrero de 2022)

Figura 13. Mamita Emerenciana dando consejo y bendición a los personajes del Bëtscanaté, Sibundoy 2022



Fuente: fotografía de la autora.

A la casa no solo llega la comunidad, sino también representantes del Ministerio de Cultura y periodistas con el fin de aprender, vivenciar y documentar la celebración. Esto evidencia la importancia que ha adquirido el Bëtscanaté al ser declarado como patrimonio cultural inmaterial de la nación, mediante la Resolución 3471 de 2013, y también con el Plan Especial de Salvaguardia garantizando su protección y asegurando recursos del orden nacional y departamental.

Se invita a un compartir en la maloca, donde acuden unas 60 personas, la comida tradicional es servida en un plato grande, lleno de caldo de mote con una presa de pollo, un huevo, papa, ají y un vaso de chicha de maíz que varía de acuerdo a las familias. En esta ocasión era chicha de arracacha y maíz que estaba sembrada desde hace 25 años en la chagra y que la familia decidió ofrecer para este día.

La celebración está acompañada de sonidos de los instrumentos y de las semillas de los collares que completan el traje tradicional. Las familias continúan con las visitas mutuas bailando, y todos son invitados en casa de todos (ver Figura 14).

Figura 14. Compartir en la casa de la mamita Emerenciana Chicunque, Sibundoy 2022



Fuente: fotografía de la autora.

Figura 15. Concentración para la caminata en el barrio Sagrado Corazón, Sibundoy 2022



Fuente: fotografía de la autora.

Figura 16. Desfile en Bëtscanaté, Sibundoy 2022



Fuente: fotografía de la autora.

Antes del mediodía, se concentran todas las familias de la comunidad para dar inicio al desfile encabezado por el matachín que lleva una máscara de color rojo y una campana haciendo el llamado y guiando, los bandereros, la mamá mandad y las batas que llevan la virgen de Las Lajas,

el gobernador acompañado de sus alguaciles, los Sanjuanes, los Saraguayes y la comunidad en general (ver Figuras 15-18).

Figura 17. Caminata en Bëtskanaté, desde el barrio Sagrado Corazón al parque central de la Interculturalidad, Sibundoy 2022



Fuente: Fotografía de la autora.

Figura 18. Desfile en Bëtskanaté, Sibundoy 2022



Fuente: fotografía de la autora.

Durante todo el recorrido, se baila y se tocan los cachos, tambores, flautas, cascabeles, rondadores, tortugas, armónicas, caracoles, y se toma chicha. Simultáneamente, se pueden ver familias pidiendo perdón y bendiciendo, siendo este un ritual del perdón íntimo, entre familias y amigos, pasando casi desapercibido entre la multitud. Es un momento que se vive ahora, en el instante, es una fiesta que no está del todo premeditada, hay espacio para el azar.

El recorrido se dirige hacia la parte alta del pueblo, pasando por las calles principales de Sibundoy en las que se pueden ver habitantes no indígenas que observan por las ventanas, balcones y andenes, lo que muestra claramente las tensiones que hay entre las dos culturas. Los colonos, como le llaman los indígenas a los mestizos, no participan de las tradiciones ancestrales.

Figura 19. Llegada del desfile al parque principal del Bëtscanaté, Sibundoy 2022



Fuente: fotografías de la autora.

Figura 20. Celebración del Bëtskanaté en la Catedral de Sibundoy, 2022



Fuente: fotografía de la autora.

Al llegar al parque principal, el desfile se dirige a la iglesia, todos entran en son de fiesta, con sus cantos, gritos, el sonido retumbante y la chicha pasando de mano en mano. Los representantes de la Iglesia los esperan en la entrada para darles la bienvenida. El lugar se decora para el Bëtskanaté. Inicia la celebración con una eucaristía entre lengua Kamëntšá y castellano, específicamente los salmos y cantos son interpretados en Kamëntšá, y son los mismos que se cantan en una misa tradicional (ver Figuras 20 y 21).

Es impresionante entrar a la iglesia, un lugar que para los católicos y los colonos permanece en silencio, donde se purgan las penas, todo se prohíbe y todos somos pecadores. Pero aquí estamos gritando, borrachos de chicha, bailando, todos celebramos. Pero ahí está el altar que recuerda que estamos ante Dios, pero alrededor está el mundo de los espíritus, de las plantas, animales, de la madre tierra, de las historias. Es un híbrido de dos culturas y creencias donde nos bendicen los bastones de mando y se ofrece la chicha, el mote, la carne

al igual que el vino, el pan y las uvas. Hoy tomamos la iglesia. Observo pocos colonos, solo aquellos amigos del yagé, de la medicina ancestral, turistas, pero la comunidad que observa de los balcones no está aquí, parece que hoy para los católicos no es una misa católica. (nota de campo de la autora, 28 de febrero de 2022)

En la iglesia el padre da la misa en español, los salmos y cantos en lengua se han traducido de los cantos religiosos, en el espacio de las ofrendas se ofrece la chicha, el vino por igual, el agua, el pan, el mote, la carne, el huevo, todo se combina. (taita Santos, comunicación personal, 6 de julio de 2021).

Más que una combinación, es una eliminación de las jerarquías que desde Occidente siempre se han impuesto, y más desde la evangelización perpetrada por la Iglesia católica. El espacio que han logrado es por igual, hay una horizontalidad de las fuerzas en el momento de la celebración (ver Figura 21).

Figura 21. Representantes de la Iglesia en la celebración del Bëtscanaté, Sibundoy 2022



Fuente: fotografía de la autora.

Durante el desfile se carga con la Virgen de Las Lajas hasta llegar a la iglesia y luego al Cabildo. Respecto a esta relación con la Virgen, el taita Santos sostiene que la comprenden como madre, en una asociación similar a la que sostienen con la madre tierra.

La mayoría de los pueblos consideramos que esa es nuestra madre, la madre tierra, como la Iglesia católica apunta en buen término, la Virgen es la madre de nuestra vida, entonces fue fácil. Nos desplazaron y nos dijeron, no piensen tanto en la tierra, la tierra es cultivable, la tierra te da el sustento, pero quien te dio la vida es acá la Virgen y cómo se traslada la parte espiritual. Entonces nos dicen, deja la tierra tranquila, es la Virgen, la madre de Dios, es tu madre. (comunicación personal, 6 de julio de 2021)

Para el taita eso fue un desplazamiento de una representación de la madre tierra como madre de la vida, y madre de todo, a la Virgen como madre de nosotros, y de ahí viene la imagen que hace

parte del Bëtscanaté, y de otros rituales como el de la medicina del yagé. En el mismo sentido, el Taita Santos sostiene que:

La Virgen sigue siendo la Virgen porque la Iglesia le inculcó a la comunidad que era importante visitar la Virgen, entonces la Iglesia programaba las salidas a visitar la Virgen de Las Lajas, exactamente el lunes de carnaval, el lunes se iban las familias en buses y el miércoles llegaban, de aquí salían 15 a 18 buses y los pocos que se quedaban eran los que bailaban aquí. El domingo se hacía la despedida de quienes viajaban, el lunes se bailaba con los que quedaban, y el miércoles se esperaban a los que viajaban para reactivar el carnaval, entonces todo eso empieza a generar dificultades, una serie de desórdenes donde unos podían ir otros no podían ir, uno tradicionalmente sabía qué familias viajaban por sus condiciones económicas. Se hacía el Bëtscanaté más ligero, sin tanta celebración, ahora en los últimos tiempos ya se ha ido realizando más grande. Entonces alguien dijo: “¿porque ustedes están yendo a Las Lajas?, mejor buscamos una imagen y nos la traemos y bailamos acá”, porque lo otro que ocurría en esos viajes era que quienes viajaban llevaban su chicha y tomaban allá y hacían fiesta. Eso no generó buenos comportamientos. (taita Santos, comunicación personal, 6 de julio de 2021)

El taita Santos relató que uno de los acuerdos después de múltiples conversaciones con la Iglesia tuvo que ver con elegir y priorizar las celebraciones más importantes. “Entonces nos dicen: ‘las cosas importantes se hacen solemnemente’, (...) con las personas más importantes del sitio, y entre más estén los importantes mejor, eso lo aprendimos” (comunicación personal, 6 de julio de 2021).

Dijimos entonces, para nosotros el Bëtscanaté es el día más importante, vamos a venir con nuestra indumentaria, con nuestra fiesta, con nuestra música y vamos a estar aquí cantando, bailando, y tocando música, entonces se le exige a la Iglesia, ustedes van a estar presentes aquí, la corte, la máxima autoridad, el obispo y los curas entre más haya mejor, nosotros exigimos y que la misa sea celebrada, porque es una fiesta importante para nosotros, con lo que nos exigían, exigimos ahora. (taita Santos, comunicación personal, 6 de julio de 2021)

Ambas partes han cedido con el fin de llegar en esta fiesta a un tono igual, dejando atrás las tensiones que durante años se generaron por el dominio de una cultura sobre otra, sin embargo, a través del diálogo se ha reconocido la importancia de las prácticas culturales de ambas. Para el taita Santos

Ese acto es el acto simbólico del acuerdo, ese es el espacio al cual hemos llegado después de haber tenido tanta dificultad, en que las partes insistían en dominar unas a otras, manifiesto que en los últimos tiempos se llegó a esos acuerdos porque ya no pudieron aplastarnos. (comunicación personal, 6 de julio de 2021)

Al final de la misa, el obispo y el taita se bendicen cada uno con su tradición, demostrando igualdad y respeto entre los dos (ver Figura 22).

Figura 22. Fin de la misa y celebración en el parque principal de Sibundoy, Bëtscanaté, 2022



Fuente: fotografía de la autora.

Al terminar la misa, se dirigen hacia la parte central del parque donde yace una cruz y alrededor de ella se canta, se danza, se realiza el ritual del perdón y reconciliación, y se bendicen entre los participantes. Yudy Jamiyo lo explica de la siguiente manera:

Podrán ver que a veces no hay palabras solo llantos y abrazos, y después de eso un canto y nos han dicho: “¿por qué no nos enseñan el canto del Bëtscanaté?”, pero hay una sola parte que se repite, pero de ahí para allá se canta a la otra persona lo que le nace en el momento, y la otra persona le contesta también con el verso que le nace en el momento, entonces no es algo escrito, es algo que nace con el regocijo de encontrarnos cada año. (comunicación personal, 26 de febrero de 2022)

Esta parte de la presentación del ritual ocurre durante el día entre familiares y vecinos, mientras se hace el desfile y se desarrollan cada uno de los momentos de la celebración, empero, consigue una gran notoriedad cuando en colectivo se está bailando alrededor de la cruz del parque

donde se encuentra la autoridad tradicional (el gobernador indígena). En palabras de Yudy Jamioy, “se ofrecen disculpas, se pide perdón por las faltas cometidas y muchos llegamos de rodillas a pedir perdón, pero este es un acto alrededor de la autoridad tradicional” (comunicación personal, 26 de febrero de 2022).

Figura 23. Momento previo al degollamiento del gallo en el Bëtscanaté, Sibundoy 2022



Fuente: fotografía de la autora.

Mientras algunos bailan en el parque, otros acuden hacia donde está el castillo, al lado del Cabildo, los personajes del Bëtscanaté, Saraguayes y Sanjuanés, se disponen a organizar las cuerdas y colgar el gallo para que sea degollado (ver Figura 23).

En este momento se ajustan las cuerdas y se hacen varios intentos para que los amarres, los soportes, los lazos y el gallo queden en la parte central del castillo. Es un proceso que toma tiempo y se realiza en simultáneo con la celebración del día grande, es decir mientras las personas toman chicha, comparten el alimento, bailan, gritan, tocan los instrumentos,

coexisten como parte de la celebración, de ahí que su montaje ocurra en presencia de la multitud, sin ninguna premeditación y/o representación teatral, es por el contrario una presentación que se lleva a cabo en el acto. Hasta que llega el momento en que los Sanjuanes saltan en repetidas ocasiones hasta que alguno de ellos pueda agarrar con sus manos la cabeza del gallo y logre arrancarla.

Figura 24. Baile después del degollamiento del gallo en el Cabildo kamëntšá de Sibundoy



Fuente: fotografía de la autora.

Después del acto del degollamiento del gallo, se baila en el Cabildo de la comunidad kamëntšá en Sibundoy hasta el otro día, en pequeños círculos con amigos y familia, se brinda con baldes llenos de chicha de maíz, estos se van ofreciendo a cada grupo para repartir la bebida (ver Figura 24).

Se lleva un mismo ritmo con los pies, los movimientos se repiten toda la noche al compás de los tambores y las semillas, cada grupo dialoga, se abraza, se une al ritmo de los sonidos

tradicionales mientras comparten la chicha, y las flautas interpretan las melodías propias del carnaval, todo esto se combina con gritos que enarbolan unos y otros a manera de festejo.

Capítulo 2. Procesos creativos: artes plásticas y visuales y su relación con las prácticas rituales y cotidianas en el departamento del Putumayo

La experiencia es encontrarse con el acontecimiento

Para referirse al acontecimiento, Hegel (1999) planteó el concepto de devenir como movimiento en el que la realidad no está ya dada o fijada si no que se realiza, está en devenir, para el autor la realidad se constituye como un todo, absoluta: “el ser en el devenir, en cuanto uno con la nada , así como la nada en cuanto una con el ser, son solamente desapareciendo; el devenir coincide, por su contradicción interna, con la unidad en la cual ambos están superados; su resultado es, por consiguiente, el existir” (p. 194). La realidad implica un estar ahí, la realidad como movimiento, en un constante fluir y producir en el devenir. Por su parte Heidegger (1994) propuso pensar la realidad a través del acontecimiento y la diferencia, que no está fijada y completa, sino que se contrae y, al contraerse, nunca está acabado, pues se encuentra en un constante producir, en un devenir, y en esta diferencia aparece el acontecimiento.

Para los autores, el acontecimiento es un instante, en que la realidad se produce constantemente, en el presente, ahí está el acontecimiento, en ese presente vivo, lo que se traduce en cómo percibimos y nos relacionamos. Con relación a esto, Deleuze y Guattari (1980) piensan el acontecimiento como un devenir en un tiempo que está en presente, en un no tiempo, porque se da en las acciones, no en un tiempo histórico o cronológico, más bien en el aquí y el ahora.

Entender el acontecimiento como algo del presente es lo que me lleva a pensar en las prácticas culturales y rituales y en la práctica plástica y visual de los artistas que hicieron parte de esta investigación como acontecimientos en los que los ritmos de la naturaleza determinan los ritmos de los cuerpos, el transcurrir de la vida y la toma de decisiones, donde se ejercen acciones

en pro de esos ritmos, y son precisamente esas relaciones que se entablan con plantas, animales, fuerzas de la naturaleza donde encontramos el acontecimiento al estar en un constante devenir, estar atento, en un presente; y desde donde surgen formas de arte.

Zizek (2014) comprendió el acontecimiento como “un cambio de planteamiento a través del cual percibimos el mundo y nos relacionamos con él” (p. 24), es un cambio de perspectiva. Esta concepción no está alejada del planteamiento de Heidegger en que indicó que

El acontecimiento no tiene nada que ver con procesos que se desarrollan fuera, en la realidad, el acontecimiento designa una nueva realidad de gran trascendencia del ser, el surgimiento de un nuevo mundo, un horizonte de significado en el que aparecen todas las entidades. (Heidegger como se citó en Zizek, 2014, p. 39)

Este cambio en nuestra relación y percepción de la realidad también me lleva a pensar las prácticas culturales y rituales, así como las creaciones plásticas y visuales de los artistas participantes de esta investigación, como acontecimientos en los que el artista, el taita, las mamitas, son los mediadores, intensificando su presencia en una realidad colectiva, en unas acciones en los espacios de pensamientos en la medida en que se establece la relación en el encuentro. En los artistas y las creaciones artísticas (obras) este encuentro se da con el público; pero los artistas se encuentran, a su vez, con la naturaleza y sus fuerzas.

Toda obra de arte constituye un acontecimiento en la medida que tiene la capacidad de producir acontecimientos, que se conciben desde distintas perspectivas: desde la filosofía, el acontecimiento está en la creación de un concepto; en la historia, se evidencia a través de sucesos o momentos especiales que constituyen acontecimientos que han marcado periodos de tiempo; en el arte, Deleuze y Guattari (1980) definen el acontecimiento como la creación de bloques de sensaciones, perceptos y afectos. Para ellos, el caos proporciona la producción de acontecimientos

dejando de lado las percepciones individuales del artista para ser perceptos; y las emociones que experimentan dejan de serlo para ser afectos, entendido esto como una fuerza:

“Desbordan la fuerza de aquellos que pasan por ellos, las sensaciones, los perceptos y los afectos valen por sí mismos y exceden cualquier vivencia” (p. 155).

Las creaciones artísticas que se refieren en esta investigación han partido de acontecimientos vividos no sólo por los artistas, sino también por una comunidad, y han permitido a lo largo de la existencia preservar una cultura, preservar la vida reafirmada en la existencia. Estos acontecimientos se han traducido en acciones rituales y cotidianas que los artistas han encontrado a través de sus experiencias y han seleccionado para crear estos bloques de sensaciones que, a su vez, rememoran acontecimientos que preservan una cultura. Pero, en este caso, no se trata de mirar al pasado sino el presente, ya que estas creaciones constituyen conocimientos y saberes de unas prácticas que están en devenir, que pueden generar cambios y replanteamientos en la comprensión que tengamos del presente y del mundo.

Las creaciones artísticas que se abordan en esta investigación parten de la experiencia del cuerpo-carne definida en la *Fenomenología de la percepción* de Merleau-Ponty (1962) como un cuerpo que siente y está vivo, derivado de la percepción y que muestra la pertenencia del cuerpo al mundo, un cuerpo capaz de fundirse con las cosas, con los demás, imposible de concebir como separado del mundo. Para Barbaras (1998), la carne es la que hace esta inclusión del cuerpo en el mundo, constituyéndose en un medio con los diferentes acontecimientos.

La experiencia del cuerpo-carne con las diferentes prácticas rituales como un tejido cartográfico, hace referencia a una representación del territorio, no desde la visión que la define como un método en el que el mapa tenía como único fin producir un modelo semejante al original del terreno (Harley, 2005), sino una representación desde el estado del espacio ligada a límites

territoriales definidos y delimitados, inmóviles (Agnew, 1993) en la que se buscaba homogeneizar y trazar organismos de poder representando una realidad y dejando por fuera otras.

Desde la visión de Guattari y Deleuze (2002), en *Mil mesetas* propusieron los conceptos de cartografía-hacer mapa: “es más acción que representación; la cartografía, antes que representar un mundo que esté ya dado, supone la identificación de nuevos componentes, la creación de nuevas relaciones y territorios, de nuevas máquinas” (p. 13). Este planteamiento representa un cambio importante ya que los conceptos de cartografía solo mostraban una realidad, sin embargo, para estos autores, la realidad que habitamos no está dada *a priori* como se ha planteado desde el conocimiento científico, sino que se construye por nosotros mismos, es decir, constituye una producción cultural donde está inmersa la creatividad. De acuerdo con esto, el planteamiento sobre cartografía o mapa es una manera de conocimiento y producción de lo real, se extiende a cualquier representación de una situación, relaciones, procesos sociales, modos de vida, acontecimientos, lugares o imaginarios.

Este tejido cartográfico es planteado de una manera rizomática en la que el mapa busca producir otras relaciones, poner en marcha nuevas interpretaciones y procesos, producir realidades y acontecimientos que tienen que ver con la vida. En esta investigación, este tejido cartográfico se encuentra a lo largo del texto y se mueve entre los mundos físico y espiritual en los que las prácticas rituales se instalan en lugares dentro de un territorio-cuerpo, a los que llamaremos *espacios de pensamiento*, que defino para esta investigación como lugar de reflexión, producción de conocimiento y transmisión de ese conocimiento —que incluye las cosmogonías, las labores de la chagra con el conocimiento de las plantas medicinales, los simbolismos presentes en el chumbe, las ceremonias rituales como la medicina del yagé y el Bëtscanaté o ritual del perdón, la sabiduría—, creando narrativas propias que, a su vez, facilitan la producción de conocimiento-saber a través

del vínculo con la naturaleza y sus fuerzas espirituales, y los vínculos que la comunidad establece con las obras.

De esta manera, las creaciones artísticas no apuntan a un solo acontecimiento, sino que tiene diversas salidas y entradas que permiten movernos en distintos conocimientos o saberes y que nos muestran esas interposiciones entre pasado y presente donde el tiempo ya no es lineal, sino que está en acción, cada acontecimiento lleva a su propia cartografía, configurando con otras un tejido sin principio ni fin, un tejido de acontecimientos que conmueven, recuerdan, generan conocimiento, crean historia, identifican a una comunidad y enseñan a las nuevas generaciones en un presente en devenir por el cual viven y re-existen.

El acontecimiento se manifiesta en múltiples ámbitos. El primero es en la relación que se tiene con el mundo en la que este interviene en las decisiones de la vida. Este encuentro, en el caso de la relación de los artistas con la naturaleza y las fuerzas espirituales, se presenta a través de la experiencia del cuerpo-carne con las prácticas culturales y rituales, las relaciones o vínculos que se tejen en el ejercer la acción desde lo cotidiano en un lugar, un arte situado y la relación con los otros, llevadas al acto de creación. El segundo es la relación que se establece entre el artista y su obra y el público, cuando el primero crea experiencias propias para que el otro pueda vivenciarlas, reconocerlas, generar conocimiento y crear historia desde el presente.

De acuerdo con esto, podemos ver dos momentos en el desarrollo del proceso creativo: uno correspondiente al acontecimiento presente en el acto de creación y otro vinculado con la recepción del público. Se trata del campo de la poética entendido como producción creativa de la obra y el campo de la estética correspondiente a la recepción de la misma.

El acto de creación para Deleuze (2015) es un acontecimiento, y para crear es necesario que exista una necesidad en la que se produzcan grandes encuentros. En el caso de los artistas, la

necesidad de conocer más sobre su origen los lleva a indagar su pasado; aprender del conocimiento de los ancestros; entablar diálogos con las personas de la comunidad como taitas, mamitas, abuelos sabedores; participar activamente de los rituales de sanación (como el ritual de medicina del yagé o el Bëtscanaté); preservar y transmitir el legado ancestral a través de las artes plásticas y visuales como una fuerza vital. Este acontecimiento también se presenta en la relaciones o vínculos que establece el público (taitas, personas de la comunidad indígenas y mestizos) con las diferentes prácticas culturales y rituales presentes en las obras, el acontecimiento está en el devenir que se define como un espacio atemporal, pasado y futuro en simultaneidad.

El tiempo se debe concebir en el presente, producto de los cuerpos en acción, Deleuze, G, Guattari, F. (1980) concibió esta noción del tiempo en el acontecimiento, teniendo en cuenta que en la tradición metafísica occidental, Cronos, se refiere al presente. Entonces, para el autor, es necesario volver al Aion estoico como el tiempo del acontecimiento, nunca presente y dividido en pasado y futuro, sino en presente vivo, un tiempo del ahora en constante movimiento, el acontecimiento en la acción. En el acto de creación se da el encuentro, la relación con el otro afecta, y es en dicho encuentro donde nace el acontecimiento.

El territorio y la relación humano-naturaleza en las comunidades del Putumayo

El territorio ha sido definido desde diversos conceptos, los cuales varían de acuerdo con los contextos. Puede ser considerado como una porción de tierra perteneciente a una región o una nación; o, vinculando los conceptos elaborados desde la geografía social, se puede acudir a los criterios que planteó Armand Frémont (2001) en *La géographie entre représentations et vécus* que define el territorio a partir de dos componentes: *espacio social* y *espacio vivido*. El territorio pasa a ser un espacio que es vivido y que se transforma de acuerdo con las dinámicas y prácticas simbólicas, constituyéndose como una construcción social.

En línea con esto, Lefebvre (1991) nombró los espacios apropiados, refiriéndose a la identificación de un espacio a través de lo simbólico y la experiencia vivida, donde se manifiestan los sentimientos y las emociones que se tejen en un lugar desde lo cotidiano de cada persona; y los espacios dominados por relaciones de poder y donde se crean colectividades a partir de acciones vividas, y que pueden ser, incluso, acciones desencadenantes de su destrucción, como en el caso de la explotación desmedida de la naturaleza en la minería, la extracción de petróleo, la deforestación ilegal, entre otros, en donde el territorio es visto desde un concepto de explotación de recursos y fuente de riquezas, propio de la economía globalizada. De acuerdo con Escobar (2014) “una visión del territorio como una entidad inerte (...) Independientemente de las relaciones que lo constituyen; entidad esta que puede ser entonces medida, adjudicada en propiedad privada (...) o intervenida a voluntad” (p. 89).

Este pensamiento sobre el territorio nos ha llevado a construir una visión de la naturaleza en la que separamos al humano del mundo espiritual, haciéndonos creer que la única manera de habitar esta tierra es a través de la *ganancia* y el *beneficio* (Jean-Luc Nancy, 2020), y de la explotación de los recursos naturales, y mostrando al humano como un ser superior que tiene poder sobre los otros seres vivos que habitan el mismo territorio. Para Heidegger (1994), habitar este espacio es una experiencia que se da en armonía y cuidado con la naturaleza, cuidar la tierra “no es adueñarse de la tierra”, no es la “explotación sin límite” (pág. 145).

Es precisamente lo contrario lo que definiría el concepto de territorio en las comunidades del Putumayo. Los artistas estudiados en esta investigación y las acciones que emprenden a través de sus obras van encaminadas hacia relaciones con la naturaleza, a través de la sanación, esta necesidad obedece a problemáticas de destrucción de las fuentes hídricas, de los bosques y la fauna silvestre, generadas por la minería y expansión de la ganadería, amenazas permanentes en el

territorio. sus obras son un llamado a entrar en conciencia del cuidado y de entablar relaciones horizontales con la naturaleza y sus seres vivos, dando una visión sobre la naturaleza como un ente que siente y vive, como la madre tierra a la que se agradece y se le pide permiso por los cultivos, por entrar a sus espacios o lugares sagrados, como lo hace el artista Carlos Imbacuan del municipio de Mocoa, cuando recorre el territorio, los sitios sagrados, los caminos que llevan a las cascadas o ríos donde, a manera de ritual y meditación, pide permiso a los seres-espíritus de la naturaleza y a la madre tierra para poder estar ahí y hacer uso del espacio natural. Él lo explica de la siguiente manera:

En mi momento de meditación, oración, le pido a mi ser y madre divina, le pido padre mío, madre divina, o a la Virgen, a la pacha mama, que me permitan o nos permitan ir a visitar esos sitios, que nos den permiso y nos protejan de cosas, de algún peligro. Y ya cuando estoy en la entrada de la montaña me conecto con mi ser y pido permiso para entrar a la montaña, visitarla, disfrutar, integrarse y hacer una limpieza también. Hay que ser respetuoso y más sensible con la naturaleza y también tiene que ver con el arte. (Carlos Imbacuan, comunicación personal, 26 de marzo de 2021)

En sus palabras se puede percibir la hibridación o sincretismo en el que se entrecruzan las creencias cristianas y la imagen de la naturaleza como madre en el momento de la oración o meditación que realiza el artista. Esta visión no solo es manifestada por él, sino también por los otros artistas que hacen parte de la investigación, y evidencia una forma de entender el territorio como un cuerpo que siente, femenino, una madre naturaleza que se constituye no solo de los seres vivos que lo habitan sino también de lo inerte. Esta manera de asumir el territorio como una madre que genera vida, crea acciones encaminadas a cuidar la vida y sus tradiciones ya que, sin ella, no

habría lugar para realizar rituales, se perdería el conocimiento de las plantas medicinales y la cosmovisión de las comunidades.

Para el artista Carlos Imbacuan², esta relación que se establece entre la madre tierra-naturaleza y la mujer, parte de que son seres generadores de vida. Es claro que este pensamiento muestra la relación humano-naturaleza en una horizontalidad en la que estamos integrados a ella o, más bien, somos parte de ella, y esto lo expresa Imbacuan cuando habla de sus relajaciones y meditaciones en la montaña: “me adentro a mi naturaleza, o sea, hago una relajación y con los elementales de mi naturaleza, que son los mismos de la montaña, porque lo que vive allá afuera, vive en mí” (comunicación personal, 26 de marzo de 2021) (ver Figura 25).

Figura 25. Óleo sobre lienzo. Carlos Imbacuan (2021)



Carlos Imbacuan, izq. *Maloka* (2015-2016); der. *Danza Cósmica* (2012-2013), óleo sobre lienzo, 1 x 1,50 m. Fuente: imágenes proporcionadas por el artista.

Para los artistas participantes de esta investigación, tanto del Valle de Sibundoy como de la ciudad de Mocoa, la madre tierra constituye un cuerpo femenino al cual manifiestan gratitud por la vida, admiración. Carlos Imbacuan centra su trabajo artístico en la pintura, como podemos notar en

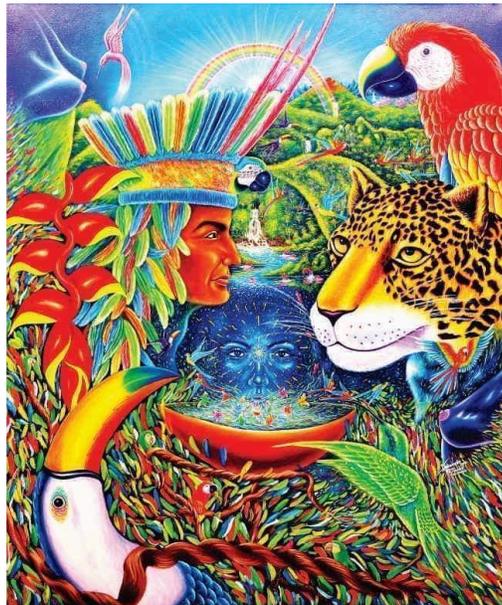
² Carlos Imbacuan es profesor de danza y pintor autodidacta de la comunidad indígena pastos, nació en Puerto Umbría municipio de Villagarzón, asentado en la ciudad de Mocoa. Más información sobre el artista en el Anexo 1.

las dos obras que se reproducen en la Figura 25, reinterpreta este ser como creador de vida, haciendo una interposición con la mujer como creadora de vida, en este sentido, la madre tierra se desdobra hacia la representación de la mujer:

la divinidad el universo se desdobra a través de la mujer (...) se desdobra en naturaleza que ya es todo lo que nos rodea y dentro de ella está todo lo que nosotros tenemos acá, como la misma naturaleza, y lo que nosotros tenemos adentro, la tradición y lo ceremonial. (Carlos Imbacuan, comunicación personal, 26 de marzo de 2021)

Es así como el artista hace referencia también a las prácticas tradicionales, usos y costumbres, y a los rituales como la medicina del yagé, la madre tierra como ese ente en el que se dan estas prácticas, y es precisamente esta visión de la naturaleza lo que reinterpreta en su obra.

Figura 26. Exposición colectiva 1 Salón departamental de artes plásticas 2010 casa de la cultura de Mocoa, organiza Gobernación del Putumayo



Carlos Imbacuan, *Misterio Materno*, acrílico sobre lienzo, 1 x 1.50 m, 2007.

Fuente: imagen proporcionada por el artista.

Para este artista, la conexión con la madre tierra está encaminada hacia el cuidado de la naturaleza, el caminarla y sentirla hace parte de su estilo de vida, ya que acude a estos espacios no solo a recrearse sino a purificarse, limpiarse y meditar, considerándola como ente sanador gracias a lo que ofrece la naturaleza. “Las energías, la riqueza del color, la fauna, flora, las medicinas sagradas” (Carlos Imbacuan, comunicación personal, 26 de marzo de 2021) son elementos utilizados en la práctica de sanación espiritual; para el caso de la fauna, esta se evidencia dentro del ritual del yagé en los animales de poder (águila, guacamaya, tigre, colibrí, serpiente, entre otros) ya que cada animal representa una fuerza espiritual para la sanación donde el taita adquiere ese poder.

Carlos Imbacuan considera que la naturaleza te ofrece el color que se puede ver en la toma de medicina del yagé, y que esa energía del color, como llama a sus creaciones, le permite una fuerza sanadora similar a las encontradas en las medicinas y rituales de sanación:

Los colores es lo que uno percibe en ese cambio de dimensión, le abre esta visión, entonces lo que se ven son colores. Muy muy bonito, entonces trato de colocarlos ahora ahí, buscando armonía con los colores, con las formas y con el tema para que la obra no simplemente esté a un lienzo pintado y ya, sino que cuando tú observes una obra te puedas conectar, te puedes conectar con tu conciencia, donde puedas reflexionar, donde puedas, mientras que estás observando, te puede servir como una medicina a través de lo visual, entonces yo estoy buscando esa armonización a través de la obra con el color y las interpretaciones de la madre tierra. Normalmente me he inclinado a tratar de sanar a los que observen la obra a través del arte, como un chamán. (comunicación personal, 26 de marzo de 2021)

Esta visión ampliada del arte como medicina y el artista como chamán también ha estado presente en artistas occidentales como es el caso del alemán Joseph Beuys, que consideraba que podía transformar elementos. Una de sus performances es *Coyote* (1974), donde se relaciona durante varios días con un coyote, refiriendo que se encontraba enfermo y que hablar con el coyote haría que su alma se curará. Desde las experiencias del artista e investigador Benjamín Jacanamijoy, (2014) en uno de sus escritos sobre un viaje a Guatemala, contó sobre un amigo que le mostró una máscara hecha por indígenas para un baile llamado *la danza de la conquista*, y que le pidió al artista que interviniera. Jacanamijoy la nombró *Colonizador conjurado*, “o sea que está curado, ya tiene buenos pensamientos” (p. 218).

Traspasar este sentido sanador de la madre tierra a la obra de arte muestra una visión ampliada en la que los relacionamientos con las fuerzas espirituales trabajan en común acuerdo por la sanación espiritual, la armonización de las personas que vean la obra y conecten con la naturaleza, pero también en sintonía para la preservación y el cuidado.

Podemos afirmar entonces que en el pensamiento occidental ha existido una preocupación recurrente por la depredación de los recursos naturales, como hemos mencionado Jean Luc Nancy y Heidegger, pero también Michel Serres y Gilles Deleuze, entre otros. Sin embargo, desde los estudios decoloniales se han realizado, a su vez, grandes aportes hacia nuevas formas de conceptualizar el territorio, y esto se ha dado desde los saberes comunitarios como un espacio vital y colectivo en el que se desarrollan prácticas culturales vivas de las comunidades que lo habitan desde tiempos milenarios y que han hecho de este territorio un sentir.

El Proceso de Comunidades Negras e investigadores (como se citó en Escobar, 2014) define el territorio como espacio colectivo, compuesto por todo el lugar necesario e indispensable donde hombres y mujeres, jóvenes y adultos, crean y recrean sus vidas. [Es un] espacio de vida donde se

garantiza la supervivencia étnica, histórica y cultural” (p. 87). Para Escobar (2014), esta definición se da desde la propiedad y continuidad de la comunidad étnica, sin embargo, y de acuerdo con el autor, el territorio no se ve como una propiedad, aunque se reconoce la propiedad colectiva, sino como una apropiación “afectiva mediante prácticas culturales, agrícolas, ecológicas, rituales” (p. 89) que han generado unas relaciones que van más allá de lo espacial y geográfico, y que le dan un valor e importancia a lo afectivo, al cuidado y a lo simbólico.

Con respecto a esa separación entre el humano, la naturaleza y los espíritus, Escobar (2000) la abordó desde los modelos locales:

A diferencia de las construcciones modernas con su estricta separación entre el mundo biofísico, el humano y el supernatural, se entiende comúnmente que los modelos locales, en muchos contextos no occidentales, son concebidos como sustentados sobre vínculos de continuidad entre las tres esferas. Culturalmente arraigada a través de símbolos, rituales y prácticas y está plasmada en especial en relaciones sociales que también se diferencian del tipo moderno, capitalista. De esta forma, los seres vivos y no vivos, y con frecuencia supernaturales no son vistos como entes que constituyen dominios distintos y separados. (p. 119)

Esta relación que se da con la naturaleza es lo que me permitirá separar el concepto de territorio en cuanto espacio geográfico de su dimensión como espacio colectivo comunitario: un lugar íntimo, en el que a las personas no las une una propiedad, las une un deber o un legado, existe un vínculo, el de ser juntos, en el que todos nos afectamos en comunidad.

De esta manera, se pierde la idea de individuo competitivo que nos instauró la modernidad con la era de la industrialización, y que vinculó una determinada visión del mundo, potenciando en

todos los campos del conocimiento una desvinculación con la naturaleza. Para la investigadora de arte Gablik (1991) esto ha generado “una disminución en el sentido de comunidad, una pérdida de compromiso sociales y una capacidad truncada de preocuparse por los demás”, considera que se está generando un nuevo ámbito que se caracteriza por ideales no “patriarcales y no eurocéntricos” para la autora se está dando un paso “actuar como una poderosa fuerza para transformar el paradigma de alienación en uno de curación y contacto” esta visión estaría acorde con la visión de las comunidades del Putumayo. Podría decirse, pues, que somos naturaleza, en una relación de unión, en la que mis acciones afectan al otro, soy por mi relación con el otro, frente al que tenemos un deber común por la supervivencia, y nos incluye a todos los seres invisibles y visibles.

El mundo material y el mundo espiritual se entrecruzan. Los espíritus de la madre tierra

“Volví a nacer, parece mentira, pero volví a nacer” es la frase de una canción ceremonial cantada repetidas veces durante las tomas de remedio de yagé. Caminar la madre tierra implica desaprender para aprender, y conocer otras maneras de entender el mundo y de relacionarnos con los otros, incluyendo a todos los seres vivos. Esa relación entre el hombre y la naturaleza que se da por igual elimina toda jerarquía y coloca a plantas, animales, espíritus y humanos en unión y armonía en pro del cuidado y un buen vivir.

Notas de campo de la autora

Como se expone en el apartado anterior, el territorio ha sido asumido simbólicamente. Para Morin (1994), hay dos formas de conocimiento: uno “simbólico-mitológico-mágico y el empírico-técnico y racional” (p. 67), y con los artistas estudiados, estas dos maneras de conocimientos están presentes en sus obras. Como afirma el autor, estas dos formas de pensamiento se han integrado al religioso, y esto se puede ver a través de los rituales. Aunque estos pensamientos (razón y mito) han estado en contravía produciendo una ruptura entre ciencia y religión, para Morin (1994), “la religión y la

ciencia se encuentran y esto se debe al mito por su pretensión de guiar a la humanidad” (p. 67). En la cotidianidad de la vida –así como se expondrá a lo largo del texto–, las creencias, magias, irracionalidades y técnicas coexisten, se mezclan, y quien vive este pensamiento simbólico-mitológico-mágico no lo asume como mito, sino como una verdad que puede guiar el destino y el actuar de una comunidad.

El humano habita el lenguaje, las palabras como indicadores designan las cosas y evocan lo que representa, lo nombrado son símbolos cargados de verdad. Es entonces cuando estos dos sentidos (el indicativo y el evocador) están presentes en las dos formas de conocimiento con las cuales entendemos el mundo. De acuerdo a esto, el símbolo crea una relación de identidad con lo que simboliza, con el sentimiento de presencia real de lo que se simboliza, y esto puede darse con una palabra, un objeto o una representación. En los rituales como la medicina del yagé, esta presencia concreta que nos da el símbolo puede verse en la fuerza o poder de los espíritus y ancestros que están representados en los animales de poder, en las piedras, en la wayra, en los colmillos del collar del taita, y en las palabras o llamados a la sanación que invoca él mismo: “el símbolo concreta una constelación de significaciones y de representaciones” (Duport, 1981).

Para Morin (1994), el universo mitológico se muestra como un espacio animista, esto quiere decir que seres inanimados –espíritus o fuerzas de la naturaleza– se encuentran presentes en las cosas que no tienen vida. En este sentido, el hecho de que los objetos, rocas, montañas y ríos pueden adquirir representaciones biomorfas o antropomorfas, y trabajar conjuntamente con el ser humano, nos muestra la subjetividad del humano sobre el mundo exterior, estableciendo comunicación y comunión entre lo humano y el mundo.

El símbolo también tiene un carácter comunitario cuando se convierte en significante de una comunidad, como el mito, que se constituye como relato que encadena símbolos, imaginarios

que constituyen una verdad, que a lo largo del documento se presentan, y son llamados “historias”, designados así por los mismos artistas miembros de las comunidades indígenas y mestizas. Estas historias no solo cuentan el origen del mundo, y sus relaciones con la naturaleza y los espíritus, sino que hacen parte de una identidad, del pasado que también es un presente vivo, donde el mundo real y el imaginario se vuelve uno solo. El espacio y tiempo son iguales y distintos, tiempo pasado, pero siempre presente.

La magia, para Morin (1994), hace parte de este pensamiento simbólico-mitológico-mágico, y se constituye como un poder ejercido de acuerdo con las prácticas rituales, y cuyo campo de acción pueden ser los seres vivos, inertes o las fuerzas de la naturaleza. En un trabajo mancomunado entre el taita y las fuerzas espirituales, estos rituales parten de una lógica hacia la reciprocidad, dada a través de la ofrenda. Así, la palabra mágica designa aquello que se convierte en mediador para la sanación espiritual: al ser nombrado-conjurado, actúa sobre las cosas, las personas y la naturaleza, pues toda magia se evoca con el fin de realizar acciones sobrenaturales.

En los rituales de sanación se puede ver la presencia de intercesores o mediadores como hemos mencionado el curazao, las semilla, los colmillos, al igual que la cruz, las imágenes de Jesús, la Virgen, este sincretismo religioso hace de mediadores cuando se invoca alguna fuerza natural.

El relato mítico puede parecer únicamente de la imaginación, pero, al igual que el pensamiento empírico-lógico-racional, dispone de una organización y se consolida en lo real, además de estar integrado a una comunidad. Esta forma de pensamiento y acción son correlatos de pensamiento y acción propios de las culturas occidentales, pero también de la africana y las indígenas, por lo que no podemos pensar que solo está en ciertas comunidades, sino que hace parte de las culturas de toda la humanidad, pues “es un universo viviente” y “quienes le damos vida somos nosotros mismos” (Morin, 1994).

“En el mito lo importante es la intensidad con que es vivido, con que es creído como existente en el modo objetivo y como real” (Cassirer, 1975).

Armonizaciones, sanaciones y rituales de limpieza

Un ejemplo de estas alianzas con la naturaleza son las armonizaciones y sanaciones en espacios sagrados, realizadas por los taitas, médicos tradicionales que imparten el remedio (medicina) del yagé, en el Valle de Sibundoy. Se realizan un día antes de la celebración del Bëtscanaté. El ritual de sanación se da en el parque principal donde era el antiguo cementerio indígena, antes de la llegada de los españoles. En conversaciones con el taita Santos, él mencionó que este fue un espacio “donde hubo rancho para las primeras misas o encuentros en la evangelización” (comunicación personal, 6 de julio de 2021) (ver Figura 27).

Figura 27. Parque de la Interculturalidad de Sibundoy 2022



Fuente: fotografía de la autora.

Hace unos años, este parque conservaba árboles frondosos y grandes que fueron cortados debido al riesgo que generaban ya que estaban muriendo. Sus troncos sirvieron como materia prima para los artesanos que tallaron a los personajes que hacen parte del Bëtscanaté, o carnaval del

perdón, así como parte de su cosmovisión. Las esculturas fueron colocadas en el lugar que ocupaban los árboles (ver Figura 28).

Figura 28. Ritual de sanación espiritual en el parque de la interculturalidad de Sibundoy, en el marco del Bëtscanaté, 2022



Fuente: Fotografía de la autora.

El día anterior al Bëtscanaté, un grupo de taitas de la medicina del yagé y el gobernador cantan y bailan usando diferentes plantas y sahumeros. Esta armonización o ritual de sanación espiritual se hace con el fin de hacer una limpieza de las malas energías, del lugar y un llamado a los difuntos, nuestros abuelos árboles. Se hace la limpieza despertando a los espíritus para que sanen al taita gobernador, quien es limpiado con los sahumeros al pie de la cruz que está en el centro del parque. Durante el ritual envía un saludo y es quien perdona a la comunidad.

Para el taita Santos, “Este espacio del parque, es importante por eso es necesario hacer una limpieza, en este espacio están los espíritus y es importante hacer la conexión con ellos para dar inicio al Bëtscanaté” (comunicación personal, 27 de febrero de 2022), en el que se realiza el ritual de sanación más importante para la comunidad kamëntšá: el ritual del perdón.

Estas limpiezas o armonizaciones no solo se dan en el marco del ritual del perdón o del ritual del yagé, sino también en espacios otros espacios para armonizar poner en conexión hombre

y naturaleza, como hacer limpiezas en espacios naturales, bosques, montañas, ríos, o también en terrenos, casas, animales y cultivos.

Estos rituales de sanación espiritual no solo se dan desde la práctica de la medicina del yagé, sino también desde la sanación con tabaco. Un ejemplo de esto es la ceremonia ritual que realiza el artista y explorador de las medicinas nativas Silvio López en su cotidianidad sobre las rocas del río Mandiyaco —que significa en lengua Inga río que manda o andiyaco, los guardianes del agua—, ubicado en la vereda fronteriza límite entre los departamentos de Cauca y Putumayo (ver Figura 29).

Silvio se sienta en las rocas del cañón del río Mandiyaco con el fin de hacer un ritual, meditar, conversar y llamar a los espíritus o guardianes de las rocas. Organiza el espacio con mambe, tabaco y la wayra.³ Su ritual inicia con el movimiento suave de la wayra, sostenida con los brazos extendidos, dirigiéndose hacia los espacios vacíos del cañón. A la vez que realiza esta ceremonia, genera unos cantos icaros,⁴ Luego enciende el tabaco y el humo es dirigido hacia los espacios entre las rocas y el río, acompañado de la wayra y algunos sonidos producidos. Extiende la bandera de Colombia en la roca en la que sigue realizando las acciones descritas. Mientras mambea y termina el tabaco hace un llamado a los espíritus de las rocas a despertar para la protección del río, y de Colombia. Silvio realiza estas acciones en su cotidianidad sin ninguna pretensión artística, y así como él, algunas personas que trabajan con la sanación espiritual realizan este tipo de rituales para diferentes

³ Instrumento elaborado de la planta wayra que se usa en las ceremonias ancestrales amazónicas con el propósito de alejar las malas energías y armonizar. En las ceremonias, el movimiento de la wayra produce un viento de fuerza que permite fortalecerlas.

⁴ Los cantos icaros hacen referencia a los cantos chamánicos que se realizan en las ceremonias de toma de medicina del yagé, en ceremonias de sanación y armonización.

fines en los espacios de la naturaleza con el propósito de despertar los espíritus, de limpiar, proteger, sanar la madre tierra. (Nota de campo de la autora, 2 de julio de 2022)

Para Silvio López⁵, su ritual en el río Mandiyaco:

Es una ceremonia para despertar a los guardianes de las rocas, para que nos ayuden y nos vaya bien. Que los guardianes del Mandiyaco sean guardianes de toda Colombia, es una ofrenda de mambe y tabaco, con canciones y oraciones para poner en espiritualidad a toda nuestra nación.⁶ (Silvio López, comunicación personal, 2 de julio de 2022)

Figura 29. Cañón del Río Mandiyaco, municipio de Mocoa, Ritual de Sanación 2022



Fuente: fotografías de Silvio López.

Estas prácticas rituales en las que se despierta a los guardianes,⁷ se trasladan al proceso de creación del artista Silvio López, de formación empírica, que ha centrado su trabajo a partir de la experiencia vivida con las medicinas como el yagé, el tabaco, el floripondio, la trompeta de los ángeles (o borrachero) y la coca, en ceremonias de sanación que emprendió años atrás en las que

⁵ Silvio Lopez es abogado, investigador de las medicinas ancestrales, pintor empírico su formación se ha dado a través de la medicina del yagé y tabaco. Ver información del artista en el Anexo 1.

⁶ Ver ritual en Youtube: JMarcela Gómez Varón (2023).

⁷ Silvio López hace referencia a los guardianes, entidades espirituales de la naturaleza. Dichos entes son los trabajados en las ceremonias de sanación.

“me sanó y ayudó a sanar” (comunicación personal, 6 de abril de 2021). A su vez, en su proceso de creación están presentes las historias, creencias y la experimentación que realiza a través del ritual del tabaco para conectar desde lo espiritual con los entes de la naturaleza y, en especial, con la tribu los Mocoa, una comunidad desaparecida antes de la llegada de los españoles.

Silvio López, respecto a su proceso creativo que, “para pintar estoy conectado con la espiritualidad, buscando conectar con el arte [y] darle vida a la obra” (comunicación personal, 6 de abril de 2021). Darle vida a la obra es entender que cada objeto tiene una espiritualidad y esta puede afectar positiva o negativamente un espacio, de acuerdo con esto, el artista pone en espiritualidad la obra por medio de las medicinas en una ceremonia ritual con el tabaco en la que despierta a los espíritus guardianes que habitan en ella y que, a su vez, son reinterpretados en su pintura (ver Figura 30).

Figura 30. Sopita Espacial, (2014-2015) óleo sobre lienzo. Silvio López (2021)



Sopita Espacial, (2014-2015) óleo sobre lienzo-.1.50 x 2 metros- Silvio López (2021)

Fuente: fotografía proporcionada por el artista

Para este artista, los objetos, como los lugares necesitan limpiarse, cargarse de espiritualidad. Mi interés en el arte nace del universo, lo espiritual, la selva, las medicinas, yagé, tabaco, el color, la ancestralidad, la manigua. Mis obras son guardianes, tienen vida, cada vez que

hago una obra yo le canto, le ofrendo tabaquito al inicio y al final, para que tenga vida. Cuando la obra sale del taller y va a otros espacios, son guardianes protectores del territorio, del hogar, tienen esa intención. (Silvio López, comunicación personal, 6 de abril de 2021)

En la obra pictórica de Silvio López se hace recurrente la representación de los ancestros, de los espíritus de la naturaleza, los animales de poder con los que se hace la sanación espiritual. Es interesante ver cómo este artista une su proceso creativo a la vida misma y a una práctica estética como lo es un ritual, trasladando la sanación a la obra, resignificando y otorgándole un poder sanador.

Esto se relaciona con los *supernaturales*, de la forma en que los entiende Escobar (2000), como seres vivos y no vivos que crean relaciones sociales para un beneficio o propósito común. Son fuerzas espirituales, entes que trabajan en común con el ser humano y hacen del territorio un lugar simbólico donde se presentan relaciones de afecto en defensa de la vida.

Durante este recorrido por el cuerpo de la madre tierra, viví la experiencia de sentirme unida a ella, esto a través de la toma de la medicina del yagé o ritual del yagé, así como también de las conversaciones con los artistas y miembros de comunidades indígenas, donde a través de diálogos llenos de amor a la tierra, manifestaron que cada planta, animal, montaña, río, piedra... tiene su espíritu, y para poder transitar por los caminos y disfrutar de la naturaleza y sus beneficios, y a manera de ritual, se pide permiso a los espíritus y se agradece por la vida. (Notas de campo de la autora, 27 febrero 2022)

Los recorridos que realicé para esta investigación transcurrieron en el departamento del Putumayo, específicamente las ciudades de Mocoa y el Valle de Sibundoy. Para sus comunidades indígenas inga y kamëntšá, este último constituye un territorio sagrado, donde sus vidas están

entrelazadas a la madre tierra como entidad con vida, un cuerpo femenino que nos dio la vida. Este pensamiento predomina en dicho departamento, lo que ha permitido sembrar un vínculo de amor, admiración e importancia hacia la madre tierra y a las fuerzas de los espíritus guardianes de los ancestros mayores que cuidan el territorio, configurando una fuerza espiritual con todos los seres de la naturaleza y el cosmos.

Estos relacionamientos humano-naturales parten de los vínculos con la tierra y la espiritualidad, constituyen un pensamiento basado en la cosmovisión en pro de la defensa de la vida desde las prácticas culturales y rituales, por el cuidado del medio ambiente y la preservación de sus tradiciones como deber común ancestral que está en la memoria de los abuelos, taitas y mamitas.

De acuerdo con Escobar (2014), “un mandato ancestral” donde los más jóvenes siguen los pasos de sus mayores para la “re-existencia” (p. 73), no como una resistencia, sino como lo plantea el decolonialismo con autores como Walsh (2005), el mismo Escobar (2014), y Achinte (2007): cuando plantea el re-existencia como “una forma de existir, de estar en el mundo” (p. 30). Querubín Queta, médico tradicional taita de la comunidad cofán del Putumayo, refiriéndose a su labor como taita y conocedor de la medicina tradicional, afirma: “Tengo que amanecer defendiendo la vida” (Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes, 2015), lo que significa un grito de esperanza, un llamado a la vida, a re-existir y defender la vida desde las plantas medicinales y su práctica ritual, así como partiendo de la defensa de la madre tierra, porque si esta se acaba, también se acaban los rituales.

Según lo anterior, re-existir es una forma de existir, de estar en el mundo, y el artista Leonel Morales⁸, desde la fotografía, ha emprendido una misión a partir de la filosofía de vida que ha adquirido en sus tomas con la medicina del yagé:

hacer un proceso con el yagé es algo tan místico y tan misterioso que se vuelve como una filosofía de vida, es un medio para que uno pueda adoptar una filosofía de vida en torno al equilibrio personal, emocional y espiritual, con uno mismo y con el entorno, entonces eso se vuelve parte de uno. Entonces cuando conoces la información que puede llegar a través de yagé, muchos dirán: bueno, ¿cómo le llega una información a través de yagé? y sí, llega, llega y lo vuelve más consciente a uno. Cuando entras en esa filosofía es consciente del entorno, del que, si todo lo que haces, lo haces con pasión y con amor, y cuando lo haces con amor y compasión, independientemente si creas una canción, sea una fotografía, una pintura, una danza, esta va a conectar con el público. (comunicación personal, 29 de marzo de 2021)

Para este artista, encontrar el propósito de vida hace parte de llevar ese legado ancestral por el cuidado de la madre tierra. Su obra se ha centrado en retratar los espacios naturales considerados sitios sagrados, caminos reales, espacios habitados milenariamente por comunidades indígenas, y que ahora con los programas de turismo propuestos por el Estado conforman los sitios de interés cultural, tanto para el turismo como para el patrimonio natural, ya que algunos están dentro del Parque Nacional Natural Serranía de los Churumbelos (ver Figuras 32 y 33).

Cuenta la leyenda del Churumbelo que, a 12 horas de caminos de herradura, entre las cuencas del río Afán y Caquetá, atraviesas una gran selva.

⁸ Leonel Morales es ingeniero de sistemas, fotógrafo autodidacta de la ciudad de Mocoa. Más datos biográficos en el Anexo 1.

Al llegar a la parte más alta, se cuenta que fue habitado por una comunidad extinta que dejó vestigios en las rocas y en el fondo del agua. Algunos dicen que vieron un muñeco de oro como el tamaño de un niño, también cuentan que [en] las rocas del fondo del agua se puede ver el color amarillo del oro, pero que cuando tratan de recogerlo, el tiempo cambia y aparecen fuertes lluvias y vendavales que hacen imposible acercarse a las rocas, se dice que cuando se está subiendo te puedes encontrar con el espíritu del bosque, de la cascada que no permite que llegues y puede cambiar tu rumbo a causa de estas fuertes lluvias y tempestades. (Leonel Morales, comunicación personal, 29 de marzo de 2021)

Figura 31. Cascada el Fin del mundo (Mocoa)



Cascada fin del Mundo (Mocoa)- Fotografía-50x60cm- Leonel Morales-2019

Fuente: fotografía de Leonel Morales.

Figura 32. Cascada El Golondrino (Mocoa)



Cascada el Golondrino (Mocoa)- Fotografía- 50x60cm -Leonel Morales -2019

Fuente: fotografía de Leonel Morales.

Antes del año 2006, estos lugares aún no eran frecuentados por turistas, las pocas personas que los visitaban eran habitantes de las zonas, debido a que existían grupos armados como las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia-Ejército del Pueblo (FARC-EP) y las autodefensas que transitaban estas montañas. A esto se sumaba que no había trazado de caminos, incluso había partes que necesitaban de puentes para unir montañas.

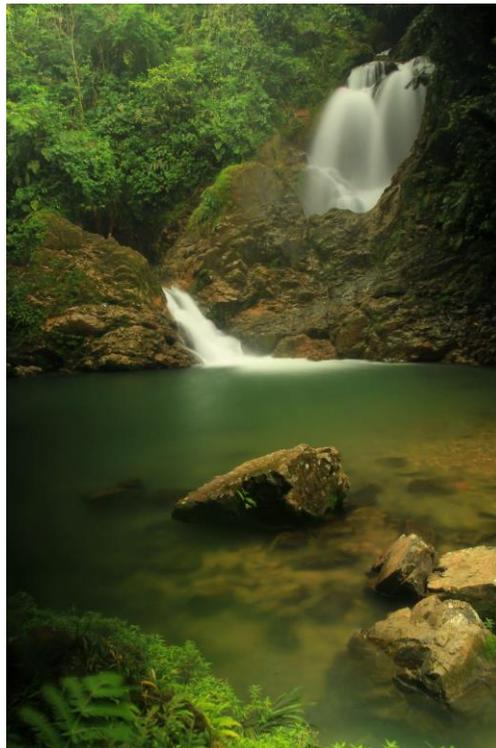
En el año 2006, gracias al proceso de paz, fue posible el acceso a estas zonas. La comunidad y Corpoamazonia lideraron un reconocimiento de estos sitios y senderos ecológicos, es así como poco a poco se fueron adecuando para iniciar con el turismo (ver Figuras 34 y 35). Los habitantes transformaron su visión sobre la naturaleza, como lo expresó Jesús Huaca, líder de la Corporación Turística Fin del mundo:

Yo llegué del Cauca en 1971 con una carabina, siendo un enemigo de la naturaleza. En ese tiempo solo sabíamos de la pesca, la cacería y la ganadería, de talar el bosque y acabar con todo. Pero nos dimos cuenta de que lo primero es el medio ambiente. Eso que era potrero lo reforestamos y hoy vuelve a ser bosque y montaña. (como se citó en Ríos Monroy, 2023)

Respecto a estos lugares, también he tenido un acercamiento a ellos en el que he experimentado la conexión con la naturaleza:

Tuve la oportunidad de conocer el Fin del mundo en 2006, éramos un grupo de cinco personas, todos habitantes de Mocoa. Durante el recorrido no encontramos a ninguna otra persona, el lugar era poco frecuentado por la dificultad para llegar. La experiencia en las aguas de estos pozos con cascadas fue mágica, se sentía una energía en el agua, de la cual no querías salir, es difícil de explicar con palabras, pero fue una experiencia corporal en la que se puede sentir una fuerza. Para las comunidades indígenas y habitantes de este territorio esta fuerza es el espíritu del agua. (Nota de campo de la autora, marzo de 2022)

Figura 33. Cascada Salto del Indio, Villagarzón, Putumayo



Cascada Salto del Indio (villagarzón)- Fotografía- 50x60cm-Leonel morales- 2019

Fuente: fotografía de Leonel Morales.

Figura 34. Cañón del Mandiyaco, Mocoa



Cañón Mandiyaco (Mocoa)- Fotografía- 50x60cm-Leonel Morales- 2022

Fuente: fotografía de Leonel Morales.

En el cañón del Mandiyaco, en estas formaciones a manera de ollas, se encontró oro, se dice que cuando llegaron los españoles encontraron mucho oro almacenado. Luego, los gringos en los años setenta entraron con maquinaria para extraer el oro, era sacado por bultos hacia Popayán en mulas por los caminos de trochas. Para las comunidades que habitaban el Putumayo no consideraban el valor que podría tener. (Leonel Morales, comunicación personal 29 de marzo 2021)

Como hemos podido ver, la relación con la madre tierra está encaminada a un propósito ancestral: su protección y preservación. Las comunidades campesinas aledañas a estos lugares han cambiado la visión de explotación que tenían sobre la naturaleza y han procurado, junto con las comunidades indígenas, preservar la selva. Leonel Morales afirmó que “uno cuida lo que conoce” (comunicación personal, 29 de marzo de 2021). Con esta frase, describe que su legado es dar a conocer, a partir de sus fotografías, la imponente selva, mostrar a otros el territorio:

En las grandes ciudades, el Estado en manos de personas que viven en la ciudad, nunca han vivido en el campo y no conocen nuestro territorio, escriben las leyes que luego aplican, y

estas leyes en vez de favorecer nuestra riqueza natural, la destruye. (Leonel Morales, comunicación personal, 29 de marzo de 2021).

Morales considera que mostrar la complejidad de la naturaleza a partir de su proceso creativo en fotografía permitirá que las comunidades puedan preservarla. A su vez, es importante resaltar que para estos artistas la madre tierra o la naturaleza constituye un cuerpo capaz de sanar, en el que se mueven diferentes fuerzas mediante lo que nos ofrece la fauna, la flora, las medicinas, el color, los espíritus, los rituales; y brinda la posibilidad de que las obras creadas se ritualizan en ceremonias de tabaco, es decir, se pone en espiritualidad que le da la capacidad de fuerza protectora (Silvio López, comunicación personal, 6 de abril de 2021).

Considerando lo anterior, podemos afirmar que esta manera de estar en el mundo constituye un tejido de saberes, habilidades y conocimientos que se presenta gracias a las prácticas rituales y culturales. Cuentan las historias de los antepasados del pueblo kamëntšá que antes se conversaba con estos seres desde el espíritu, el taita Santos explicó que:

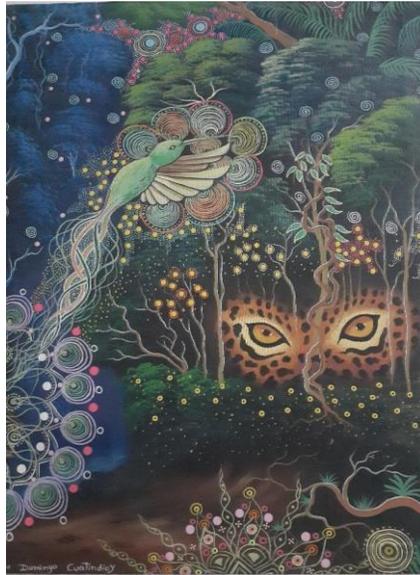
En el cacatempo o tiempo crudo, había una relación directa de convivencia con la naturaleza y el universo en sí, entonces aparecen las historias de cómo se conversaba con las plantas, con las aves, con los animales, con las piedras, desde el espíritu. Había esa facilidad de estar en esos espacios. (comunicación personal, 27 de febrero de 2022)

Medicina del yagé y prácticas artísticas

El taita Domingo Cuatindioy es un reconocido médico tradicional del Valle de Sibundoy que, a través de la medicina del yagé, trata a sus pacientes (designación que le da a los participantes en las ceremonias de yagé). Pero no solo es taita, sino que también es reconocido por su trabajo artístico en pintura, en el que plasma sus visiones del yagé y que son expuestas en una casa

rectangular al lado de su maloca. En sus pinturas se puede ver cómo, durante la toma de medicina del yagé, los espíritus de la naturaleza y sus fuerzas se hacen presentes para ayudar al taita en la sanación, es así como el taita llama a la fuerza del tigre, al espíritu del fuego, el espíritu del yagé para que juntos puedan sanar al paciente. También se ve el colibrí, animal representativo en las historias, y durante las tomas de yagé, si escuchas su vuelo, es porque la pinta será bonita, esto quiere decir que la activación de los sentidos será tranquila y tendrás una experiencia bonita y placentera (ver Figura 35).

Figura 35. Pintura del taita Domingo Cuatindioy. Visión de una toma de Yagé, 2021



Visión de una toma de yagé- pintura al óleo-40x50 cm-taita Domingo Cuatindioy-2021

Fuente: fotografía de la autora.

Con la medicina del yagé, los taitas entran en un espacio, no tiempo, en el que tienen comunicación con los espíritus, iniciando procesos de aprendizaje y sanación con la fuerza que equivale a la energía de cada animal o planta que le permite brindar la sanación al paciente. El taita Manuel Mavisoy lo explicó así:

El mundo es un mundo físico y trae energía que no se puede explicar, y cuando se toma medicina se pueden explicar algunas cosas, por eso, cuando tomamos volvemos a nacer, volvemos a empezar. Independientemente que lleves muchas cosas, al otro día nos levantamos con esa energía, nos levantamos como nuevos, como que hemos botado una carga y empezamos a caminar de nuevo, y ese caminar lleva una comunicación: ¿cuál es la comunicación? La comunicación de vivir en paz, de vivir en tranquilidad, va a ser una persona armónica, de consejo, de palabra. (comunicación personal, 28 de abril de 2021)

Este volver a nacer al que hace referencia el taita Mavisoy va en sintonía con lo que plantea el artista indígena del municipio de Puerto Asís, Jesús Chávez⁹, cuando habla sobre su obra en pintura y su relación con la medicina de yagé, afirmando que en un ritual del yagé “se muere y se vuelve a vivir [y] se eliminan los egos, se vive una transformación del ser” (comunicación personal, 14 de septiembre de 2021). Chávez remite en su obra a la mitología amazónica donde:

el curaca o taita se convierten o se transforman en águila, guacamayo o jaguar, son como tótem, animales de poder, tú los llamas para llamar ese poder a tu ser. Por ejemplo, el jaguar, ese poder viene siendo ese silencio interno representado en el acecho del jaguar, el águila de la Amazonía con su visión, sus ojos que lo ven todo. (comunicación personal, 14 de septiembre de 2021)

Esta transformación le permite al curaca o taita recibir las fuerzas y el poder de este animal que lo guiará para conocer y sanar (ver Figura 36).

Figura 36. Serie El vuelo del curaca, óleo sobre lienzo, de la comunidad Inga. Jesús Chávez

⁹ Jesús Chávez es pintor empírico de la comunidad indígena Inga de Puerto Asís, radicado en la ciudad de Mocoa. Ver Anexo 1.



Serie El vuelo del Curaca-óleo sobre lienzo- 40x50 cm- Jesús Chávez-2021

Fuente: Jesús Chávez.

La obra de Jesús Chávez se refiere a esta reinterpretación del taita que se transforma en jaguar para reflexionar sobre los cambios y transformaciones en el ser humano, su cambio de pensamiento y en todos los sentidos.

Esta transformación es simbólica porque en la toma del yagé muere el ego, se hace uno con el universo, eres uno con la selva, no hay división, y de ahí cuando el taita se une con el jaguar, es esa unidad. De acuerdo a esto, todos los elementos que componen la obra como son las plumas, collares de jaguar, águila arpía, las loras, guacamayas, giran en torno al chamán o al curaca, médico natural y espiritual de nuestra Amazonía colombiana. Siempre uno es un individuo en medio del universo, todos estos elementos hablan de lo que yo quiero alcanzar en mi ser y quisiera que haya cierta transformación en las personas que aprecien mi obra. (Jesús Chávez, comunicación personal, 14 de septiembre de 2021)

Es claro que este espacio hace referencia a otra temporalidad, mediada por los ritmos del cosmos y diferente a la occidental, en la que la razón ha sido el eje conductor que marcó un antes y un después en la concepción del tiempo, ubicando los sucesos en un orden cronológico. Para

entender esta relación no hay que pensar en este tipo de medida, más bien, en un presente en acción, en la vivencia con las prácticas rituales. Para Escobar (2014),

Cuando se está hablando de la montaña como ancestro o como entidad sintiente, se está referenciando una relación social, no una relación de sujeto a objeto. Cada relación social con no-humanos puede tener sus protocolos específicos, pero no son (o no solo) relaciones instrumentales y de uso. Así, el concepto de comunidad, en principio centrado en los humanos, se expande para incluir a no-humanos (que pueden ir de animales a montañas pasando por espíritus, todo dependiendo de los territorios específicos). (p. 103)

Estas interacciones sociales no solo amplían el concepto de comunidad, sino también el concepto de identidad que generalmente se ha entendido desde la mismidad —lo que es igual a uno mismo—. Esta concepción ha dominado los discursos modernos en la construcción de las identidades étnicas, y ha sido excluyente al separar al sujeto del entorno, percibiendo lo que no es igual como lo *otro*, lo que ha generado, desde mi punto de vista, una separación discriminatoria entre grupos humanos y un alejamiento de la naturaleza al sentirnos por fuera y por encima de ella. Por el contrario, si tenemos en cuenta los planteamientos de Bajtin (1982), la idea de identidad se expande y se define desde la relación con los otros, se pierde la noción de individuo y la identidad se plantea como una construcción social, así, la alteridad no se puede concebir como ajena, sino como algo en permanente diálogo y colaboración.

No cabe duda que este planteamiento amplía el concepto de identidad, entendiéndose desde los relacionamientos entre grupos humanos y acogiendo a otros seres de la naturaleza vivos, inertes y espirituales, para el caso de esta investigación. Desde esta perspectiva, se evidencia una red de

relaciones de diálogo y cooperación mutua en la que la naturaleza y sus seres espirituales toman un papel importante en la construcción social.

Esta relación con lo *otro* se explicita cuando se nombra al taita árbol o al taita fuego, con lo que se señala un respeto y una familiaridad, indicando que todos somos naturaleza. A su vez, estos relacionamientos están presentes en la representación con los diferentes elementos usados durante el ritual. Para el taita Santos, vestirse con la indumentaria adecuada y hacer uso o mencionar ciertos elementos o animales, facilita establecer una conexión estrecha con los diferentes espíritus que proporcionan la fuerza o con los que se trabaja en conjunto para la defensa de la vida (comunicación personal, 27 de febrero de 2022).

En la toma de la medicina del yagé, los relacionamientos se dan cuando el taita invita a los ancestros, al espíritu de las plantas, de los animales, que están representados en las plumas de la corona, el collar con el colmillo del tigre, las semillas que hacen parte de la indumentaria, y junto a estos, están otros que se denominan los abuelos como las montañas, los ríos, la luna y la madre tierra.

De esta manera, cada cultura se afianza, de acuerdo con la importancia que ponga en la preservación de la existencia. Para el taita Santos, los espíritus de los animales y las plantas ayudan al hombre en los procesos de sanación:

El águila, el tigre, el oso, el venado, el colibrí, son los animales con los que se hace el proceso, y también tienen una historia con ciertos procesos y responsabilidades, los animales tienen la fuerza y esa fuerza se acerca a la humana y ayudan en la sanación.

Otros abuelos son importantes de acuerdo al uso del mismo, por ejemplo aquí tenemos al abuelo fuego y el abuelo árbol, mientras el abuelo montaña se hace presente en el acompañamiento a través del leño que se está colocando en el fuego, como está avivando

el fuego, activando, y ahí esa combinación que se hace es el espíritu, alguien que sea lector de esa combinación inmediatamente empieza a decir: mire el abuelo fuego y el abuelo montaña, que estos leños son de esto y esto, cómo están conversando, este fuego es tan distinto a como se hace en otro momento, cuando se hace el fuego con otra madera. Entonces ahí se empieza entender el entramado que se hace. (taita Santos, comunicación personal, 27 de febrero de 2022).

De acuerdo con esto, el fuego que se hace en un ritual del yagé va a ser distinto al que se hace en un ritual de nacimiento, y así para cada caso, pues la leña es diferente ya que depende del tipo de árbol que se utilice, según su uso medicinal, espiritual y a la sanación que se requiera, entonces, la energía que se está produciendo, el espíritu, son totalmente distintos. “Ese humo, ese calor es la energía, es el espíritu que se necesita en ese momento para ayudar a sanar” (taita Santos, comunicación personal, 27 de febrero de 2022).

Este entramado de interrelaciones entre humano-naturaleza-seres espirituales teje un espacio-tiempo donde el territorio (las montañas, ríos...) tiene vida, y existen lugares que son animados constituyendo un cuerpo viviente, una fuerza de sanación y armonización en defensa de la vida y de la naturaleza.

Los rituales del mambe o de tabaco, que también se practican en el Putumayo, están dirigidos hacia la trascendencia, que es una forma de mostrar la espiritualidad que impulsa su pensamiento, su actuar y su forma de sentir en el mundo; que es un entramado complejo que implica las diferentes formas de re-existir; y que se manifiesta en una relación estrecha entre el humano, la naturaleza y los espíritus. Como lo hemos mencionado antes, estas fuerzas juntas ayudan a conectar con la divinidad, que vendría siendo el Dios cristiano en una hibridación entre la fe cristiana, la

espiritualidad y las fuerzas de la naturaleza. Esto puede ejemplificarse con la historia de la creación del yagé que ha sido contado por el taita Querubín y repetida por los diferentes taitas.

En el mundo nadie se conoce de dónde venimos, de dónde criamos, nosotros indígenas de nuestras tradiciones, porque Dios vivió en este mundo anteriormente en este planeta, entonces él le dejó el yagé para el indígena, y sacó un cabellito y lo sembró, cultivó y se crió el yagé para los indígenas y para saber, el yagé medicina, para conocer el espíritu de él mismo.

Preparó el yagé, tomó San José y dijo, es fuerte el yagé, pero para conocer solo los hombres valientes alcanzarán mi espíritu en el cielo, por eso, en medio de las tinieblas se mirarán los brujos, las hechicerías, porque Dios dejó para conocer nuestros espíritus en el cielo y en nuestra madre naturaleza. Por eso, nosotros los indígenas hemos tomado nuestro yagé para poder tener conocimiento.

Ahora el problema es que está el negocio, entonces tenemos que conocer cuál es el curaca, taita que sabe curar, él es el que brinda yagé, que sabe de dónde venimos, del sol y de la luna, porque ellos son los principios, así como dejó también rey David y el rey sabio Salomón. Nosotros somos de la selva, conocemos de espíritus, conocemos a la madre tierra. (taita Querubín, comunicación personal, 15 de abril de 2022)

Ese sincretismo también está representado en los altares durante las tomas de yagé. El taita prepara el altar en el que se destacan diversos elementos que van desde imágenes de santos y símbolos católicos como la Virgen y la cruz, y elementos naturales como el cuarzo, el tabaco, las hojas de la wayra, los collares fabricados con semillas y colmillos de animal y el yagé. Este tiene su propia fuerza y denominación, según la clase, por ejemplo, tigre guasca (fuerza del tigre),

guacamayo guasca (fuerza del guacamayo), tama guasca (la fuerza de la selva), y cada una trae su propia energía. Todo esto, junto con los cantos ceremoniales o icaros, representa un sistema de energía y poder que ayuda al taita en la sanación (ver Figura 37).

Figura 37. Ritual del yagé



Ritual medicina de Yagé, Maloca del taita Domingo Cuatindioy 2021.

Fuente: fotografía de la autora.

A esta cultura híbrida se ha llegado a través de los acuerdos, diálogos y relacionamientos, y durante años esto ha permitido la unión de culturas. Al respecto, el taita Santos considera que ninguno de estos elementos en los altares sobra, todo está reflejando algo que existió con un modo de hacer, pero que ahora es una representación de la forma como se construyó en ese momento y se ha mantenido. En ese sentido, se pregunta:

¿por qué unas piedras?, ¿por qué un cristal?, ¿por qué unas ramas?, ¿por qué unos dientes de jabalí, de oso, de tigre?, todos los elementos están dirigidos a que tienen una fuerza y que es la que se necesita en ese momento de trance para poder asistir, para poder estar con

las personas, y cuando el que dirige está cantando y mencionando al tigre, al venado, al guacamayo, la fuerza del oso, la agilidad, la puntería del águila, es posible que, como se activan los sentidos, en ese instante se active y encuentre relación entre la música, el canto, el batido de las ramas con las que se hace en ese instante, ese es el gran juego con la fuerza de los espíritus y se da la sanación. (taita Santos, comunicación personal, 6 de julio de 2021)

De acuerdo con ello, estos relacionamientos están presentes en los rituales, como una construcción social.

Madre tierra – territorio y memorias

Es claro hasta aquí que el territorio ya no puede ser visto como una extensión de tierra, por el contrario, es un solo cuerpo que siente. Para el investigador kamëntšá William Jairo Mavisoy Muchavisoy (2018), el espacio que se habita, haciendo referencia al Valle de Sibundoy, Putumayo, nombrado también en el mundo kamëntšá como *Wáman lware*, que significa lugar íntimo, es la relación del ser humano, la naturaleza, el tiempo y el espacio, conformando un solo cuerpo capaz de “contar, mencionar, hablar, conversar y atestiguar los cambios en el espacio habitado” (p. 241), llevándolo a diferenciar lugar y territorio.

Para este investigador, el lugar es “un espacio donde sembrar el ombligo, es decir, un espacio íntimo” (Mavisoy Muchavisoy, 2018, p. 241), que vendría siendo el asociado con las prácticas rituales y los espacios comunitarios. Son precisamente estas relaciones las que permiten ver el territorio como un ser viviente, con memorias vivas, lugares donde se aconseja, se aprende y se transmite el conocimiento. “En el lugar íntimo el conocimiento se siembra, crece, y retoña”,

están también las voces de los ancestros y de aquellos que luchan por el “bienestar de la madre tierra” (Mavisoy Muchavisoy, 2018, p. 3).

Este planteamiento dialoga con Escobar (2014), quien propone que el territorio se define como una relación afectiva mediante las prácticas culturales y rituales, precisamente porque este lugar íntimo está unido a la memoria, ritualizada a través de acciones artísticas. Es desde esta concepción *lugar-memoria* que considero importante comprender de dónde las comunidades y los artistas encuentran el camino para conversar con la madre tierra. Al ritmo de la tierra producen una serie de conocimientos al convocar a un pueblo para compartir el arte a partir de la representación del mundo, que es el mundo de la selva, la oralidad, la simbología, las visiones del yagé, las plantas medicinales.

La memoria tiene un espacio en el concepto de territorio como construcción social. De acuerdo con esto, las tradiciones y prácticas culturales son legados entendidos como algo que da sentido; se trasmite de generación en generación; da cuenta de unas prácticas unidas al lugar que están en constante transformación ya que hacen parte de las acciones cotidianas en un presente activo en la acción; y significa una potencia de vida, memorias vivas. *Lugar-memoria*, prácticas ancestrales y ritualidades forman, citando a Amador Báquiro (s.f.), “tejidos de vida a partir de saberes, pensamientos y prácticas no occidentales, comprometidos en la defensa de la vida, la naturaleza” (Báquiro, s.f.). y que hacen del acto de creación, una nueva forma de entender el mundo y producir conocimiento.

La memoria que se descubre aparece en las acciones que se viven día a día, se transforma, está viva. Recordando las palabras de Carlos Mario Jaramillo, “la memoria de nosotros habita en las acciones... una memoria que está en lo no planificado, está por descubrirse durante la acción” (grupo de estudio El cuerpo Habla). De acuerdo con esto, la memoria está viva, es decir, la memoria

de los ancestros, los abuelos y mamitas, y sus conocimientos se adquieren a través de la experiencia física y espiritual: está en las prácticas culturales y rituales que realiza la comunidad, entonces, es precisamente en las labores cotidianas que se presentan espacios de aprendizaje (la tulpa, los rituales, la chagra, el tejido del chumbe), donde se transmiten el pensamiento y los conocimientos; y es en el ritual que esta memoria se revitaliza a través de la conexión espiritual que se tiene con la planta sagrada que nace de la madre tierra, el yagé.

Durante la toma de medicina o ritual del yagé los taitas manifiestan que pueden recibir conocimiento de la memoria de los ancestros, encaminada hacia el conocimiento del origen, la protección a la vida y el territorio. Un ejemplo de esta memoria ancestral transmitida a partir de una toma de yagé es la historia que compartió Villamil (2020), citando a Pedro Jajoy (2017): en la tesis de maestría “La Territorialidad del pueblo Kamëntšá de Sibundoy (Putumayo, Colombia) Una dimensión cultural para la construcción política”.

Cuentan los mayores que antes de haber luz, todo era oscuridad. Y aunque no hubiera luz se apreciaba la oscuridad. El territorio era habitado por “gente invisible”; su piel estaba grabada de muchos símbolos, el símbolo del sol, del agua, del viento, de la rana y todos los símbolos que se tejen en nuestras fajas. La gente invisible era de tierra, aire, viento y fuego. Un día se reunieron los espíritus mayores de los cuatro elementos, y dijeron “creo que este tiempo nuestro ya pasó, vamos a hacer que llegue la luz y que surja todo lo que miramos”. Se reunieron para tomar yagé juntos, se concentraron en la pinta y llamaron a un Colibrí dorado; el Colibrí bajó desde el cielo, llegó y se posó en la mano de uno de esos seres. Ellos le dieron una pepita de un color muy bello y se la entregaron en el pico. Y le dijeron Kindesito: “Vuela”, y el Kindesito empezó a volar hasta que cruzó el cielo y el cosmos hasta llegar al Sol. Y esa pepita se la entregó al Sol y el Sol las reprodujo y las hizo de color

dorado... y esas son las semillas de maíz. Otra vez cansado pero con alegría, el colibrí empezó a volar hacia abajo y regó todas estas semillas en la laguna; la semilla se sembró, echando raíces hasta el centro de la tierra. Y cada raíz se convirtió en luz que se expandía hasta la superficie de la tierra, retornando así la luz al territorio. Empezaron a bajar animalitos de la montaña, empezaron a brillar los ríos y la laguna. Y cuando salía la luz del fondo de la laguna, empezaron a surgir los seres, unos niños pequeños mujeres y hombres, ellos y ellas eran los Kamëntšá. Desde hace miles de años nos encomendaron una tarea, ser parte, cuerpo y tejido de este territorio, nuestro Tabanok. Somos nacidos desde la profunda raíz de la tierra y de esa raíz nace nuestro jajañ y nuestra yebna, territorios sagrados. (p. 35)

Como podemos apreciar, esta memoria viva no solo se da en los espacios físicos de pensamiento, sino también en los espirituales, en este caso, con el ejemplo de la historia del origen del pueblo kamëntšá que da a conocer el origen de la vida, la conexión espiritual con la madre tierra asumiendo como hijos de este ser, nacidos de una semilla. La memoria heredada de los ancestros hace parte de la construcción social, se convierte en una potencia de vida, llega con una comunicación que se transforma en legado: ser guardianes de la vida y del territorio-madre tierra.

Las prácticas rituales y los espacios comunitarios como *lugares íntimos* (Mavisoy Muchavisoy, 2018) son aquellos en los que se crea y transmite el conocimiento, como ya he mencionado, se adquieren de forma espiritual a través de las ceremonias y rituales, manteniendo una estrecha relación entre el ser humano, el cosmos, la naturaleza, enseñando a vivir en equilibrio y armonía con la madre tierra, con los otros, con uno mismo. A su vez, se constituyen como lugares para el conocimiento y el pensamiento, hacen parte de la educación propia plasmada en los planes

de salvaguardia de las comunidades indígenas. El pueblo kamëntšá define la educación propia de la siguiente manera:

La educación Kamëntšá se fundamenta en procesos de formación mutua, donde se comparte conocimientos y experiencias en los saberes naturales que han caracterizado al Pueblo Kamëntšá. En espacios físicos y espirituales que se configuran como escenarios principales del proceso formativo del Kamëntšá: Uaman Tabanok como “sagrado lugar de origen de los Kamëntšá”, Tsaquëng como “la unidad familiar” Taitang, Mamang, sesong (Padre, Madre, Hijos). Yebnok como espacio definido para el desarrollo de actividades propias de la familia. Shinyak como espacio de encuentro familiar, Jajañ y Enabuatambayeng como “espacio vital de intercambio de pensamiento y saberes, relaciones humanas, como espacio de trabajo comunitario”. (Documento diagnóstico Plan de Salvaguarda del pueblo Kamëntšá vigencia, 2012, p. 39)

Este espacio está relacionado con el cuerpo-corazón que constituye el llamado que hace la planta sagrada del yagé para limpiar y sanar el espíritu, y desde el Jajañ-chagra, el espacio para la conservación de semillas nativas y alimentos naturales que dan vitalidad al cuerpo, así como cuidar el vientre en las mujeres a través del tshombiach-chumbe, o sembrar la placenta juntos al fuego-shinyak para que los hijos siempre regresen a sus territorios. Todos estos espacios hacen parte de la educación propia de los pueblos indígenas del Putumayo, donde la sanación espiritual y el cuidado por el cuerpo se constituyen, de acuerdo con Guerrero (2016), en:

un aprendizaje que poco tiene que ver con un conocimiento cognitivo, sino con un cosmocimiento profundamente vivido, experiencial directo, y que, desde su diversidad de prácticas, y la diferencia de sus técnicas, todas tienen un denominador común, el sendero

del yachack, es el sendero del corazón, se sana escuchando al poder sanador de la naturaleza desde el corazón. (p. 274)

De acuerdo con lo anterior, se comprende que la transmisión del conocimiento y los saberes ancestrales está basada en la experiencia con el territorio-madre tierra. Estos espacios de pensamiento y aprendizaje, como lo he venido exponiendo, constituyen un tejido de prácticas vivas, culturales y rituales, que hacen parte de los caminos creativos de los artistas plásticos y visuales de la región que participaron en esta investigación. Sus obras son resultado de un proceso de creación que parte de las vivencias con la madre tierra en los espacios físicos, espirituales, lugares íntimos de pensamiento, y la experiencia corporal, y se constituyen en fuente de investigación.

Mavisoy Muchavisoy (2018) ve el Shinyak (fuego) como uno de los lugares íntimos, espacio de pensamiento para la concentración, la memoria de los abuelos, donde ellos contaban historias a sus nietos y enseñaban desde las labores culinarias hasta las técnicas para tejer el chumbe, tejer la palma, la elaboración de coronas y tocados que hacen parte de la indumentaria para el Bëtscanaté. En el Shinyak se transmite la cosmovisión, donde se enseñan valores como el respeto y cuidado por la naturaleza.

Para las comunidades indígenas, el fuego permite la comunicación entre el mundo espiritual y el terrenal, por eso, Shinyak ha acompañado las ceremonias y rituales cumpliendo un papel importante, ya que este fuego sagrado es encendido y se mantiene durante toda la noche mientras dura el ritual. Durante la ceremonia de yagé es considerado un espíritu guardián que protege y purifica el espacio de las malas energías y los espíritus; y crea un espacio propicio para el proceso de introspección que se vive con esta medicina.

La artista Tirsa Chindoy¹⁰, de la comunidad kamëntšá de San Francisco en el Valle de Sibundoy, recuerda que en estos encuentros familiares las historias y enseñanzas estaban encaminadas a “siempre recordar la relación que tiene el ser humano con el agua, la tierra, el fuego” (comunicación personal, 14 de septiembre de 2021). La tulpa también es el lugar para la realización de los rituales de iniciación, el nacimiento, la siembra de la placenta, el ombligo y la toma de medicina del yagé (ver Figura 38).

Figura 38. Shinyak-tulpa, fotografía. Gerardo Chasoy



Shinyak-tulpa- Fotografía digital - 2020-Gerardo Chasoy

Fuente: Gerardo Chasoy (2020).

Este espacio para compartir los saberes ancestrales hace parte del proceso de creación de Tirsa Chindoy, el interés por las tradiciones surge cuando se enfrenta a un lugar nuevo como la ciudad de Medellín, donde cursó estudios universitarios en artes plásticas y visuales, pues esta experiencia la hizo reflexionar en las diferencias culturales, en reconocerse a sí misma como parte de un lugar. En palabras de la artista:

¹⁰ Tirsa Chindoy es maestra en Artes Plásticas y Visuales de la Universidad de Antioquia, y maestra en Estudios de la Cultura mención en Artes y Estudios Visuales de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

Entonces yo sabía que tenía que hablar del lugar de donde venía y digamos que en el caso identitario empecé a ver que había unas cosas que debía fortalecer en mí. No para mostrar al otro, sino para mí misma, y entonces me encuentro con las prácticas culturales, empiezo a entender la importancia del lugar de donde yo vengo. (comunicación personal, 14 de septiembre de 2021)

En su proceso de investigación, Tirsa Chindoy recurre a la memoria de los mayores (mamitas y taitas) y empieza un recorrido para conocer y aprender de sus tradiciones, así como también a reconocerse como mujer indígena. Plantea cuestionamientos en torno al arraigo, a la identidad. Sus instalaciones artísticas tienen objetos cargados de simbolismo que reinterpretan los espacios en los que se transmite el conocimiento a partir de la idea de hilar y tejer (ver figuras 40 y 41).

Figura 39. Instalación hilar, fotografía. Tirsa Chindoy



Instalación Hilar-(Fotografía, tejido, hilo, tierra, semillas). Hall de exposiciones Universidad Javeriana- Tirsa Chindoy-2018

Fuente: Tirsa Chindoy.

Las conexiones surgieron de la idea del hilo, de hilar de unir este lugar con el otro (...), entonces lo que yo hacía en un principio era dibujar líneas, líneas de colores porque el color ha sido una fortaleza en nuestros pueblos. Hay una herencia con el color muy fuerte, muy importante, muy simbólica, y luego empecé a tomar imágenes del paisaje, entonces Sibundoy es un valle y Medellín era un valle, le tomé fotos a las montañas que hay frente a mi casa y a las montañas del Valle de Aburrá. Y lo que hacía era unirlas y coserlas con hilos porque en nuestra tradición el hilo, hilar tiene ese peso de hilar la teoría, el tejido, el tejido era una forma de simbolizar y unir, y también la técnica fui explorando la fotografía, y unirlas como si fueran uno solo. (Tirsa Chindoy, comunicación personal, 14 de septiembre de 2021)

Figura 40. Instalación de Tulpa en el Festival de Cine y Cortometrajes, Sibundoy, Putumayo.

Tirsa Chindoy



Tulpa- Instalación (tierra, piedras, colgantes colibrí de papel-Festival de Cine y Cortometrajes, Sibundoy, Putumayo- Tirsa Chindoy -2021

Fuente: Tirsa Chindoy.

Las instalaciones de Tirsa Chindoy están cargadas de historias de la comunidad que evidencian la conexión espiritual con la madre tierra. La artista formaliza la obra a partir de elementos u objetos, representando estos lugares íntimos de pensamiento tratando de crear metáforas. En su obra *Tulpa* elaboró 200 colibríes en origami, y los dispuso colgados desde lo que parecía el cielo, sostenidos con piedras que sonaban con el viento, abajo estaba la tulpa (ver Figura 40). “El colibrí es un animalito muy espiritual, el colibrí es un mensajero y un guía espiritual durante las tomas de yagé, guardián del territorio que habitamos” (Tirsa Chindoy, comunicación personal, 14 de septiembre de 2021). A su vez, hace parte de las historias que se contaban alrededor del fuego, y era considerado el guardián del territorio que trajo la luz al Valle de Sibundoy:

El Valle de Sibundoy era una laguna llamada Kindi Cocha, entonces también como esos colibríes son los que protegen el territorio, cuidan y hay una historia bien bonita donde dicen que el territorio se empezó a apagar y todo se volvió oscuro porque muchas personas empezaron hacer diferentes cosas y se olvidaron de cuidar la tierra. El territorio, entonces se empezó a volver oscuro, ya no había luz y todos empezaron a preocuparse, pero como había muchos animales, estaba el cóndor, el águila el colibrí entonces dijeron: “yo me voy a ir al sol y voy a traer un rayo de sol”, y dijo el cóndor: “no, yo me voy” y él empezó a volar y nada y nada que llegaba, porque el sol tiene mucha energía y es difícil llegar hasta allá. Después llegó el águila y dijo: “no, estos no pueden, yo sí voy y traigo ese rayo de luz”, entonces él fue, volaba, volaba un día, dos días y nada, y se regresó y llegó cansado y no pudo. Entonces dijo el colibrí: “yo voy”, entonces le dijeron: “pero usted tan chiquito, usted que va llegar allá”, entonces el colibrí voló, voló y con esa velocidad ya estaba

cansado, ya estaba que se regresaba, pero como el pico lo tenía tan largo, el pico alcanzó a tocar un rayo de luz y él se regresó con esa puntita de luz, entonces, desde ese momento, comienza a alumbrar todo el territorio. Pero entonces el mensaje que envió el taita sol fue que cuidemos el territorio, que vivamos bien, con buenos pensamientos. (Rosita Tisoy, comunicación personal, 10 de agosto de 2021)

Figura 41. Fragmentos instalación de Tulpa en el Festival de Cine y Cortometrajes, Sibundoy, Putumayo. Tirsa Chindoy



Tulpa- detalle Instalación- Festival de Cine y Cortometrajes, Sibundoy, Putumayo-Tirsa Chindoy-2021

Fuente: Tirsa Chindoy.

También, la tulpa es el lugar para el *ritual de nacimiento alrededor del shinyak*. Esta conexión con la madre tierra inicia con el ritual donde están las tres piedras que representan en lengua kamëntšá: *taitang*, *mamang*, *sesong* (padre, madre e hijos). Cuando va a nacer un niño o una niña, las personas encargadas de este nacimiento preparan el fuego con plantas de acuerdo al sexo. El taita Santos lo explica así:

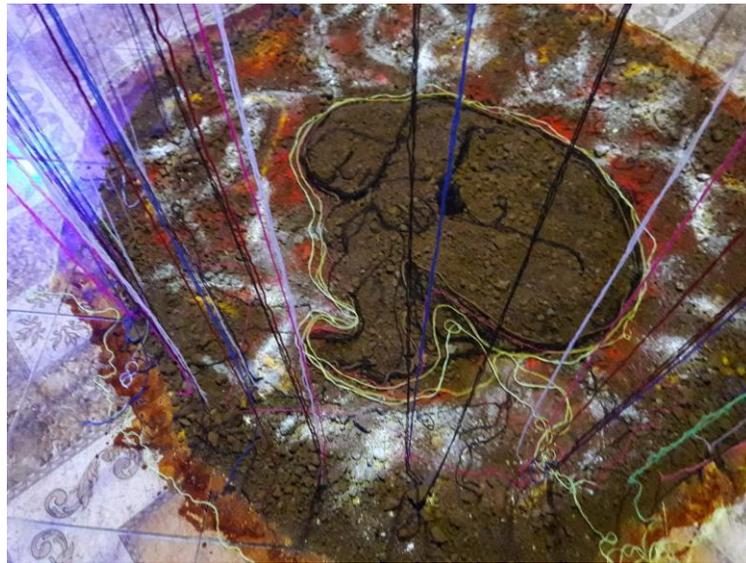
Si es niño llevará encino, arrayán, cedro, y en ese instante uno pregunta y bueno ¿para qué? El cedro, el eucalipto todas las maderas que generan olores le permiten a la criatura, desde el mismo momento que nace, que absorben esa energía de esta planta, y luego él tranquilamente va a calar un espacio en cualquier parte, así como el olor se va en todas las direcciones, él podrá ir igual y el encino lo hará fuerte (...) Para conectar esa criatura que va a nacer, sacan la placenta y se la encargan a la madre tierra sembrando o enterrándose al lado de las piedras, con el acompañamiento del abuelo fuego, para que esta persona que nace nunca deje a la madre tierra, y si se va del territorio, vuelva a sembrarse ahí y sea consciente condescendiente en el uso y cuidado de la madre tierra. (comunicación personal, 24 de abril de 2021)

En este mismo espacio se siembra el ombligo, el cabello o las uñas cuando se cortan. Podemos ver que el ritual de nacimiento permite al ser humano estar unido con la madre tierra; aunque en la actualidad el ritual ha cambiado porque algunas casas ya no cuentan con estos espacios, pues las familias buscan construir casas en ladrillo, con los modelos occidentales; y porque la mayoría de los nacimientos se presenta en el hospital donde, desde hace unos años, la placenta es entregada a las madres que pertenecen a comunidades étnicas, esto ha permitido que esta práctica ritual no desaparezca y sea rescatada por las comunidades. La artista Tirsa Chindoy, a partir de su experiencia vivida con esta práctica, crea su obra *Placenta* (ver Figura 42):

En mi familia hay una prima que tuvo su bebé y en el hospital le entregaron la placenta y ella desde el día que nació me dijo que le enterrara la placenta. Entonces no había participado en un ritual de nacimiento, así que en una toma de yagé le pedí [a él] que me dé la fuerza y me guíe para ayudar a otra persona. Cuando mi mamá llegó con la placenta y yo

pues tuve que enterrar la placenta de mi primito. Entonces esto se entierra en la tulpa, la enterramos en la casa de mis abuelos que se cayó de vieja y quedó la cocina con la tulpa y fuimos ahí y enterramos ahí la placenta. No sabía bien el ritual y lo hice empíricamente y eso fue bien potente para mí, y ese mismo día también se hizo con el ombligo de mi sobrina, entonces eso fue como una conexión entre primos para compartir la energía. Y a partir de ahí quise volver a recordar esos rituales, estos rituales son agradecimientos a la tierra y el enterrar es para sentir el arraigo, y esto lo he ido aprendiendo con la experiencia y el diálogo con mis abuelos y mamitas de la comunidad. (comunicación personal, 14 de septiembre de 2021)

Figura 42. Instalación Placenta, Galería Benach (Sibundoy, Putumayo). Tirsas Chindoy



*Placenta- Detalle instalación (tierra, hilos de colores)-Galería Benach (Sibundoy, Putumayo).
Tirsas Chindoy-2019*

Fuente: Tirsas Chindoy.



Placenta- Instalación (tierra, hilos de colores)-Galería Benach (Sibundoy, Putumayo). Tirsá Chindoy 2019

Fuente: Tirsá Chindoy.

Trabajé otra obra que es placenta y era una representación en un cuerpo con tierra en el piso e hilos de colores que llegaban al techo. Esto relacionado con las prácticas rituales donde después de nacer enterraban nuestra placenta a un lado de las piedras del fuego. Recuerdo que alguna ocasión una mamita que es sobandera me decía que se sembraba con la idea que cuando se sale del territorio se vuelva a él, vuelva a esta tierra. (Tirsá Chindoy, comunicación personal, 14 de septiembre de 2021)

El hilo, desde tiempos antiguos, es utilizado para la elaboración del tejido en la creación de la indumentaria de las ceremonias y rituales, también, en la elaboración del chumbe que ha sido el medios para la comunicación y la transmisión del pensamiento a través de las historias contadas usando la simbología que constituye su escritura: “El hilo es la forma como se han traspasado esas

historias” (Tirsa Chindoy, comunicación personal, 14 de septiembre de 2021); y una de estas historias que hacen parte de la memoria ancestral es la del origen del yagé del pueblo inga que habla, a su vez, del origen del color y del lenguaje. Para la artista Chindoy en esta historia está la herencia del color, el cual es importante para la comunidad y se refleja en cada manifestación.

En el tiempo primigenio toda la tierra estaba a oscuras, y que estaba poblada de todos los seres, incluyendo al hombre, pero éste carecía de inteligencia y erraba a tientas buscando los alimentos; realizando esta tarea, tropezando con el bejuco del yagé, lo partieron justo por la mitad y les dieron de probar a las mujeres y tuvieron la menstruación; cuando los hombres lo probaron se quedaron extasiados, viendo cómo el pedazo que les sobró empezó a crecer y a trepar hacia el cielo; poco a poco, las sombras tomaron contorno y las siluetas empezaron a cobrar pequeños destellos, y en el fondo del cielo vieron que el Yagé penetraba una flor inmensa que al ser fecundada, se transformó en el sol: de allí bajaron los hombres del sol, cada uno tocando la melodía distinta con sus flautas y tambores y cada melodía se transformó en un color distinto; cuando llegaron a la tierra se dispersaron y cada uno deposita la luz y el color en cada ser, y cuando el mundo estuvo iluminado, toda sinfonía de colores y música hizo brotar el entendimiento de los hombres, creándose la inteligencia y el lenguaje; desde entonces los curacas usan el yagé porque así se ve el mundo como es y la inteligencia se expande, haciéndose todo claro y armónico. (Pinzón y Ramírez, 1992, p. 58)

Para los taitas o curacas la reactivación de los sentidos a través de la medicina del yagé permite al humano ver el mundo como es, esto haciendo referencia al color de la naturaleza que se

intensifica, predominando colores vivos como rojos, verdes, azules, amarillos. Este conocimiento del color dado por el yagé es plasmado en las obras de los artistas del Putumayo.

Hay otras historias que se cuentan en este lugar, en las que se insiste en la importancia del abuelo fuego como factor de reunión en el momento de narrar las historias y ejercer los rituales.

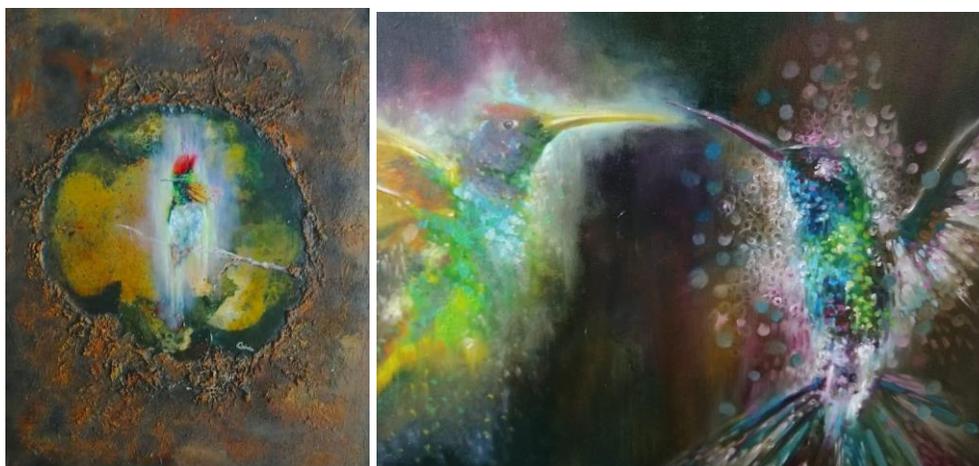
El artista Eduardo Quinchoa¹¹ (Q.E.P.D.) de la comunidad inga de Mocoa, centra sus pinturas en las historias que escuchaba cuando estaban alrededor del fuego durante las actividades cotidianas: “parto de todas las historias contadas, mi mamá siempre nos explicaba que los animales, los árboles cada piedra, cada cosa tiene un espíritu y a medida que he buscado información he encontrado que a eso le llaman elementales” (comunicación personal, 30 de marzo de 2021).

Para el artista, “la obra en sí, es la vida misma, es un acto de sinceridad” (Eduardo Quinchoa, comunicación personal, 30 de marzo de 2021), y explica que su forma de pensar está relacionada con las historias, con las prácticas que vive en la comunidad, la medicina natural, el yagé, los agüeros (ver Figura 43). Con el colibrí como ser espiritual que nos acompaña en las tomas de medicina del yagé, visto como el mensajero y guía, Quinchoa recurre a la memoria:

hay cosas más allá de la razón, entonces mi obra se alimenta de esto, el mundo espiritual siempre ha estado asociado con mi vida y he estado averiguando para conectarlo con el mundo real. Es una búsqueda hacia lo intangible y así mismo trato de mostrarlo en la pintura. (comunicación personal, 30 de marzo de 2021)

Figura 43. Colibrí, óleo sobre lienzo. Eduardo Quinchoa (2022)

¹¹ Eduardo Quinchoa (Q.E.P.D.) Maestro en artes plásticas y visuales de la universidad de Antioquia, hace parte de la comunidad indígena inga de Mocoa (falleció en el año 2023). Ver Anexo 1.



Serie Colibrí- óleo sobre lienzo- 1m y 1.40 y 1 m y 1.50 -Eduardo Quinchoa (2022)

Fuente: Eduardo Quinchoa.

Una historia que me contaba mi abuela decía que cuando salían las chispas del fuego, eran animalitos, algunas chicharras, colibríes. También decía que el colibrí entra a una casa y da vueltas, si se queda ahí y después se va es de buena suerte, pero si se queda ahí y se empieza golpear por todas partes, a chocar con las paredes, puertas, es de mala suerte (comunicación personal, 30 de marzo de 2021)

No es el colibrí en sí, sino que lo tomo como un símbolo, como una forma que se conecta con la parte espiritual, y para llegar a eso recurro a la memoria a través de las historias. (...) Crecimos en el río, creyendo en los duendes, en las brujas, pero no con la intención de miedo sino como ese otro mundo que siempre se niega, pero que está presente (...) recuerdo que mi mamá me dijo que al vecino lo molestaba una bruja y mi mamá nos dice a mis hermanos y a mí: “¿quieren verla? ella se para ahí en ese muro”. Entonces estas historias para mí no son creencias, sino que hacen parte de la cotidianidad, de la existencia, es ese otro plano espiritual. (Eduardo Quinchoa, comunicación personal, 30 de marzo de 2021)

Las historias permiten la conexión espiritual con la madre tierra y sus seres espirituales, así como también con el mundo físico en las actividades cotidianas y rituales en los que se reactivan. Otro ejemplo de ello es la propuesta de la artista Dalid Rosero¹² quien, en su obra sobre Mama Yacu (Figura 44) y la Madre Monte (Figura 45), parte de las historias que conoce desde niña y aquellas que escucha en su comunidad, historias que se refieren también a esos seres de la madre tierra que hacen de guardianes, y generan preguntas en ella que la llevan a cuestionar y reflexionar sobre la importancia y cuidado del agua, del alimento. Su fuente de investigación es su propia chagra a la que llama huerta debido a que sus raíces son campesinas e indígenas. La huerta donde están las semillas que para la artista representan la vida.

En este sentido, el arte le ha permitido manifestarse a manera de reexistencia, como lo plantea Achinte (2007), como una forma de existir en el mundo. Para Dalid Rosero esto se ha traducido en expresar a través del arte los atentados y vulneraciones que sufre la madre tierra y el territorio, y que causen daño ambiental, pérdida de las tradiciones y la misma vida; así como la pérdida de sus compañeros en el estallido social del Paro Nacional del 2020, que le generó conflictos e impotencia y la llevó a preguntarse cuál era su labor aquí: “Entonces las huertas son rememoración, como una herramienta que puede ayudar en las crisis del hambre, así como también en la soberanía como pueblos” (Dalid Rosero, comunicación personal, 23 de agosto de 2021).

Desde el concepto de la huerta, la artista busca cuidar la montaña:

La montaña para mí tiene un significado muy personal, porque ahí vivía mi abuela, ella es de descendencia indígena, también con prácticas campesinas, y desde muy pequeña comienza a habitar la montaña, en estos momentos, lo que quiero es habitar la montaña y

¹² Dalid Rosero estudió filosofía en la universidad del Cauca, artista autodidacta en la técnica del grabado, pintura radicada en el valle de Sibundoy.

buscar alternativas que permitan resguardar la montaña. (comunicación personal, 23 de agosto de 2021)

En el mismo sentido, cuidar el agua representada en los ríos, los páramos, las montañas y sus bosques, permitirá que la tierra sea fértil (Jacanamijoy, 2012) y esto se refleja en la chagra donde se cuida la semilla.

Figura 44. Mama Yaku (agua), Dalid Rosero, (2022)



Mama Yaku (agua), serie 2\5 linograbado. medidas 35x50-Dalid Rosero, expuesto en la Galeria Benach (2022)

Fuente: Dalid Rosero.

Esta pieza hace parte de un primer intento para dar respuesta a la pregunta por el agua, ¿Quién es ella en mi vida? entiendo por agua como una mamita que nos abriga desde la montaña, que como sus habitantes entrega la vitalidad desde el alimento, la brisa refrescante en los días de jornal, el susurro de las aves y el sonido de sus riachuelos; ella nos cuida desde su nacimiento, pero ¿qué hacemos por ella? (Dalid Rosero, comunicación personal, 23 de agosto de 2021)

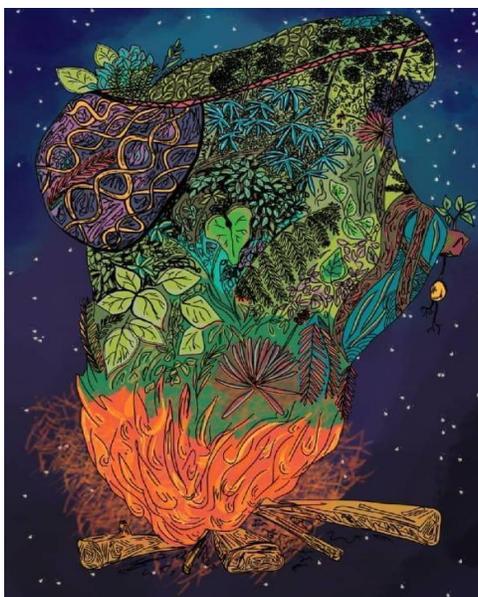
Para las comunidades indígenas en el agua se origina la existencia, Yudy Jacanamijoy (2012) de la comunidad kamëntšá lo expresa así:

Para mi gente, los lugares sagrados, montañas, ríos, lagunas, páramos, hacen parte de la Tsbatsana mamá (madre tierra) allí está el agua en ese espacio energético intermediando entre el mundo espiritual y humano, esperando convocar a creyentes y escépticos de todo el planeta a que sientan que del agua y la tierra depende la existencia física, cultural y simbólica de nuestros pueblos milenarios. (p. 48)

Para estos artistas, como hemos podido ver, el legado ancestral está presente en su proceso de creación, cuidar de la naturaleza es cuidar la vida y cada uno de estos espacios de pensamiento se constituye en el medio para la preservación de la existencia. El Putumayo, por ser parte de la Amazonía colombiana, es un territorio que está en constante amenaza ambiental pues las empresas llegan al territorio a extraer recursos minerales, petróleo, cobre, oro; a realizar actividades de tráfico ilegal de fauna, talar árboles y acabar con la selva —esto ocasionado por actividades como la ganadería, los cultivos ilícitos entre otros—.

Como respuesta a dicha amenaza, la obra de Dalid Rosero parte del grabado y la reproducción serial, que nos lleva a pensar en la acción de empapelar las paredes, de divulgar, como una extensión de su forma de re-existir como activista en pro de toda clase de vida, y de acompañar a las comunidades campesinas en la creación de la huerta para la soberanía alimentaria.

Figura 45. Madre Monte. Dalid Rosero (2021)



Madre Monte- técnica ilustración digital-Dalid Rosero (2021)

Fuente: Dalid Rosero.

En el fuego habitan las memorias de la montaña y en ella habitan los seres que la cuidan. La Madre Monte llega en las noches claras, su llegada es anunciada por las aves nocturnas que están a la espera de su arribo, ella toma de la chagra lo necesario y continúa su rumbo en medio de la noche (...) la Madre Monte hace parte de una memoria del fogón y (...) vive porque está la montaña, y vive porque está el fuego, nos reunimos alrededor del fuego a contar la historia. (Dalid Rosero, comunicación personal, 23 de agosto de 2021)

Por su parte, la chagra constituye un espacio vital donde se establece un relacionamiento entre los seres espirituales y el humano, como lo hemos mencionado, cada árbol, planta, animal, roca, tiene su espíritu que trabaja en unión con el ser humano en una relación social en pro del cuidado de la madre tierra y de la sanación. En lengua kamëntšá Jajañ-chagra es el lugar donde se encuentran diferentes cultivos alimenticios, medicinales y plantas sagradas. Es considerado espacio de pensamiento y de reflexión.

Las mamitas juegan un papel muy importante ya que son las que poseen un conocimiento amplio de las plantas medicinales, sus usos y beneficios curativos, y son las encargadas de cuidar las semillas nativas, compartirlas, intercambiarlas con otras comunidades, y transmitir el conocimiento y los saberes ancestrales a la familia y a la comunidad a través de un aprendizaje basado en la acción, en la educación propia, donde los padres llevan a sus hijos a trabajar a la chagra en la que siembran, cosechan, podan y cuidan de los animales (cuyes, gallinas, cerdos que también hacen parte del Jajañ) (ver Figuras 46 y 47).

Figura 46. Guardiana de semillas. Dalid Rosero 2022



Guardiana de semillas. -técnica linograbado-medidas 35x50cm -Dalid Rosero- 2022

Fuente: Dalid Rosero.

Figura 47. Mamitas, Dalid Rosero (2022) exposición Galería Benach



Mamitas- serie1\4- técnica de linograbado- medidas 35x50cm -Dalid Rosero- (2022)

Fuente: Dalid Rosero.

A su vez, en la chagra se adquieren conocimientos relacionados con las fases de la luna para poder identificar los días adecuados para siembra, poda y cosecha; se aprende sobre las clases de semillas nativas, las plantas medicinales y sagradas que son usadas para los rituales, sus usos en la sanación del cuerpo y el espíritu. Es el lugar para sentirse parte de la tierra, cuidarla y agradecer por las cosechas. Esto se refleja en la descripción que la artista hace de la labor de siembra en la huerta (ver Figura 48):

Uno no siembra por sembrar, sino que al sembrar estas depositando tu propia vida, la misma semilla es tu propia vida, porque en algún momento va a volver a ti, y tú la vas a consumir y te vas alimentar y vas a sanar incluso con ella (...) en el momento en que comencé a sembrar, me di cuenta que no estaba sembrando solamente una semilla, sino que yo hago parte de esa siembra, y en la medida que va creciendo la huerta, yo voy creciendo con ella, porque finalmente el espacio de huerta se convierte en un espacio vital para mí. (Dalid Rosero, comunicación personal, 23 de agosto de 2021)

Figura 48. Representación de la artista en las labores de su huerta. Dalid Rosero



Labores de la huerta- rapidógrafo sobre papel-30 x 35- Dalid Rosero -2021

Fuente: Dalid Rosero.

Esta relación y vínculo con la tierra, la montaña y la semilla se ha convertido en el medio para resignificar la vida al comenzar el trabajo en su huerta, en el Valle de Sibundoy, y, a su vez, la creación de las imágenes de la experiencia de este proceso con la chagra, la siembra, la soberanía alimentaria, donde le surgen preguntas: ¿cómo se siembra?, ¿cómo se transforma el alimento? y ¿cómo nos generan otras miradas alrededor de la tierra?

Soy resultado de un sincretismo, diálogo con lo que me brinda mi abuela que no hace parte de una comunidad indígena, pero también tengo una fuerte relación con las comunidades indígenas que me rodean, todo ha sido un relacionamiento que me ha permitido volverme a pensar. (Dalid Rosero, comunicación personal, 23 de agosto de 2021)

La chagra como espacio creador de vida, donde establece una relación y vínculos con la madre tierra al sentirse una semilla, es un pensamiento presente en las comunidades indígenas, esto se evidencia en la historia del origen del pueblo kamëntšá relatada por Narcisa Chindoy:

Hace mucho tiempo las estrellas cayeron a la tierra y se convirtieron en hombres. Durante su permanencia, vieron cómo ardía la cáscara del frijol y producía una gran nube de humo; entonces, se dedicaron a sembrar mucho frijol, imaginando que cuando estuviera seco, al quemarlo, a través del humo regresaría al cielo. Cuando el frijol estaba seco, lo cosecharon y lo desgranaron todo para obtener la cáscara. Pero entre los hombres llegados sentían rivalidad por uno de ellos, por ello engañándolo lo enviaron a otro lugar el día de la quema. Cuando regresó, encontró el rastro de una gran fogata, pero ya sin fuerza, y a pesar de que trató de prenderla nuevamente, ya no era suficiente; sus compañeros ya se habían ido. El hombre encontró todo el frijol que sus compañeros habían dejado desgranado, el cual utilizó para empezar a relacionarse y crear amistad con las demás familias. En una de estas familias encontró a una mujer, con la cual formó una gran familia, enseñándole el lenguaje de las estrellas. La estrella convertida en hombre trajo la lengua Kamëntšá y por eso es única. (Cabildo Indígena Kamëntšá Biya y Ministerio del Interior, 2014, p. 13)

El maíz y su importancia ritual

El pensamiento en torno a la semilla también estuvo presente en las grandes civilizaciones de Mesoamérica como azteca, maya e inca. El maíz, considerado el alimento de los dioses, aún hace parte del alimento principal de las comunidades indígenas de América, y se utiliza en las ceremonias y rituales. A partir de este, se crearon historias que acompañan la vida cotidiana de las comunidades, en las que se lo comprende como semilla creadora de vida, semilla como ser espiritual. Para Echeverría y Muñoz (1988),

Los navajos (Estados Unidos de Norteamérica) se refieren al maíz que crece en el campo, como si se tratara de una presencia viviente íntimamente vinculada con las divinidades. (...) los paunis (Estados Unidos de Norteamérica) (...) experimentaban verdadera admiración ante el misterio del maíz; creían que éste había aparecido en el mundo, bajo la forma de doncella y que la germinación de los granos simbolizaba la vida. Esa mujer, a la que llamaban MADRE MAÍZ, encamaba para ellos la idea de una madre universal de la que todos los hombres eran hijos. (...) Los chami, subtribu de los chocó del oeste de Colombia, consideran que el maíz fue robado del cielo. (Jensen 1966, pp. 29, 30, 35)

Para Arboleda Montoya y Rincón Marulanda (2018), entre los indígenas Emberá, existió el mito de Betata (el abuelito del maíz) en el cual se identifica a este alimento como “un regalo de los dioses” para perfeccionar los cuerpos y los espíritus, y en el cual se identifica la estrecha conexión que hay entre los dioses, la tierra, el maíz y el hombre. (p. 139)

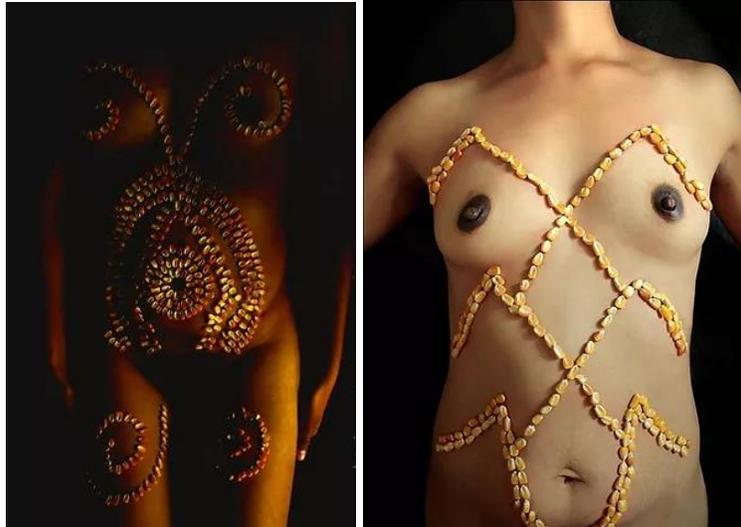
El origen del maíz en las comunidades del Putumayo, específicamente en el Valle de Sibundoy, es narrado por el investigador indígena Alberto Juajibioy (como se citó en Agreda, 2016):

Vino Dios en forma de indígena Kamëntša, vestido elegantemente y dijo que aquí había muchas cosas pero que faltaba el alimento para toda la vida, le entregó al cacique de la comunidad una mazorca y pidió que la sembraran, luego se fue, al siguiente día regresó y encontró la planta muy crecida y con fruto, dijo que se sembrara por todo el territorio, y

cuando la gente fue a mirar encontró que todo estaba lleno de maíz casi listo para recoger.
(p. 25)

La artista, Rosita Tisoy Tandioy¹³ de la comunidad inga de Santiago en el Valle de Sibundoy resignifica el maíz a través de fotografías, instalaciones y *performances*. En la Figura 49 se muestra parte de una de sus obras, un registro fotográfico en el que dibuja en su cuerpo, a partir de la simbología inga, el símbolo de la rana que hace referencia a la fertilidad, y la inscripción con granos de maíz que está ligada al origen, a la cosmovisión y al maíz como sustento alimenticio milenario. De esta manera, conecta el territorio, la mujer fértil, la semilla como el origen de la vida, el lenguaje representado en la escritura sobre el cuerpo; y hace referencia al chumbe, elemento tejido a manera de faja, en el que se escriben historias mediante el uso de símbolos.

Figura 49. Serie Sara Indi (Maíz sagrado del sol). Rosita Tisoy Tandioy



Sara Indi. (cuerpo sagrado maíz). 2009-2014, dimensiones variables intervención corporal/Fotografía digital- Rosa Tisoy-2018 -Hall de exposiciones Universidad Javeriana.

Fuente: fotografía de Rosa Tisoy-Tandioy.

¹³ Rosita Tisoy: Maestra en Artes Plásticas y Visuales graduada en la Universidad del Cauca, hace parte de la comunidad indígena Inga del Valle de Sibundoy en el municipio de Santiago, vereda Vichoy. Ver Anexo 1.

La artista comprende el maíz como esa parte fundamental como sustento de vida, ya que siempre aparece en el alimento diario, en las mingas, en la chicha, y como mi abuelo Gabriel me decía, el maíz sagrado del sol, entonces empecé a experimentar con mi cuerpo y el maíz; primero haciendo espirales con los diferentes colores del maíz, después empecé a caminar el territorio, por los cultivos, y recordar toda esa memoria que desde niña aprendí, cómo acompañaba a mi mamá y a mi papá a sembrar maíz desde chiquita, y todas esas memorias me fueron ayudando para compartir otras obras. (Rosa Tisoy Tandioy, comunicación personal, 10 de agosto de 2021)

El investigador Miguel Rojas Sotelo (2018), en su ensayo sobre crítica en *Soberanía visual en Abya Yala*, ubica la obra de Rosita Tisoy Tandioy

en su contexto, su identidad, género y práctica. Es mediante el uso de la escritura y la imagen (el *collage* y la apropiación de materiales naturales) donde su relación material creativa intenta dar cuenta de su experiencia de vida. El trabajo de autorretrato de Tisoy-Tandioy genera un espacio intermedio donde la imagen establece un proceso de autoconocimiento y donde lo que antes se ocultaba, bajo el ropaje tradicional de múltiples capas, se hace público. El *chumbe* como guardián de la fertilidad no solo tiene un propósito individual, íntimo, es, a la vez, comunal. (p. 28)

Respecto al *chumbe*, para el investigador indígena Jacanamijoy (1993), en este se narran diferentes acontecimientos a través de un lenguaje particular cuyo símbolo principal es el rombo, que significa el vientre. Esto porque la función del *chumbe* es proteger el vientre al envolverlo

alrededor de la cintura de la mujer, también es utilizado para fajar al bebé recién nacido, hasta los seis meses de vida, práctica se conoce como chumbar (ver Figura 50).¹⁴

Figura 50. Simbología chumbe- Vientre kamëntšá



Fuente: fotografía de la autora.

A lo anterior, se agrega que el rombo se relaciona con el territorio significando los lugares espirituales y fértiles, estableciendo un vínculo con la madre tierra, el escenario en el que comienza la vida. En la simbología kamëntšá e inga el rombo constituye el elemento central en el tejido, de ahí salen las figuras de la luna, el sol, el vientre, la rana, que hacen referencia a la madre creadora, la madre tierra. Del rombo también se desprenden otros símbolos como el ojo cósmico de la simbología inga (Jacanamejoy, 2015), que hace referencia al Dios creador, la divinidad (ver Figura 51).

Figura 51. Ojo cósmico, simbología chumbe



¹⁴ Esta práctica brinda al bebé fuerza, es decir que, al crecer, le permitirá cargar y realizar diferentes labores en los espacios de pensamiento y los rituales en los espacios espirituales.

Fuente: fotografía de la autora.

La obra de Rosita Tisoy Tandioy muestra la relación entre el cuerpo y el territorio. Dentro de la cosmovisión indígena, como lo hemos mencionado antes, el territorio es asumido como cuerpo y, en la simbología del chumbe, cada figura representa, como lo plantea la investigadora Villamil Ruiz (2020):

elementos del territorio, caminos ancestrales, cuerpos de agua, chagras o jajañ, bosques, páramos; dando como resultado una representación gráfica del territorio construida desde el tejido cosmogónico, atribuyendo en sí mismo, un sentido sagrado a todos los elementos naturales que lo constituyen. (p. 50)

La Figura 52 muestra el símbolo que representa al Shiny-Sol, que forma parte del rombo. Los símbolos, en su mayoría, provienen de la medicina del yagé y buscan conectar con la madre tierra y los ancestros. Shiny-Sol en la cosmovisión kamëntšá representa, de acuerdo con Villamil Ruiz (2020), “ser físico y espiritual que da la vida, la fuerza y energía al cuerpo y a los alimentos para que crezcan. Es el rombo que representa el centro, la creación, la energía vital” (p. 48).

Figura 52. Chumbe, Tsombiach (2020)



Fuente: fotografía de Gerardo Chasoy.

El chumbe⁹⁷ puede llegar a medir cuatro metros, es utilizado por las mujeres para proteger el vientre, lugar donde se inicia la vida, las mamitas consideran que el vientre debe estar siempre caliente, y es utilizado desde la niñez hasta la edad adulta, en este chumbe las mujeres tejen la historia, la cosmovisión, la manera como conciben su propia existencia.

Las mujeres se inician en el tejido cuando dejan de ser niñas y pasan a ser fértiles, durante el embarazo también tejen y cuentan en este su historia propia, la relación que tienen con la naturaleza y las vivencias de su cotidianidad en las labores y en los lugares de pensamiento y aprendizaje. Este tejido también ha sido traspasado a otras formas del arte como el tejido de manillas en chaquiras y el tejido de mochilas donde se representan sus símbolos. Ahora se hace presente en las obras plásticas y visuales de Rosita Tisoy Tandioy.

Figura 53. Instalación- performance. Rosita Tisoy

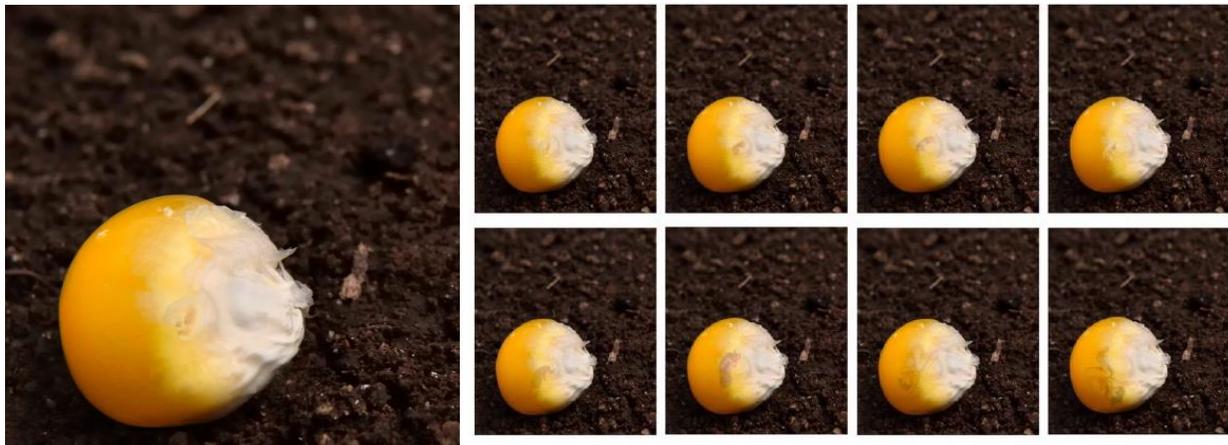


Instalación- performance con las hojas del maíz y el símbolo de la espiral con granos de maíz.
Rosita Tisoy-2014

Fuente: Rosita Tisoy.

El símbolo espiral hace referencia aquí al origen, el ciclo de la vida desde el nacimiento hasta la muerte, la artista crea una relación entre la semilla de maíz como alimento sagrado que germina, así como la vida en el vientre de la mujer, creando una conexión espiritual con el territorio-cuerpo. La semilla de maíz ha estado relacionada con la cosmovisión de las comunidades indígenas de América, así, las historias de origen, por lo general, consideran que el hombre surgió de una semilla de maíz. Esta relación es una constante en la obra *Soy buena semilla* de Rosita Tisoy Tandioy quien, mediante la fotografía digital, intervenida con un dibujo de un feto, muestra el origen y crecimiento de la vida (ver Figura 54).

Figura 54. Kanimi Alli Uiñangapa (soy buena semilla), Rosita Tisoy Tandioy (2013)



Kanimi Alli Uiñangapa (soy buena semilla)- fotografía digital intervenida- Rosita Tisoy Tandioy (2013)

Fuente: Rosita Tisoy.

En palabras de la artista:

El maíz siempre ha estado presente en mi vida, hice una serie de nueve fotos donde se muestra la gestación, como nosotros a partir [del momento en] que empieza nuestra vida, a

partir del momento que somos engendrados en el vientre de la madre, empieza a contar nuestra vida y cómo esta vida se convierte en esta bonita semilla.

Somos semilla, esa semilla que germina, que crece porque nos conecta con el territorio, con la tierra y cómo a partir de esa semilla, empieza a florecer la vida. Cómo lo cuidamos nosotros que somos esa semilla en este universo. Entonces como nosotros cuidamos, nos cuidamos, como compartimos a los demás la sabiduría y el amor, eso es cuidar entonces, es como va floreciendo uno para los demás, entonces esa bonita semilla que se cuida se protege y se comparte. (Rosita Tisoy, Comunicación personal, 10 agosto de 2021)

Tisoy Tandioy hace una conexión con la tierra, y el territorio se hace presente una vez más, *Soy buena semilla* muestra ese vínculo de arraigo. Así mismo, la chagra adquiere la propiedad de vientre por ser el lugar donde se siembra y crece la semilla, de acuerdo con Aldana Barahona y Sánchez Carballo (2021), “Los ingas relacionan la chagra con el vientre de la Pacha Mama; para ellos, tanto la mujer como la tierra son la madre que da vida” (p. 24).

En línea con lo anterior, la artista, en su experiencia como madre, relaciona la gestación del bebé con el cuidado, alimento y crecimiento de la planta del maíz, haciendo referencia a las historias de origen de culturas andinas, al maíz sagrado y al ser hijos de la tierra, trayendo consigo el legado traducido en acciones en pro del amor y cuidado a todo ser, en un trabajo conjunto de relación social.

Expresiones artísticas de gratitud

La gratitud por las cosechas y por la vida en todas sus expresiones está presente en la obra de los artistas, y se convierte en un espacio de ofrenda, en acciones de reciprocidad, en admiración a la madre tierra, en un legado que hay que enseñar, dar a conocer, en un arte para compartir el ritual.

De acuerdo con lo anterior, podemos afirmar que, en las prácticas rituales de las comunidades del Putumayo, se llevan a cabo actos de reciprocidad que, como lo plantea Malinowski (1923), representan un vínculo comunitario que tiene como objetivo el intercambio para el bienestar de un grupo social, e involucra no solo a los seres humanos, sino también animales e inertes. Son acciones que incluyen ofrendas y la retribución por buena cosecha, salud, prosperidad, perdón y armonía con todos los seres de la naturaleza.

Estos actos se manifiestan a través del cuerpo con la danza, en los instrumentos y la voz de los cantos ceremoniales, en los objetos fabricados para ofrendar —como es el caso del muñeco de maíz para la comunidad inga, utilizado en la celebración Kalusturinda o Carnaval del Perdón—, o en el compartir el alimento (maíz, chicha) con la función de mantener las relaciones de solidaridad, cooperación y armonía. Para la investigadora Bell (2009), estos son actos rituales de “ofrenda, intercambio y comunión” (p. 109) en los que la comunidad se organiza para crear procesos sociales, culturales, y se crean vínculos entre lo humano y lo divino como una manera de re-existir.

A su vez, permiten un relacionamiento entre los taitas y las deidades. Tradicionalmente, estos rituales han estado asociados con el calendario agrícola, el inicio de la cosecha del maíz, el principio del año, y la fertilidad de la madre tierra, así como a las ceremonias de agradecimiento al sol y la luna, donde se involucra a la comunidad que celebra, ofrenda y agradece con comida, chicha, maíz y la medicina de yagé, lo que sucede, por ejemplo, en el Bëscanatë o Carnaval del Perdón y en el ritual del yagé.

Sin embargo, los actos rituales también están presentes en las labores de trabajo comunitario en la cotidianidad, en las que existe la ayuda mutua como en el caso de la minga —acción comunitaria en la que las familias se ayudan en las labores de la chagra para cultivo y cosecha—,

y en la preparación para las ceremonias y rituales (Bëscanatë para la comunidad kamëntšá o el Kalusturinda para la comunidad inga) (ver Figuras 55 y 56).

Figura 55. Elaboración Comunitaria del castillo en el ritual del perdón Bëscanatë



Fuente: Jansasoy (2021).

Figura 56. Elaboración Comunitaria del castillo en el ritual del perdón Bëscanatë



Fuente: Jansasoy (2021).

La reciprocidad se manifiesta mediante los rituales, carnavales, fiestas que, históricamente, han sido adaptados a distintas celebraciones, en las que se evidencia el sincretismo que ha permitido su continuidad en el tiempo, por ejemplo, al adaptar los calendarios católico y agrícola, lo que se puede ver en el Bëscanatë. Este se desarrolla en dos celebraciones, cada una con sus características

propias, el Kalusturinda para el pueblo inga de Santiago, Putumayo que inicia desde el viernes y culmina con la celebración el martes antes del Miércoles de Ceniza; y Bëscanatë o el ritual del perdón para el pueblo kamëntsä, en Sibundoy, Putumayo, que culmina el lunes antes de dicho miércoles.

La celebración del Kalusturinda inicia con el llamado del sonido del cuerno por el taita líder y desde ahí las familias comienzan el recorrido por las casas de cada miembro de la comunidad, a este acto ritual lo llaman el Divichidu, en el que las familias comparten alimento, maíz y chicha, y van motivando e invitando a la comunidad a participar con alegría en la celebración, también nombrada en honor del arcoíris por su colorido representado en indumentaria, música y encuentro de yageceros que se realiza días previos, y donde se toma la medicina de yagé.

Figura 57. Divichidu Muñeco de maíz en la celebración el Ritual el Perdón- Kalusturinda en la Comunidad Inga, Santiago Putumayo



Fuente: Radio Nacional de Colombia (2020).

El día martes que es el día principal de la celebración, durante el recorrido que realiza la comunidad por todo el pueblo con destino hacia la iglesia, los participantes van cantando, danzando y dando gracias a la madre tierra, algunos llevan a sus espaldas el muñeco de

maíz creado con hojas de maíz secas, que hace parte del ritual de ofrenda, y en agradecimiento este es arrojado al cielo en un acto de reciprocidad y agradecimiento a la madre tierra por su fertilidad y lo dado en este año, así mismo, es pasado de mano en mano por los miembros de la comunidad para ofrendar y agradecer. (Rosita Tisoy Tandioy, comunicación personal, 10 de agosto de 2021)

La Figura 58 muestra una instalación de muñecos elaborados en hojas secas de maíz de la artista Rosita Tisoy Tandioy, que hace parte del carnaval que celebra la comunidad indígena inga, Kkalusturinda Atun Pucha el Día Grande.

Figura 58. Instalación Kalusturinda. Rosita Tisoy Tandioy (2014).



Kalusturinda- Instalación (muñecos de hojas de maíz)- Rosita Tisoy-2014 Museo de Arte Contemporáneo (MAC), Bogotá

Fuente: Rosita Tisoy (2021).

La artista describe su proceso de creación de la instalación:

Es un muñeco que se construye con las hojas secas, entonces ese muñeco va pasando de mano en mano, a medida que vamos caminando y bailando, y se lo va tirando al cielo, por

gratitud a la cosecha, a los sembrados y gratitud por todos los alimentos que nos dio la tierra durante el año, entonces ese muñequito de maíz pasaba por mis manos, por mis manos, entonces dije: “yo tengo que hacer una instalación y llevarlo a otro lugar para compartir lo que se vive, lo que vivo yo acá de dónde vengo”. Entonces hice unos 42 muñequitos, y los fui colocando en un lugar, y coloqué el audio del carnaval, entonces las personas que llegaban al lugar podían hacer el recorrido por entre los muñecos y sentir el audio del carnaval, este audio eran los tambores, los cachos, el sonido de ese día de carnaval. (comunicación personal, 10 de agosto de 2021)

En esta celebración, el maíz constituye un elemento esencial que representa la fertilidad de la tierra y del ser humano. Jacanamijoy Muyuy (2021) en la investigación sobre el significado de esta planta para su comunidad afirma que:

Alrededor del maíz se marca el calendario con sus solsticios y equinoccios, siendo generalmente marzo cuando empieza la siembra del maíz como un marcador de inicio de año que coincide con el ciclo de fiesta, la finalización de un año y el comienzo de otro. (p. 95)

Otro ritual es el del perdón, donde las flores de colores que han sido cultivadas en las chagras llamadas tughtu en inga, son puestas en la cabeza como símbolos de respeto y perdón hacia los mayores de la comunidad (ver Figura 59). En la siguiente leyenda, recopilada por el Ministerio del Interior se explica el origen de dicho ritual:

Betiyeaguagua significa en kamëntsä e Inga “Hijo del Árbol” y es un personaje mítico de donde devienen los kamëntsä actuales. Betiyeaguagua fue castigado por la Madre Tierra y azotó al Valle de Sibundoy con un terremoto, que llevó a que se secase la gran laguna que existía. Betiyeaguagua tuvo que exigirle a uno de sus nietos, quien provoca los desórdenes

en la comunidad porque dañaba y quemaba la naturaleza, que realice un viaje hasta el Cerro Patascoy a pedir perdón para que la Madre Tierra se tranquilice. El nieto regresó con un acompañante, el hijo de la Madre Tierra. Se llamaba Klestrinyé y su misión fue enseñarles las artes de la alegría. Él les enseñó todo lo relacionado con la música, el baile y los vestidos. Cuando todos aprendieron a vestirse de colores, a tocar flautas, bombos y cachos, a cantar y a gritar contentos, Klestrinyé ordenó que un día al año se deba festejar y agradecer a los dioses. Ese día bailaron, cantaron y tomaron chicha hasta quedar dormidos por caminos y veredas. Klestrinyé dijo: ese día se llamará en adelante Bëscanatë, el Día Grande, fiesta de la alegría y el perdón. Cuentan que Klestrinyé murió en esta tierra y en su tumba nació un árbol cuyas flores abundantes y de múltiples colores, se utilizaron para perdonarse y alegrarse ese día que Klestrinye florecía. (Canal Trece Colombia, 2013)

El Bëscanatë es considerado el ritual de sanación más importante para la comunidad: Mi papá lo consideraba el ritual más grande de sanación, porque hace falta en el mundo aprender a reconocer las faltas, muchas veces se ven los errores de los demás, pero no se ven los propios, aceptar los propios, entonces, se entra en ese proceso de reconciliación y de perdón en las familias, poderse sentar a conversar, hablar de reconciliación y perdón, decirse las faltas. (Yudy Jamiyo, comunicación personal, 26 de febrero de 2022)

Figura 59. Bëscanatë. Ritual del perdón



Fuente: fotografía de la autora.

Durante todo el recorrido, se baila y se tocan los cachos, tambores, flautas, cascabeles, rondadores, tortugas, armónicas, caracoles, y se toma chicha. Simultáneamente durante el recorrido se pueden ver familias pidiéndole perdón y bendiciendo, este rito puede verse alrededor de todo el día, siendo este un ritual del perdón íntimo, entre familias, amigos, pasando casi desapercibido entre la multitud. Este recorrido se dirige hacia la parte alta del pueblo, pasando por las calles principales de Sibundoy. (notas de campo de la autora, 27 de febrero de 2022)

Esta bendición se constituye en un acto de reciprocidad que se hace a través de pétalos de flores de colores que llenan las mochilas y que, meses antes, fueron cultivadas en la chagra para que estuvieran listas para este día. Estos pétalos son puestos en la cabeza de las personas para darles su bendición, perdón, reconciliación y agradecimiento (ver Figura 60).

Figura 60. Bëscanatë. Bendición con pétalos de flores en el ritual del perdón



Fuente: fotografía de la autora.

Esos pétalos de flores son precisamente esa bendición que no se da con palabras, sino que es el manojito de los pétalos en la cabeza, este acto, es el acto grandísimo de afecto, de respeto, de bendición para el nuevo año, de desearle todo a nivel espiritual, material, profesional, y es un honor grandísimo que se saluden con los pétalos de flores. (Yudy Jamioy, comunicación personal, 26 de febrero de 2022)

Para la mamita Emerenciana Chicunque, el momento en que se celebra el ritual del perdón significa:

el nuevo ciclo de volver a empezar, el nuevo ciclo de siembra, con la madre tierra y el nuevo ciclo para nosotros como personas, y de ese ciclo agradecemos todas las cosas buenas que nos han llegado a nivel personal, familiar, social comunitario y ese día queremos festejar las cosas bonitas que el otro ha tenido, bendecirlo y darle ese afecto. (comunicación personal, 26 de febrero de 2022)

A diferencia del Kalusturinda, el Bëscanatë de la comunidad kamëntsä hace su recorrido y visita a las casas de los líderes y taitas de la comunidad el lunes, que es su día principal. En esta celebración se encuentran personajes que son representativos de la cosmovisión indígena, que son llevados en máscaras talladas en madera, y otros propios del sincretismo que ha vivido la comunidad.

Anteriormente se celebraban cuatro fiestas en el año, cada una podía durar hasta 15 días. La fiesta de los Sanjuanes con el degollamiento del gallo era en la temporada de junio. Esta consiste en un desfile con música y baile, donde se llevan máscaras talladas en madera representando gestos. Según el Taita Santos,

los personajes traen máscaras de individuos ahorcados, con la lengua afuera, otra está silbando, esto no simboliza estar cantando una canción, es la canción del sonambulismo, como pasar de un mundo a otro por eso la danza y los movimientos son distintos, es el baile del San Juan. (comunicación personal, 27 de febrero de 2022)

En esta fiesta, la comunidad teje colectivamente un gran castillo con hojas de palma de ramo que cortan de la montaña. Desde la interpretación de la Iglesia, el castillo simboliza el lugar donde fue sacrificado Juan el Bautista y los siete postes que lo sostienen representan las siete autoridades del Cabildo indígena. Sobre el castillo está colgado el gallo y a este momento se le llama degollamiento del gallo. Para el Taita Santos “esta fiesta se toma desde la forma de cómo se someten el uno hacia el otro y cómo se hace el desenlace entre el uno y el otro a través del degollamiento” (comunicación personal, 27 de febrero de 2022).

Sin embargo, hay diferentes historias e interpretaciones alrededor de este acontecimiento, como la de Judy Jamioy, quien explica que este degollamiento simboliza el momento que vivieron

los antepasados en la época de la conquista, cuando muchos prefirieron suicidarse a ser sometidos por la Iglesia y dejar sus prácticas (comunicación personal, 26 de febrero de 2022).

Otra de las fiestas que ahora hacen parte del Bëscanatë es la de los Saraguayes que, como cuenta el taita Santos,

eran de la época de corpus, directamente manifestando la forma como se sometió a la cultura, por eso traen los penachos de espejos sobre sus cabezas, utilizaban cosas brillantes para que parezca oro y plata, estas fiestas se fueron adaptando a los sentires del momento. (comunicación personal, 27 de febrero de 2022).

Estas fiestas que se hacían por separado se adhirieron al Bëscanatë, asunto que fue promovido por la Iglesia para disminuir las celebraciones (ver Figura 61).

Figura 61. Bëscanatë- Personajes de Saraguayes en el ritual del perdón



Fuente: fotografía de la autora.

Como hemos expuesto, los artistas que hicieron parte de esta investigación han creado su obra a partir de sus experiencias con los rituales que se desarrollan dentro de los espacios cotidianos y ceremoniales en los que la ofrenda, el perdón, el agradecimiento, se constituyen en actos de reciprocidad con los seres de la naturaleza, incluyendo al humano.

Dentro de estos espacios, mostramos dos ejemplos de ritual de sanación: uno en el que un grupo de taitas que imparte la medicina de yagé se reúne para armonizar, limpiar el espacio de los ancestros en el parque principal de Sibundoy un día antes de la celebración del Bëscanatë; y otro, la experiencia de sanación del artista Silvio López en las rocas del Río Mandiyaco. Estas sanaciones o armonizaciones y la purificación se realizan a través de cantos icaros, oraciones, el batido de la wayra, los sahumeros de copal y el uso de plantas medicinales que expiden olores, con el fin de limpiar las malas energías y los malos espíritus, armonizar, alinear las energías del universo y sanar el espíritu. Estos rituales de sanación son llevados de una forma intencional a los procesos creativos de artistas que buscan que su obra genere conexiones de intercambio y cree experiencias, sensaciones y acontecimientos en el público.

Estos dos momentos, de ritual y de práctica artística, se encuentran nítidamente diferenciados, mientras que en el arte de acción y, en general, en las intervenciones performáticas, ambos están vinculados, sucediendo simultáneamente en muchas ocasiones.

Capítulo 3. Acciones rituales performáticas-experienciales

Desde las artes occidentales, los rituales se pueden interpretar como acciones performáticas que giran alrededor del presente. En estas acciones, igual que en el ritual, hay una serie de elementos que se involucra como el cuerpo mediante los gestos; los sonidos interpretados como música, cantos ceremoniales, aquellos producidos por la naturaleza o por el cuerpo u objetos; olores que pueden llegar a impregnar el espacio y generar en los participantes experiencias vivenciales.

Sumado a esto, una característica de los rituales indígenas del Putumayo es la intervención de los seres espirituales representados como fuerzas de la naturaleza, que también están presentes en las acciones performáticas. Los rituales como los *performances* se dividen en momentos que se activan durante el ritual, no tienen un orden inamovible, sino que es posible modificarlos durante la acción, de acuerdo con las circunstancias del entorno y las interrelaciones que se crean con los asistentes o los pacientes, en palabras de los taitas.

De esta manera, el ritual y el *performance* están abiertos a varias direcciones que pueden contener alteraciones, resignificaciones, ser desplazados y volver a retornar, están en el aquí y el ahora. En el caso del *performance*, los artistas que veremos más adelante incorporan elementos heredados de los rituales indígenas que han sido transformados o resignificados, y al estar en el presente se constituyen vivos, efímeros y cambiantes.

La presencia del factor relacional responde a la necesidad de recuperar y reconstruir lazos sociales, presentando la obra como un encuentro que debe ser vivido Bourriaud (2008). En el caso del Putumayo, el artista busca relacionarse con el público a través de sucesos y rituales que constituyen la memoria viva de una comunidad y su experiencia sensible con el contexto cotidiano en unas prácticas que constituyen su vida misma.

De acuerdo con esto, encontramos artistas que buscan generar con su obra relaciones experienciales, vincularse con el público desde los sentidos para que sean vividas desde la experiencia misma de existir, con la intención de hacerle sentir lo que se vive en el territorio. Para Bourriaud (2008) es “un arte más dispuesto a las relaciones humanas”, al intercambio con el público mediante experiencias estéticas, un “laboratorio de formas vivas que cualquiera puede apropiarse” (p. 16), planteando la actividad del artista como un articulador de procesos y relaciones (Bourriaud, 2008). Esta relación es un encuentro que se vive no para adquirir sentido, sino para existir.

Las acciones performáticas que los artistas presentan no buscan perpetuar un recuerdo, sino que son una memoria viva, que está en devenir, en la acción. La memoria aparece en el instante de la acción, se desplaza y se transforma, no puede separarse del instante; y esto nos lleva al acontecimiento en el sentido en que dicha memoria crea relaciones afectivas con las cosas, con el ser humano, y con la naturaleza durante el ritual, y en las diferentes acciones que se realizan en los espacios de pensamiento. En *los performances* de los artistas, al igual que en los espacios de pensamiento, surge el encuentro con la memoria mediante la acción que se improvisa, que se transforma con el tiempo, que se ejecuta aquí y ahora en el presente vivo, y puede ser vivida por un público dispuesto a enfrentarse con su propio acontecimiento.

Las creaciones artísticas que presentaré a continuación fueron realizadas por tres artistas pertenecientes a las comunidades indígenas kamëntšá e inga, y muestran una relación experiencial con el público. Las obras crean contextos históricos y espirituales-rituales a partir de cantos ceremoniales, sonidos, sensaciones olfativas, y comparten los conocimientos de las comunidades indígenas.

Eliana Muchachasoy¹⁵: uso del color para revelar lo oculto

La artista de la comunidad kamëntšá del Valle de Sibundoy crea pinturas donde se muestra la cosmogonía y cotidianidad de las labores en la chagra, con relación a la medicina de yagé y a la sanación por medio de las plantas medicinales, y hace un reconocimiento al papel que ha desempeñado la mujer indígena como guardiana de semillas y transmisora del conocimiento ancestral, esto, teniendo en cuenta que el trabajo de las mamitas ha sido poco visibilizado ante la sociedad. Así, en sus pinturas, la mujer indígena es representada como mujer medicina en unión con la madre tierra y los espíritus de los ancestros (ver Figuras 62 y 63). Para ella es importante resaltar

el papel de la mujer, que ha estado presente y poco se reconoce o no se le da como el espacio para hacerla visible. A través de mi obra quiero ser esa voz de muchas mujeres y del territorio, esa voz de las abuelas, de los abuelos. (Eliana Muchachasoy, comunicación personal, 30 de marzo de 2021)

Figura 62. Tboatsanamamá be saná (alimentos de la madre tierra). Eliana Muchachasoy (2019)



Tboatsanamamá be saná (alimentos de la madre tierra)- acrílico sobre lienzo- 120cm x 115cm-
Eliana Muchachasoy (2019)

¹⁵ Eliana Muchachasoy, de la comunidad Kamentsa del Valle de Sibundoy, es artista plástica y visual de la Universidad Nacional de Colombia.

Fuente: Eliana Muchachasoy.

Figura 63. Mujer y medicina, técnica mixta. Eliana Muchachasoy



Mujer y medicina- técnica mixta- 125cm x 115cm-Eliana Muchachasoy- 2020

Fuente: Eliana Muchachasoy.

Sumado a lo anterior, Eliana Muchachasoy expresa sus conexiones con la madre tierra, los seres que la habitan, y sus poderes sanadores (ver Figura 64):¹⁶ “Madre tierra abrázame con tus colores, con dulces cantos ¡abrazame! yagecito sáname con tus colores, con dulces cantos sáname. Que la medicina siga perviviendo para sentir tu fuerza en nuestras raíces, para crecer, para sanar, para florecer, para vivir” (Muchachasoy, 2023a). A su vez, honra a sus ancestros y también les adjudica, con sus palabras, la capacidad de sanación: “Mis Ancestros bajaron de las montañas con sus medicinas y cantos para sanar y cuidar el territorio. Hoy sus espíritus nos cuidan y guían como estrellas en el cielo para mostrarnos los caminos que trazaron en su tiempo” (Muchachasoy, 2023c).

¹⁶ En Muchachasoy (2023) se puede ver el cambio de luces en estas pinturas, acompañado de cantos ceremoniales.

Figura 64. Abuelos guardianes, Eliana Muchachasoy



Abuelos guardianes- acrílico sobre lienzo-115cm, x 120cm- Eliana Muchachasoy-2023

Fuente: Eliana Muchachasoy.

Mediante sus pinturas, la artista crea experiencias sensoriales en el público, partiendo del uso del color fluorescente y la luz ultravioleta, esto logrado, en un principio, de manera casual durante su proceso de creación, en la experimentación con el material y el color; pero que ha ido perfeccionando técnicamente, permitiéndole revelar aquello que en un principio está oculto:

Cuando pinto espero hasta el final para ver cómo cambian los colores con la luz, me gusta tener la sorpresa, y esta misma sensación es la que quiero que el público sienta. [...] La experiencia que tenía la gente en la galería, durante la exposición de las pinturas era entrar primero con la luz natural y luego se enciende la luz ultravioleta, y también se hacían algunos cantos icaros que venían de por medio, entonces mucha gente decía que sentía que estaba como en una chuma, en una ceremonia con yagé, salen los colores fluorescentes y se distorsionan los colores un poco, empiezan a ver otras cosas que en un principio no

se perciben en la obra. (Eliana Muchachasoy, comunicación personal, 30 de marzo de 2021)

Al recurrir a este efecto, genera experiencias en la audiencia con la intención, de que puedan empezar a ver mucho más viva la obra, sentir que no solamente hay unos colores ahí, sino que hay otros más de fondo, me gusta mucho cuando la gente tiene la experiencia con la obra se vuelve una obra más vivencial. Que tengan más contacto con ella, que vean la obra de una manera distinta, que vean como el color se transforma y va tomando otra vida (...) y a la gente le gusta porque dicen ver varias obras en una, y es una forma de entrar a la obra y mucha gente sale conmovida con la experiencia. (Eliana Muchachasoy, comunicación personal, 30 de marzo de 2021)

Este tipo de experiencias sensoriales, también podrían ser vistas como efectismo, en el sentido que se crea un ambiente que tiene como propósito modificar las percepciones que el público tiene de la obra. El efecto que esta artista produce en su pintura se relaciona con las visiones o pintas producto de la medicina del yagé, que permiten al público vivir una experiencia en la pintura resaltando los colores y dejando ver formas antes no evidenciadas.

La artista, a su vez, ha incorporado la sanación y armonizaciones a través del uso de elementos rituales como los sahumeros de copal y los cantos icaros que presenta durante la inauguración de las exposiciones; esto, unido al cambio de luces, crea un espacio ritual y la galería de arte se transforma en un escenario de sanación. Frente a esto, Muchachasoy manifiesta que es importante para ella que el público pueda experimentar y sentir la obra viva, así que la crea a partir de lo que vive en el territorio, en su comunidad.

Mis pinturas están relacionadas con la memoria que he construido en el territorio y la comunidad, con el conocimiento de las plantas, la medicina, las armonizaciones, encuentros, conversatorios con mamitas, y taitas, todo eso me ha permitido crear y aprender sobre la cosmovisión. La obra es una mezcla de todo, es una inspiración del territorio y lo que vivo aquí. (Eliana Muchachasoy, comunicación personal, 30 de marzo de 2021)

Jairo Palchucan¹⁷: evocando el ritual del yagé con la danza

Este artista del Valle de Sibundoy involucra los cantos ceremoniales, las armonizaciones y los movimientos corporales en sus obras. Dentro de estas, se encuentra una instalación en la que utiliza material orgánico que recolecta de la selva del Putumayo, hojas, bejucos, ramas, y que, en un ejercicio de cuidado y selección, empieza a tejer hasta formar nidos, haciendo referencia al origen, al nacimiento, al tejido. Busca acercar al público a vivir una experiencia con la naturaleza y el material, al permitir el ingreso al nido para que experimente los sonidos que produce, ya que el material está en constante descomposición, generando un dilatar y contraer, proceso similar al de un cuerpo orgánico (ver Figura 65).

Figura 65. Performance Instalación Nido en el Viento, Palchucan 2023.

¹⁷ Jairo Palchucan de la comunidad indígena Kamëntšá a del Valle de Sibundoy, maestro en artes plásticas de la Universidad Nacional.



Nido en el Viento-performance Instalación- Jairo Palchucan-2023- Museo Banco de la República-Bogotá

Fuente: imágenes proporcionadas por el artista.

En el momento de la inauguración de la obra, Palchucan utiliza una máscara y una indumentaria hecha con material orgánico, realiza movimientos corporales por el espacio y emite cantos ceremoniales a manera de un ritual de sanación (ver Figura 66). Estas acciones performáticas son realizadas estando el público presente, con la intención de armonizar el espacio-galería y sanar a través de su obra. Cabe resaltar que el artista es un conocedor y practicante de la sanación con la medicina de yagé, entonces, su conocimiento ancestral se ve reflejado en su trabajo artístico.

Figura 66. Performance Instalación Nido en el Viento 2021



Nido en el Viento-Performance Instalación - Jairo Palchukan-2021-Galería Club el Nogal Bogotá

Fuente: imágenes proporcionadas por el artista.

Para Jairo Palchukan, crear una obra hace parte de la vida misma:

Es parte de uno mismo, una obra es lo que uno es, es un sentimiento, las experiencias que he tenido siempre han sido entregadas con amor, con la energía y la fuerza, con toda la experiencia de vida, el *performance* y los nidos son experiencias de vida desde niño, experiencias significativas. Un ejemplo, es cuando hago la danza el ritual frente a los nidos [pues] ellos asemejan un útero, le da vida a una maloca, a un tambo, es como un sitio, una casa nativa que tiene su pensamiento, su fuerza, el *performance* genera vida, genera consejo. (comunicación personal, 20 de agosto de 2021)

Aquí se puede ver cómo el artista identifica el *performance* que realiza a través de la danza con el ritual del yagé, activando la fuerza que hay en la danza-movimientos corporales y en el pensamiento del ritual del yagé. Como se ha sostenido, en la sanación intervienen las fuerzas de la

naturaleza y los espíritus, así, para Palchucan, la acción performática permite ese vínculo entre el artista-chamán y el público que recibe sanación, limpieza, armonización, vive el acontecimiento:

los olores nos transportan a un origen, a la selva, un aroma hace que se imagine la planta [haciendo referencia al yagé] y eso ayuda a que haya unión, armonía con los abuelos, unidad de palabra, los nidos llevan el sentido de lo orgánico, ya sean raíces, hojas, texturas, y eso hace una unión en armonía. (Jairo Palchucan, comunicación personal, 20 de agosto de 2021)

Rosita Tisoy Tandioy: sanar con las esencias de la tierra

Esta vez, desde las acciones performáticas, la artista ve la obra como ritual y medio para sanar, estableciendo una relación entre el arte y la medicina. Estos rituales de sanación que incorpora en la obra, los relaciona con las prácticas ancestrales (la medicina del yagé) en la medida en que la naturaleza y sus fuerzas —que las constituyen los espíritus de los animales, las plantas y los ancestros—, están presentes en el ritual, ayudando al taita al conjurar el bebedizo del yagé que sanará a los participantes durante la ceremonia.

La artista es una mediadora entre la obra y el público, que propicia un acontecimiento, busca irrumpir en su cotidianidad para llevarlo a un mundo de sensaciones, un encuentro vivencial que, de alguna manera, transformará o permitirá una apertura a un cuerpo sintiente. Ella se interesa por hacer sentir desde lo visual y olfativo y, para ello, se vale de esencias naturales que previamente extrae de las raíces de árboles y plantas medicinales. En la obra, camina sobre el lienzo generando pasos suaves, danzando a medida que va pintando el lienzo con pigmentos naturales y esencias (ver Figura 67).

Figura 67. Performance. Rosita Tisoy Tandioy (Agosto, 2015).



Performance-Suma kaugsai, chi sutepa pasarreco, iachii, asnai, winachii, trukai, tiagsamui (Acción pictórica): Haceres Decoloniales. Curaduría Pedro P. Gómez. Sala ASAB, Bogotá]-Rosita Tisoy Tandioy (Agosto, 2015).

Fuente: Rosita Tisoy

Figura 68. Rosa Tisoy-Tandioy. Tiagsamui (2015)



Tiagsamui -Pigmentos, esencias naturales, plantas medicinales sobre lienzo-medidas variables-
Rosa Tisoy-2015
Fuente: Rosita Tisoy.

Este momento de creación en vivo es muy importante para ella porque requiere de su conexión con la madre tierra:

Voy sintiendo la madre tierra, el lienzo es la tierra, camino sobre ella, recordando el sonido del tambor como en el Bëscanatë, el sonido me conecta con la tierra, así que camino llevando un ritmo, en un momento de meditación y concentración esparzo o pinto sobre el lienzo con pigmentos naturales, mezclados con esencias extraídas de las plantas que están cultivadas en la chagra, el olor de estas esencias es la sanación. (Rosita Tisoy Tandioy, comunicación personal, 10 de agosto de 2021)

En los rituales de sanación, como en de la medicina del yagé y el ritual del perdón, los elementos utilizados por los artistas: canto, música, diferentes soplos dirigidos, wayra, incienso con copal, esencias de las plantas medicinales que expiden olores, fuego; son importantes debido a que forman parte de la sanación, la limpieza y las armonizaciones.

Trascendencia de los cantos ceremoniales y la música en el ritual

Para el taita Jesús Quinchoa, la trascendencia de los cantos y la música en el ritual está desde el origen, pues “la música nació cuando descubrieron el yagé, es una melodía milenaria que atrae los espíritus para que acompañe toda la ceremonia” (comunicación personal, 24 de abril de 2021). Así, los cantos ceremoniales, junto con los movimientos corporales, constituyen un elemento interceptor entre el mundo de los espíritus de la madre tierra, plantas, animales, taitas mayores, Dios y la Virgen, y este mundo terrenal. Son sanadores, guían durante el viaje y protegen de los malos espíritus.

De acuerdo con Garzón Chiviri (2004), los cantos son una forma de llamado, de comunicación directa entre el taita con el espíritu del yagé. Para Pitarch, Pedro (2013), son palabras que intervienen en el mundo de los humanos, entonces, algunos de estos cantos o palabras, incluso los consejos que el taita da al paciente llegan como un mensaje para ser dado a este último. Brabec de Mori, Lewy y García (2015), haciendo referencia a las tomas de yagé en la Amazonía peruana, se refieren a la música como un elemento mágico y medicinal capaz de sanar el espíritu. Estos cantos ceremoniales son interpretados como mensajes que llegan al taita entregados por el espíritu del yagé. Al respecto, el taita Santos considera que:

Los cantos son muy originales de cada momento en el ritual, que uno tendría que aprenderlas, pero hay cantos improvisados que llegan de los mensajes, momentos que uno está ahí en la ceremonia con la gente, a uno le llegan los sonidos, le llegan los cantos, y lo que uno hace es repetirlos, y lo que está escuchando en ese instante, en ese espacio que está uno parado al frente del paciente, uno considera que ese canto, esa música es la que va a sanar a las personas. Esos cantos que llegan y los otros, pues imagínese que yo me sepa una música y un canto, pero cuando llegó frente a usted, me llega un mensaje de visión diciendo: “esta es la música que le vas a cantar” y empiezo a escucharla, y la repito (...) Si le

preguntan luego cómo era la canción ya no se acuerda uno. (comunicación personal, 6 de julio de 2021)

Este encuentro con los cantos ceremoniales, los movimientos, los olores tiene elementos que se identifican con las artes del *performance* en el sentido que, dentro del ritual, no está sujeto a un guión, sino que por el contrario tiene unos momentos que pueden ser alterados y que surgen por las circunstancias y el contexto. La comunicación con los espíritus y la interacción con el público que, a su vez, es un interceptor que vive este acontecimiento.

Para el taita Santos, hay una combinación entre la música, la danza, y el canto. Es posible que se utilice un instrumento musical o también puede ser solo silbando. La armónica es indispensable en este ritual, hay taitas que utilizan guitarra, flauta, no se logra entender qué tan importante es todo esto, no se logra dimensionar la importancia. Pero considerar que lo que haga el taita, quien dirige la ceremonia, él no se va cantándole, bailando música de cualquier tipo, solamente música que esté inspirada, él canta a su ritmo, a su manera, las palabras son conocidas por él, y la rama de la wayra está ahí constantemente, casi que indicando el ritmo del movimiento, cómo va a mover su cuerpo al son de la música o también le va a indicar cómo va a entonar la música el canto. (comunicación personal, 6 de julio de 2021)

Sentada alrededor del fuego con los sonidos del tambor, la guitarra, el canto del taita, rodeada de personas que, sin conocerlas, sin hablarles, estábamos ahí, convocados por el taita, viviendo un acontecimiento, dejándose afectar por la relación con lo otro, en un no tiempo. Un tiempo del cosmos, un tiempo de la selva, donde los ritmos no se miden con exactitud. (Nota de campo de la autora, 5 de septiembre de 2021)

Parto de este fragmento de las notas de campo de la experiencia personal con la medicina de yagé para entender que esas relaciones que se dan entre la naturaleza y las fuerzas espirituales representan el acontecimiento.

La experiencia de los cantos alrededor del fuego genera un sentimiento de comunidad, sentido de pertenencia y solidaridad. Para Garzón Chiviri, Omar A. (2004) en el ritual se configura un lenguaje del yagé, haciendo referencia al campo social y cultural que es el rito, y donde se produce esta práctica curativa a través del canto ceremonial. Relacionar esto con las creaciones de los artistas es configurar una estética, desde el lenguaje ritual, en el arte plástico y visual del Putumayo, donde un sinnúmero de rituales que constituyen la obra artística genera acontecimientos que parten de la experiencia del cuerpo-carne y de la vida misma.

Saber ancestral como conocimiento-acto de creación

Cuando se hace referencia al arte occidental se está hablando de aquel arte producido en las culturas de Europa, tanto históricamente como en la actualidad. La estética en el arte occidental ha sido influencia para nuestra cultura instaurando un modo de entender y hacer arte, a partir de conceptos fundamentales que incluyeron la belleza, la proporción y la imitación a la naturaleza, ideas que influyeron en el desarrollo posterior del arte en occidente.

Para poder explicar estos cambios haré una breve descripción de características de periodos de la historia empezando por el arte clásico que estuvo caracterizado por la idealización de la forma humana, la búsqueda de la proporción perfecta y la influencia de los mitos y la religión, esta última más marcada en el arte medieval hacia la creencia cristiana y la espiritualidad.

En el Renacimiento los artistas revitalizaron el interés por las proporciones ideales, la armonía y la representación naturalista del mundo, resaltando la belleza y la excelencia artística, el dominio de la técnica del dibujo, considerando al artista como un genio.

En el siglo XVIII, con la llegada de la Ilustración, el arte da un vuelco y se caracterizó por un momento en que las industrias culturales se extienden, el *marketplace* cultural y la consolidación del capitalismo promovió la razón y la instrumentalización influyendo en la apreciación del arte como una forma de conocimiento y expresión. Este pensamiento racional influyó en todas las esferas humanas y aquellas que no entraban dentro del sistema productivista económico y social fueron vistas como irracionales. Es así como los principios de rentabilidad y eficacia se impusieron sobre cualquier otro modo de entendimiento de la realidad.

En contraste a esto el Romanticismo movimiento cultural de la primera mitad del siglo XIX exalta la libertad, el subjetivismo, las emociones, el sentimiento, la imaginación y la naturaleza como fuentes de inspiración estética. Los artistas del romanticismo no buscaban la obra perfecta sometida a las reglas de la razón, si no por el contrario crear obras sugestivas que conmueven.

El Modernismo y las vanguardias se dan a finales del siglo XIX y principios del XX, movimientos como el impresionismo, el cubismo y el surrealismo desafiaron las convenciones artísticas establecidas y exploraron nuevas formas de representación y expresión. La estética modernista enfatiza la originalidad, la experimentación y la ruptura con las culturas pasadas, frente a esto Gablik (1991) considera que el modernismo permitió la autonomía del arte y el rompimiento del vínculo con la sociedad. Afirma que la verdad básica de la situación humana era la sensación del hombre que no pertenece- no es necesario-al universo. En esta medida el arte no tenía ninguna función útil más que la del arte por el arte, que mantenían la actividad del arte como algo especializado para espacios de arte como museos, galerías, definidos estéticamente. Este enfoque

del arte se muestra individualista, reduciendo como lo afirma la autora “nuestras perspectivas estéticas debido a su orientación, no interactiva, no relacional y no participativa” (p. 7).

El Posmodernismo que se da a mediados del siglo XX, cuestionó las ideas de verdad objetiva y autoridad en el arte, promoviendo la pluralidad de perspectivas y la mezcla de estilos y medios. Después del posmodernismo, se ha producido una diversificación y proliferación de enfoques estéticos y movimientos artísticos.

La creciente interconexión y globalización del mundo ha llevado a un mayor intercambio cultural y diversificación en el arte. Las influencias de diferentes tradiciones culturales, han enriquecido la práctica artística y han dado lugar a nuevas formas de expresión y colaboración, entre las que está el Arte contemporáneo, que abarca una amplia gama de enfoques, estilos y medios, desde el arte conceptual, la instalación hasta el arte digital y la performance. Las artes plásticas contemporáneas pueden estar arraigadas en tradiciones artísticas establecidas pero se actualizan para reflejar el mundo y las preocupaciones actuales desde cuestiones políticas y sociales hasta preocupaciones medioambientales y tecnológicas. A menudo se exhiben en galerías de arte, museos y espacios de exhibición similares.

Como se expuso en los apartados anteriores sobre el arte occidental, es importante aclarar que aunque hay un pensamiento dominante que se centra en el orden racional. También encontramos como en el Romanticismo un pensamiento subjetivo en el que se le dio importancia al mito, el deseo, las pasiones, la admiración hacia la grandeza de la naturaleza, con el arte contemporáneo se crean unas tensiones que fisuran la estética dominante. Sin embargo, un artista contemporáneo sigue estando vinculado a un núcleo de producción de obras de arte que se pueden insertar en el comercio, y en la oficialidad del arte de museo.

Gablik (1991) argumenta que el arte contemporáneo, influenciado en gran medida por el capitalismo y el consumismo, ha perdido su capacidad de enriquecer la vida y alimentar el alma. En lugar de buscar la autenticidad y la conexión espiritual, el arte se ha convertido en un producto comercializado y desvinculado de su propósito más profundo. Sin embargo, Gablik sostiene que hay un anhelo de significado y trascendencia en la sociedad contemporánea que el arte puede satisfacer. Propone un retorno a valores más espirituales y comunitarios en el arte, donde los artistas asuman una mayor responsabilidad social y busquen formas de colaboración y participación activa del público.

Para Gablik (1991) falta trascender la desconexión y separación entre lo estético y lo social. con las Prácticas Artísticas Contemporáneas se da un giro en el sentido de la obra de arte, se reactivan los lazos comunitarios, adquiere una función social, la participación, los lazos de unión y con los procesos reflexivos de la comunidad se construye la obra de arte, convirtiéndose en un elemento de cohesión social. Rose, B. (1975) en su libro "American Art Since 1900" sugiere que el arte no solo observa pasivamente la realidad social, sino que también participa activamente en su transformación al ser una fuerza poderosa para la cohesión y el cambio social.

Las prácticas artísticas contemporáneas hacen parte del mundo del arte contemporáneo, mientras las artes plásticas contemporáneas pueden referirse específicamente a formas visuales de arte estático o tridimensional, las prácticas artísticas contemporáneas son más amplias e incluyen una gama más diversa de expresiones creativas que pueden ir más allá de los límites tradicionales del arte visual, prestan su atención en el orden de lo simbólico.

Los símbolos pueden evocar emociones, despertar asociaciones personales y transmitir conocimientos que van más allá de las palabras. Así, el pensamiento simbólico nos permite acceder a niveles más profundos de comprensión y significado, que trascienden las limitaciones de la lógica

lineal y la racionalidad instrumental. Morin (1994) plantea que los símbolos son fundamentales en la construcción de la identidad individual y colectiva.

Las creaciones plásticas y visuales del Putumayo invitan a reflexionar sobre el saber ancestral como conocimiento desde el cual se apoya el acto de creación. En este punto, es necesario referirnos a cómo las otras formas de vida, los saberes, que hacen parte de comunidades con otros sistemas de representación del mundo distintos a los occidentales como es el caso de las comunidades étnicas y campesinas han sido concebidas como primitivas y carentes de avances, prejuicio que se reflejó en el arte y la estética controlando lo simbólico, los conceptos en torno al arte y las maneras de llegar al conocimiento, considerando las producciones de estas comunidades como arte popular o desvalorado. Para Achinte, A (2009), “el arte como un sistema de interpretar, representar, comprender, imaginar, simbolizar y problematizar el mundo en el cual se establecieron categorías de lo que podía ser y no ser considerado Arte” (p. 446).

Esto nos muestra cómo esta forma de asumir el arte fue medida por un canon estético que define qué es y no es arte, pues la estética occidental como lo expuse en los apartados anteriores plantea una definición universal. En palabras de Gómez Moreno, P (2016), “la creación individual del artista que adquiere una forma objetual o no, después de unos procesos de legitimación institucional adquiere el estatuto de arte” (p. 62).

Este sistema global ha desplazado el arte de las comunidades étnicas, campesinas y de la periferia, considerado como exótico, popular y desvalorizado. Esta es la manera como se han interpretado las producciones plásticas y visuales del *otro*, no desde las singularidades y respeto hacia las prácticas culturales, rituales y sus sistemas de representación simbólica, sino desde los discursos que lo catalogan inferior: “el otro fue exotizado y quedando a la periferia, desconocida, y supeditada a las narrativas que se produjeron y circularon” (Achinte, 2009, p. 447). Esto no solo

sucede en el arte, sino también en todas las ramas del conocimiento, como indica Mignolo (2009), la filosofía y la ciencia fueron impuestas con normas traídas desde Occidente que regulan los saberes y las subjetividades, unificando una manera de pensar y entender el mundo.

Este planteamiento dejó por fuera todas las otras formas de conocimiento, cultura y formas de hacer y sentir que no estaban en línea con los parámetros universales, como lo explican Gómez y Mignolo (2012) quienes afirman que el arte y la estética fueron “instrumentos de colonización de subjetividades”, haciendo referencia a descolonizar la estética y, de esta forma, liberar la “*aesthesis*” (p. 15). Para Mignolo (2015), “la *aesthesis* no se reduce a lo bello y lo sublime, sino a los procesos y acontecimientos por los cuales determinados actores e instituciones manipulan los sentidos, es decir la respuesta de los cuerpos a los estímulos” (p. 435). Liberando la *aesthesis* se presenta otra opción desde donde mirar el arte, no solamente a partir de la estética de lo bello, sino desde la experiencia sensible del cuerpo-carne a los estímulos.

Antes de la colonización, en el Putumayo ya había representaciones plásticas propias de las comunidades indígenas, creaciones ligadas a las necesidades cotidianas, a los rituales y cosmovisión de sus habitantes, por ejemplo, la talla de máscaras en madera con los gestos de los personajes del Bëtskanaté, las tallas respecto al yagé y los seres espirituales de la naturaleza, el tejido del sayo y el chumbe (elementos que hacen parte de la indumentaria). Estas creaciones, en un principio, eran pintadas con pigmentos naturales extraídos de las raíces, hojas, tallos de plantas como el barbacuano, el kikuyo, la remolacha, la lengua de vaca, el motilón, el sauce, y de algunos minerales como el carbón; también se utilizaba el barro negro.

A medida que se dieron los intercambios de saberes entre los colonos, los indígenas y otras culturas étnicas, se fue implementando la pintura sobre las máscaras, para luego incorporar la chaqira en sus creaciones. Miembros de la comunidad inga de Mocoa lo recuerdan así:

Anteriormente los que hacían las máscaras de madera eran los ingas de San Andrés, ellos hacían las propias, esas máscaras eran pintadas con pigmentos naturales, no son como las que vemos ahora que son pintadas con aerógrafo y les ponen lacas y diseños en chaquiras, eran máscaras de madera y con la mano se pintaban, si las comparamos ahora, pues esas no serían atractivas para el turismo. (nota de campo de la autora, 9 de noviembre de 2021)

Otra persona lo narra de la siguiente manera:

Recuerdo que cuando era niña veía a mi abuela hacer estos pigmentos para teñir las lanas, y también me contaban que a las mamitas les tocaba tinturar la indumentaria ya que los hilos eran blancos y esto se hacía revolcando la pintura en la prenda hasta que se teñía.

(Notas de campo de la autora, 9 de noviembre de 2021)

En la actualidad, estas creaciones plásticas constituyen una de las mayores fuentes económicas en el Valle de Sibundoy, donde las culturas inga y kamëntšá han consolidado una actividad comercial en torno a la talla de máscaras en madera y a los tejidos de sayos y chumbes que está dirigida no solo a sus mismos habitantes, sino también al turismo cultural ligado a las ceremonias de yagé y el Bëscanatë.

Aunque esta investigación no está encaminada a analizar asuntos relacionados con la talla en madera o el tejido, ambos son importantes porque se constituyeron como las primeras creaciones realizadas en estas comunidades y, en la actualidad, están presentes en las obras de los artistas estudiados.

Sumado a lo anterior, debe nombrarse que, anteriormente, no había una separación entre el trabajo del artesano y la práctica de la pintura al lienzo, entendida como arte, ya que, como se pudo

apreciar en los comentarios de la comunidad, el color estaba presente en las máscaras talladas y en la indumentaria, pero la pintura en lienzo no hacía parte de la producción simbólica propia de las comunidades indígenas del Putumayo, sino que fue traída por los españoles y la Iglesia, y con el tiempo, los colonos que habitaron el territorio, desarrollaron la técnica del óleo en representaciones costumbristas y paisajes.

Actualmente, la pintura en lienzo se utiliza en las producciones plásticas y visuales de las comunidades indígenas, siendo el maestro Carlos Jacanamijoy, perteneciente a la comunidad inga, su mayor exponente con reconocimiento nacional e internacional. Es un pintor abstracto, con formación académica en artes plásticas, y su obra parte de sus experiencias de vida alrededor del fuego, con la medicina del yagé y la selva del Putumayo.

Sin embargo, esta investigación parte del estudio de artistas que habitan el territorio y establecen relaciones estrechas y continuas con las comunidades; de tal manera que sus obras se presentan como evidencia del diálogo vivo entre ellos y la colectividad del territorio, creando dinámicas en torno al arte local. Este tipo de vínculo no es un elemento medular en la obra de Jacanamijoy, razón por la cual sus obras no hacen parte del corpus de análisis.

Para los artistas que participaron de esta investigación, las prácticas artísticas contemporáneas les ha permitido un reconocimiento de su propia cultura. El carácter simbólico, relacional, experiencial y colectivo que se presenta en la práctica ritual, que le brinda un valor de identidad y sentido a la vida, también se expresa de forma especialmente clara en el campo de las artes, como lo hemos podido ver en sus obras. Artes constituidas como prácticas, experiencias, estéticas. Pensamientos e ideas de la subjetividad individual, colectiva y colaborativa, que se nutren de otros campos del conocimiento como los sociológico, filosófico y antropológico, y del contexto y la identidad. Gablik (1991) argumenta que el arte contemporáneo necesita alejarse del enfoque

comercial y superficial que a menudo lo caracteriza, y en su lugar, buscar una renovación de su propósito y significado. y se refiere al “reenchantamiento” que implica un retorno a valores más auténticos y espirituales en el arte y una reevaluación de su papel en la sociedad, obras de arte que tengan el compromiso de restaurar y fortalecer los lazos entre los humanos, y la naturaleza, en este sentido la autora presenta la unión entre el arte desde un sentido social y la ecología, dando la posibilidad a un cambio en la estética, ahora vista desde un compromiso ético.

Lo anterior abre la posibilidad de pensar otros caminos y formas de hacer e interpretar el arte y la estética, que había estado definida desde lo bello y los conceptos de aristotélicos, que luego fueron retomados en el Renacimiento (Gómez y Mignolo, 2012), siendo estas concepciones referentes para validar, definir las teorías del arte y, así mismo, orientar el quehacer artístico.

Las prácticas artísticas contemporáneas, abren un mundo de posibilidades para pensar y explicarme de manera distinta las creaciones plásticas y visuales que muestran una relación con la práctica ritual —como es el caso de la medicina del yagé y el ritual del perdón, que se constituyen en rituales de sanación en el departamento del Putumayo—, teniendo en cuenta que, por sus características como portadoras de memorias vivas colectivas, donde el mundo material y espiritual se entrelazan, y el acto creador es la vida misma, no pueden ser solo entendidas desde una sola mirada del arte, sino que se hace necesario tener en cuenta los planteamientos propuestos en los apartados anteriores , así como también la mirada decolonial, desde la visión de la pedagogía que nos habla de la reconstrucción desde los diferentes campos del conocimiento en pro de la aceptación de formas diversas de existencia que han sido negadas o desvaloradas por la mirada occidental y eurocéntrica Walsh (2006).

De este modo, se empieza a abrir espacio a todas las formas de existencia, entre ellas las de las comunidades étnicas y campesinas que han creado sistemas de representación del mundo,

brindando la posibilidad de entenderlo desde otras perspectivas igualmente válidas, explicadas por Walsh (2006) como “maneras distintas de pensar, ser, sentir, conocer, percibir, hacer, y vivir en relación” (p. 112). Acorde con esto, Achinte (2009), indica que “no tenemos la necesidad de inventarnos nada ‘nuevo’ sino reconocer, revitalizar y potenciar todo ese mundo que el imaginario de muchos operan aún como ‘exotismo’, ‘saberes’, ‘haceres’ y ‘folklor’” (p. 71).

Desde la mirada decolonial, el acto creador nos lleva a desaprender para aprender desde el mirar nuestras comunidades, a partir de nuestras propias creaciones, pues “crear o ser creativos no es más que hurgar en las profundidades de nuestro propio ser desde donde afloran realidades que nos interpelan e interpelan nuestras propias realidades” (Achinte, 2007, p. 2). Al respecto, Achinte (2007) plantea una pedagogía desde el acto creador asumido no solo desde la producción de creaciones artísticas, si no desde “todos los aspectos de la vida que nos invitan a re-conocernos y auto-afirmarnos en nuestras particularidades socio culturales” (p. 3), razón por la cual, el acto creador “no se separa de la vida misma, sino que transcurre en ella” (p. 4).

Esta concepción abre un espacio a las creaciones plásticas y visuales del Putumayo a partir de su experiencia sensible con las prácticas rituales y de la cotidianidad como los espacios de pensamiento, que he definido anteriormente para esta investigación como lugares de reflexión, de producción de conocimiento y de transmisión de este en el que hacen parte las cosmogonías, las labores de la chagra con el conocimiento de las plantas medicinales, los simbolismos presentes en el chumbe, las ceremonias rituales, la sabiduría, creando narrativas propias que dan sentido de existencia, cohesionan, y reafirman (...) con la necesidad de expresar lo que ha sido y lo que es, en una profunda relación entre el ser creador y la comunidad que conoce y reconoce sus productos. (...) el acto creador de nuestros pueblos, la producción material y ritualidad se juntan llenando de simbología la vida cotidiana. (Achinte, 2007, p. 4)

Acorde a esto, Rose (1975) plantea la idea de que el arte no es simplemente un reflejo pasivo de la realidad social, sino que también tiene el poder de influir y transformar esa realidad. El arte, tradicionalmente, ha sido visto como un medio para capturar y representar la realidad social de una época determinada. Los artistas pueden abordar temas como la política, la cultura, la economía y las relaciones humanas en sus obras, ofreciendo una visión única de la sociedad en la que viven. Sin embargo, el arte no se limita simplemente a reflejar la realidad existente; también tiene el potencial de desafiar, cuestionar y transformar esa realidad. A través de su creatividad y expresión, los artistas pueden inspirar cambios en la percepción, las actitudes y el comportamiento de las personas, lo que a su vez puede llevar a cambios sociales más amplios.

Para la investigadora el arte puede actuar como un agente de cohesión social al unir a las personas en torno a temas comunes y proporcionar un espacio para la reflexión y el diálogo. Al mismo tiempo, el arte también puede ser provocativo y disruptivo, desafiando las normas establecidas y promoviendo el cambio social al generar conciencia sobre cuestiones importantes y movilizar a las personas para actuar, esto entra en consonancia con lo propuesto por Gablik (1991) como un nuevo paradigma basado en la noción de participación, en el que el arte comienza a redefinirse en términos de relación social y curación ecológica. Esto permitirá a los artistas moverse por diferentes vertientes diferentes a las que operaban bajo la estética del modernismo.

“I believe that what we will see in the next few years is a new paradigm based on the notion of participation, in which art will begin to redefine itself in term of social relatedness and ecological healing” (Gablik, 1991, p. 27).

Estos planteamientos permiten ver cómo las creaciones de los artistas entablan relaciones con las prácticas comunitarias y rituales, tal y como se ha expuesto, y de qué forma se reafirma una comunidad gracias a estas, y se preserva y transmite la cultura.

A su vez, estas posturas decoloniales, los planteamientos de Morin (1994), Gablik (1991), permiten entender los saberes como conocimientos que se desarrollan en un territorio específico donde la cosmogonía, los rituales indígenas y las expresiones de los artistas se convierten en reflexiones sobre el arte; cada proceso creativo parte de la experiencia del cuerpo-carne y los ritmos de la naturaleza; los artistas han apropiado las técnicas occidentales de las artes plásticas para crear un arte situado; muestran en su obra una preocupación recurrente por el rescate de las prácticas ancestrales; crean con los propósitos propios de la práctica de sanación;¹⁸ pero también, con la intención de compartir lo que se vive en el territorio, dar a conocer las tradiciones y resaltar la labor de taitas y mamitas como defensores del territorio y la vida.

Durante el trabajo de campo, en las entrevistas semiestructuradas y grupos focales estudiados, se hizo la pregunta por sus procesos creativos, y esto me permitió entender que el acto creador se mueve en un sistema de relaciones desde la experiencia sensible significativa del cuerpo, asociado a los saberes, rituales, tradiciones, cosmogonías; a través de la memoria viva y la experiencia diaria cotidiana que referían.

Caminos para construir conocimiento y crear artísticamente

De acuerdo con lo expuesto anteriormente, encuentro que existen varias formas de llegar al conocimiento y a la creación artística para el caso estudiado en esta investigación.

¹⁸ Definidas como “un rito específico dentro de la toma de yagé para pasar el trance de conexión entre la vida espiritual y la realidad del entorno o ambiente de la comunidad, con limpieza, armonización y purificación” (Fernando, 2012).

La experiencia del cuerpo que siente en relación con el mundo que habita

El cuerpo que siente permite tener experiencias sensoriales y conocer no desde la razón, sino desde la experiencia vivida con los saberes y diversas prácticas en los espacios de pensamiento. Eduardo Quinchoa refiere que, para crear su obra, parte del caos que le da la naturaleza, lo que hace referencia a su práctica de sumergirse en el agua para pensar y conectar sensorialmente:

Salgo a caminar, me gusta mucho el contacto con la naturaleza, los ríos, práctico algo que a mí me gustó y es estar sumergido en el agua, entonces voy recordando, se me ocurren imágenes, ideas y voy organizando los conceptos. (comunicación personal, 30 de marzo de 2021)

Las prácticas rituales, los conocimientos sobre las plantas medicinales, las historias contadas por su madre, también hacen parte del acto de creación de este artista.

Para Leonel Morales, su proceso creativo parte de caminar en el territorio: “Yo me meto a la selva 45 horas caminando, a veces duermo por allá tratando de documentar lugares o sitios que no se han documentado antes, y tratarlo de una manera magistral para que hable por sí sola” (comunicación personal, 29 de marzo de 2021). Por su parte, la artista Rosita Tisoy Tandioy habla de su proceso creativo y manifiesta que

parte del lugar de donde soy, la vereda donde vivo y, específicamente, la finca, el hogar. La finca, el hogar me ha permitido ser una persona más sensible porque recorro, comparto con el territorio, la chagra, con los sembrados, con los cultivos, con los animales, con la medicina, entonces todo eso me permitió empezar a explorar, a conocer de nuevo mi cultura. (comunicación personal, 10 de agosto de 2021)

La experiencia de vida también es una construcción de conocimiento y constituye un elemento importante en los procesos de creación del departamento del Putumayo, el entorno en el que se habita, las vivencias cotidianas, los rituales, son el sentir humano atravesado por el cuerpo, como lo expresa Mandoki (2006, como se citó en Castillo, 2012, p. 94): el “sentir humano es la base de las interacciones estéticas”, referidas a las diferentes manifestaciones que se dan en la vida en sociedad: formas distintas de vivir, relacionarnos con la naturaleza o de rendir culto a las deidades.

Mandoki hace referencia a la sensibilidad humana para cuestionar los conceptos de estética tradicionales, destacando que esta se presenta en cada cosa que hacemos en la vida, dando cabida a otras formas de sensibilidad como las experiencias encarnadas, tejidos de saberes enseñados por los abuelos, vividos y transformados, que se evidencian en las creaciones artísticas estudiadas en esta investigación.

La cosmovisión que ha permitido una relación horizontal con todos los seres de la naturaleza

Esta visión del mundo elimina la jerarquía entre seres vivos e inertes, incluyendo los espirituales y, de alguna manera, influye como generadora del conocimiento ancestral, y está presente en la obra de los artistas. Esto me hace pensar que la experiencia que se da a través del cuerpo-carne con el mundo, en un presente en acción y en devenir, se constituye un acontecimiento. De este modo, las experiencias que tiene la carne con la naturaleza y los rituales son llevadas al proceso creativo.

Este planteamiento puede relacionarse con Larios (2005), quien se refiere al cuerpo como carne-mundo pues, “antes de abarcar el mundo con el pensamiento, lo hago con mi sensibilidad, con mi corporalidad” (p. 3). Para la artista, el cuerpo se constituye carne, con capacidad de percibir y ser percibido, entonces, la carne se funde con el mundo, en un solo cuerpo que siente y percibe; lo que, a su vez, está en sintonía con los procesos creativos de los artistas participantes de esta

investigación, ya que proponen que la experiencia del cuerpo con el mundo que habitan les ha permitido crear, lo que significa que las creaciones no se distancian de la vida misma y de la cotidianidad de una comunidad, generando otros modos de llegar al conocimiento basados en prácticas propias.

Es así como encontramos varias formas en que los artistas crean relaciones y vínculos a través de la experiencia del cuerpo-carne con el mundo en que habitan, en este caso, la naturaleza, los rituales y, como lo hemos explicado, los seres espirituales.

A su vez, estas creaciones son portadoras de memoria viva, invitan a rememorar a través de la acción el hacer de una comunidad, la cosmogonía, sus relatos aprendidos oralmente por sus abuelos y taitas, relacionados con el diario vivir, con las historias contadas en los espacios de pensamiento —como el círculo de saberes donde está el fuego, donde se enseña, se da consejo y se realiza la toma de medicina del yagé—. Para Jairo Palchucan, su proceso creativo parte de la experiencia con los rituales, presentándose como un conocedor y practicante de la sanación espiritual:

Mi obra parte de la experiencia que tengo con la medicina, parto de los recorridos por el territorio en el que recolecto material orgánico como plantas, bejucos, también de las vivencias con los rituales, armonizaciones, la sanación, de las conversaciones con los abuelos, abuelas, taitas, que luego está presente en mis obras. (comunicación personal, 20 de agosto de 2021)

Por su parte, Eliana Muchachasoy, considera importante en su proceso creativo el conocimiento adquirido a través de sus abuelos:

Observo lo que está alrededor, llegan imágenes del territorio, de lugares sagrados, plantas con colores llamativos, las conversaciones con las mamitas [...], la obra habla del territorio, se plasma sobre lo que me rodea, el yagesito, las plantas, la cosmovisión. [...] También, mi obra se alimenta de los rituales, armonizaciones, encuentros y conversatorios con mamitas y taitas. (comunicación personal, 30 de marzo 2021)

Como podemos ver, los artistas están inmersos en conocer y dialogar con sus tradiciones para crear desde su territorio y, en esta medida, los procesos creativos han partido de la relación o vínculos con el contexto, un tejido cartográfico con las prácticas de una comunidad mediante la experiencia del cuerpo-carne, un cuerpo que siente, de acuerdo con Merleau-Ponty (1945, un cuerpo que percibe y es percibido constituyendo uno solo, que dialoga y deviene, creando trayectos desde el arte situado.

Según lo anterior, la fundición del cuerpo-carne con el mundo lleva al conocimiento de saberes que están situados y que son tratados desde el arte, como lo plantea Iliana Diéguez (comunicación personal, 2021):

pensar situadamente está encarnado en el cuerpo, en la experiencia... aquellos saberes que han quedado por fuera de las academias y bibliografías y que solo están presentes en comunidades, estos saberes asumen nuestra vulnerabilidad, resisten, persisten son gestos de resistencia, de reinvención de la vida.

De acuerdo con esto, y haciendo referencia a las creaciones artísticas de esta investigación, que buscan preservar el legado ancestral, estas también constituyen gestos de resistencia ante la tensión que ha ejercido la cultura occidental sobre otras culturas, lo que implica que las creaciones

se encaminan hacia la preservación, reconocimiento, transmisión de la cultura propia, y esto incluye las diversas formas de adquirir el conocimiento.

Las creaciones artísticas estudiadas en este capítulo dialogan al conservar la palabra recurriendo a la memoria viva, al saber tradicional, a su cosmovisión, a las vivencias con los rituales en los espacios de pensamiento; y muestran una visión distinta del tiempo y el espacio. Estas concepciones del mundo hablan de prácticas distintas a las occidentales y han dado como resultado unas artes plásticas y visuales con un propósito específico ligado al territorio, asociado con preservar el legado ancestral, proteger la naturaleza, asumir el arte como sanación y como una forma de compartir lo que se vive en el territorio.

Conservar y transmitir el legado ancestral hace parte del plan de vida de estas comunidades étnicas de las que los artistas hacen parte. Cabe resaltar que estas comunidades están en una lucha constante por el reconocimiento, la preservación y la valoración de sus tradiciones, motivada por la colonización a la que fueron sometidas y, por el proyecto homogeneizador del Estado-nación.

Dicha lucha también está presente en las creaciones artísticas de las comunidades del Putumayo, surgidas para defender y preservar el legado ancestral, sus tradiciones, sus relatos, dar a conocer su cultura, autor reconocerse en ella; y esto se ha dado gracias a las conversaciones con mamitas y taitas, y al participar de prácticas rituales, lo que les ha permitido aprender de su cultura propia y transmitirla.

En el siguiente capítulo se propone la pregunta por cómo las creaciones plásticas y visuales estudiadas en esta investigación son un contexto para el reconocimiento, preservación y transmisión del patrimonio cultural inmaterial en el que se encuentran las prácticas cotidianas, conocimientos, saberes ancestrales y rituales; y, al mismo tiempo, son un espacio de reflexión del presente en el que se generan intercambios y vínculos identitarios con las personas que participan de la obra.

Capítulo 4. Las artes plásticas y visuales, y el reconocimiento y conservación de las prácticas rituales

Del patrimonio como memoria al patrimonio vivo

El concepto de patrimonio ha sido abordado desde diferentes campos del conocimiento, como las ciencias sociales, las humanidades y las artes, generando incluso su propio ámbito: los estudios sobre el patrimonio, que tienen como fin promover una valoración de los objetos patrimoniales, establecer criterios de inclusión de lo que es y no es patrimonio, crear identidad y salvaguardar las tradiciones.

De acuerdo con Hernández (2002), patrimonio es “lo que se hereda de nuestros antecesores” (p. 16), e inició con el coleccionismo del siglo XVIII que tenía como interés la conservación de objetos del pasado, muchos de los que pertenecían a personas particulares, por lo cual, no eran considerados bienes colectivos, sino individuales. Para el mismo autor, el patrimonio también era considerado un “tesoro” (2002, p. 41), resguardando aquellas obras y monumentos como evidencia de culturas pasadas. Así, los museos que empezaron a crearse se llenaron con objetos y obras de todas partes del mundo, cuyo valor era histórico, estético y, lo más importante, era considerado un vestigio que hablaba de una cultura, de una creencia, de costumbres y formas de vida pasadas.

Según lo anterior, el patrimonio inicialmente fue entendido como algo del pasado y desde un concepto de propiedad privada que se heredaba y se transmitía a las personas que tenían algo en común: “evoca riqueza y compromiso, relación con quienes nos han precedido y responsabilidad en su mantenimiento para transmitirlo a quienes nos sucederán” (Aguirre, 2008, p. 69). Esto significa que, para ser transmitido, era necesario un vínculo de intercambio entre personas que tenían algo en común.

Solo fue hasta los siglos XIX y XX que se incluyeron los elementos folklóricos, etnográficos y bibliográficos, que son específicamente no artísticos, cuando estos objetos empezaron a ser considerados como bienes culturales (Llull, 2005), lo que posibilitó la ampliación del concepto; y lo patrimonial empezó a concebirse de forma multidisciplinaria, teniendo como elemento principal su historicidad y perdurabilidad en el tiempo, componente necesario e imprescindible de su identidad, que representa aquello que se ha mantenido en el tiempos a pesar de los cambios y las crisis sociales, que ha subsistido como signo y establece símbolos (Díaz Cabeza, M, 2010).

Cuando hablamos de patrimonio, este nos remite a la memoria viva y a la identidad colectiva, ya que permite a las generaciones recordarlo, transformarlo y transmitirlo de generación en generación, así como fortalecer la identidad de una comunidad al identificarse con unos valores. Para Habermas (1987), los individuos se encuentran unidos por valores, sistemas de creencias, mitos, imágenes y símbolos que son elementos cohesionadores; sin embargo, es necesario un papel activo que se refleja en la interacción de la comunidad con sus prácticas.

Esto significa que no es solo desde el pasado que damos unos valores al patrimonio, sino también desde el presente, es decir, que este proceso de identidad se da a medida que las comunidades viven sus prácticas culturales. Sin embargo, el concepto de identidad formulado por Barth (1978), y que propone estrechamente vinculado a la etnicidad, sostiene que no es “la suma de diferencias objetivas, sino solamente aquellas que los actores mismos consideran significativas” (p. 15).

Así pues, en el reconocimiento patrimonial tiene un papel trascendental la comunidad, de acuerdo con la significación que determinada tradición cultural tenga para esta desde el presente. Esta idea es acorde con lo planteado por Rodrigo (2009), quien se refiere a que la identidad, tanto

individual como colectiva, está en constante construcción y evoluciona a medida que se generan distintas relaciones.

Dotarse de una identidad pasa a ser una tarea creativa que durará toda la vida; en el proceso, se perderán elementos de identidad importantes para un momento determinado, pero vacíos de contenido en momentos futuros; a la vez, se van incorporando nuevas facetas, nuevas posibilidades. (p. 296)

Esta postura implica la consideración de que una comunidad puede definir lo que quiere preservar y transmitir, y presenta la identidad como algo en constante elaboración.

Con relación a la memoria, esta se compone de recuerdos que se van construyendo a partir de las vivencias con el entorno. Para Gómez Redondo (2013), “el recuerdo nace como una construcción, como una sinapsis entre el entorno y el individuo (...) lo sujeta al suelo, a la realidad y a su historia” (p. 129). Marcilla *et al.* (1993, como se citaron en Gómez Redondo, 2013, p. 196,) afirman que “sólo lo que ha sido aprendido puede ser recordado” (p. 196). Mientras que Halbwachs (2004, como se citó en Gómez Redondo, 2013, p. 319) sostiene que

esta sinapsis es ideada como reunión de la dualidad interior/exterior, individuo/entorno hasta tal punto, que se rechaza lo puramente generado desde el interior como recordable: En consecuencia, no hay percepción sin recuerdo. Y, a la inversa, no existe recuerdo alguno que pueda ser considerado como puramente interior, es decir, que sólo se conserve en la memoria individual. (p. 319)

Considerando lo anterior, el recuerdo sería una construcción mental de lo aprendido en el pasado, pero, a la vez, se transforma en la medida que recoge, en el transcurrir de la vida, situaciones

como “conceptos, palabras, objetos, sentimientos, emociones” (Gómez Redondo, 2013, p. 129). Así pues, la memoria se reconfigura, reinterpreta y enriquece en las diferentes relaciones y, unida a una historia, se aprecia, pero desde el presente, que, como hemos dicho, es un presente en devenir, en el ahora.

El concepto de patrimonio también ha ido evolucionando a la par con el de cultura, entendido este último ya no solamente como expresión de vidas pasadas, sino desde la visión de Fernández (2001) quien lo asume como una “expresión colectiva de las experiencias y concepciones propias de cada grupo humano, en permanente proceso de elaboración” (p. 42); lo que abre un espacio a todas las formas de cultura, mostrándola viva y dinámica. De forma paralela, el concepto de patrimonio empieza a entenderse como algo cambiante, en constante elaboración por los pueblos, permitiendo un cambio en el proceso de valoración de los objetos patrimoniales, que antes eran apreciados como testimonios de la historia, valorándose desde lo “rememorativo y lo documental” (Llull, 2005, p. 16).

Desde esta perspectiva, el patrimonio hace referencia a todos los actos que permiten a una comunidad expresarse desde diferentes medios, por ejemplo, para González, N (2006), incluye las costumbres, los rituales y otras manifestaciones artísticas que se convierten en referentes identitarios para la comunidad; y propone un papel activo de esta que crea, transforma, interpreta y transmite estos referentes según su propias dinámicas culturales, dejando atrás las ideas de cultura y patrimonio como ligadas al pasado y a los objetos. Esto abarca “la vinculación entre los objetos y sujetos sociales, el valor que se le da a los pueblos actuales como herederos y transmisores de los bienes culturales a la vez que creadores de nuevos patrimonios” (Fernández, 2001, p. 42).

Lo anterior implica que el patrimonio se desvincula de su funcionalidad y los bienes culturales pasan de ser utilizados a simbolizar. De acuerdo con Baudrillard (2010), responden “a

un deseo de otra índole: testimonio, recuerdo, nostalgia, evasión. Se siente la tentación de descubrir en ellos una supervivencia del orden tradicional y simbólico” (p. 74).

En el siglo XX, la necesidad de sostenibilidad de las entidades y agencias que preservan el patrimonio llevó a promover su apropiación por parte de la población. Se involucró a las comunidades mediante espacios de desarrollo y participación social para recuperarlo, transformarlo y transmitirlo, convirtiéndolo en una memoria viva que construye sus signos de identidad y permite recordar vivencialmente. Como lo afirmó Choay (1992), el pasado y el presente evocan elementos patrimoniales con los que el grupo puede “recordarse a sí mismo o hacer que otras generaciones recuerden a personas, acontecimientos, sacrificios o creencias” (p. 71). En este sentido, la memoria también es reinterpretada y transformada a la luz del patrimonio cultural.

Así como la memoria, lo simbólico y la estética son elementos que se encuentran en la cultura, y también están presentes en el patrimonio. Para Parsons (1951), como se citó en Geertz, (2003) “la cultura es un sistema de símbolos en virtud de los cuales un hombre da significación a su propia experiencia” (p. 215), y orienta su relación con el mundo y consigo mismo, permitiendo la construcción social. Esto implica que la conducta humana puede ser vista como una acción simbólica y, por lo tanto, se deben interpretar los símbolos, preguntándose por el valor que la sociedad les otorga.

Este concepto de cultura, así como el de patrimonio cultural, hacen referencia a lo simbólico, dejando atrás la concepción del objeto o manifestación que da información sobre el pasado, con criterios estéticos definidos y cánones culturales establecidos, para dar importancia a la manera de representar simbólicamente las expresiones identitarias de una comunidad que se encuentra en constante transformación, no por su relevancia histórica y estética, sino por su valor y “gran significatividad dentro de la sociedad” (Cuenca, 2002, p. 135).

Cuando hablamos de valor del patrimonio cultural, hacemos referencia a una “cualidad añadida que los individuos atribuyen a ciertos objetos que los hacen merecedores de aprecio” (Ballart *et al.*, 1996, p. 215), lo que les permite ser valorados y transmitidos. Para Ballart (1997), existen tres características desde las que se puede abordar el valor del patrimonio: valor de utilidad, valor formal por sus cualidades materiales, y valor simbólico y significativo por su capacidad evocadora.

Esta clasificación es ampliada por Fontal (2003), quien agregó dos categorías más: valor histórico por su capacidad de hablar del pasado, y valor emotivo asociado a la afectividad, a lo que la autora definirá como un tejido de relaciones que genera un vínculo. La Tabla 1 muestra cómo podemos definir dichos valores.

Tabla 1. *Definición de valores del patrimonio*

Tipo de valor	Descripción
Valor formal	Por sus cualidades materiales.
Valor instrumental	Hace referencia al valor de utilidad, pero desde la funcionalidad, es decir, se plantea el patrimonio como instrumento.
Valor de historicidad	No se refiere a la antigüedad o a momentos históricos, sino a la capacidad de producir historia.
Valor simbólico o relacional	Cualidades evocadoras que generan nuevos vínculos entre individuo, comunidad y contexto.
Valor emotivo	Capacidad de producir emociones.

Fuente: Fontal (2003)

Estos valores que aporta Fontal (2003) amplían el concepto de patrimonio cuyo valor pasa de ser considerado desde cualidades intrínsecas del objeto o bien patrimonial, hacia las relaciones que se establecen entre el individuo o una comunidad y su patrimonio cultural.

Patrimonio como vínculo. Apropiación del patrimonio cultural inmaterial

El concepto de patrimonio ha sido tratado y ampliado de diversas maneras. Fontal (2008), le aportó el adjetivo patrimonial (2003; 2008; 2012; 2013; 2018), al que comprende como las relaciones que se establecen entre los individuos y el patrimonio. Para la autora, lo cualitativo que hace referencia a los valores otorgados a este, es lo que permitiría su transmisión; además, considera que, para dicha transmisión, es necesaria una reelaboración y apropiación por parte de la persona o comunidad que lo recibe.

En este sentido, propone el patrimonio no como un bien con valor intrínseco, sino desde la relación de propiedad, pertenencia e identidad que se genera entre los bienes y las personas; esto implica un cambio de actitud en el rol, que, para el caso de esta investigación, se refiere a de los artistas y el público. Dicho cambio, según Fontal (2010), estaría determinado por los vínculos que se crean entre el sujeto y el bien pues, en la medida que se le atribuyen unos valores, se relaciona e interactúa con él. Gómez Redondo (2013), que no se distancia de Fontal (2010), sostiene que el cambio de actitud está dado cuando se le atribuye

valor al proceso y producto, la toma de la consciencia de inclusión en un proceso, es decir, aparición de un sentimiento de pertenencia, apropiación simbólica de lo patrimonial, una nueva percepción del propio individuo. (...) El individuo se completa y se relaciona con el medio y con la sociedad generando vínculos interpersonales. (p. 79)

Este planteamiento da un vuelco al concepto de patrimonio concibiéndolo en continua construcción por parte de las personas que lo significan, esto es, el patrimonio como una fuente de relaciones, en la que el valor no reside en el objeto o manifestación sino en las relaciones o vínculos que se tejen con la comunidad o el público.

Para los autores Fontal Merillas *et al.* (2018),

el patrimonio pertenece a las personas, que son sus creadoras, herederas, legatarias, transmisoras (...) el patrimonio es inseparable, precisamente, de esas personas, porque establece con ellas vínculos de propiedad, pertenencia, transmisión, selección, valorización (...) hablar de patrimonio implica concebir la relación de individuos y grupos con elementos materiales, inmateriales y espirituales. (p. 3)

Gómez Redondo (2013) se suma a esta concepción de patrimonio como vínculo, y propone el arte contemporáneo como contexto, un espacio de reflexión del presente y desde el presente donde se genera intercambio, y un vínculo entre las personas que están frente a una obra de arte; la identidad y valores que se le asignan son los que se relacionan con los procesos de *patrimonialización*, que significa el vínculo entre el bien y el sujeto a partir de los significados que el segundo atribuye al primero. “Esta resignificación, concretamente en el ámbito patrimonial, supone dotar de significados de propiedad y pertenencia, fuertemente ligados al ámbito sentimental” (Gómez Redondo, 2013, p. 291). De acuerdo con esto, la autora también asume el patrimonio como algo vivo y cambiante, cuyo valor reside no en el objeto o manifestación, sino en la experiencia vital que supone. “Dotarlo de significación hoy supone también admitir su valor histórico y su valor contemporáneo” (Gómez Redondo, 2013, p. 291).

Esto nos permite ver que los vínculos y relaciones son un elemento importante en el reconocimiento, apropiación y transmisión del patrimonio cultural, tanto para los artistas como para la comunidad que, desde los diversos valores (instrumental, simbólico, histórico, afectivo), se reafirman en su cultura.

La patrimonialización permite ver el patrimonio como un proceso relativo a la sociedad que lo significa y al entorno donde se contextualiza.

Las emociones participan de un sistema de sentidos y valores que son propios de un conjunto social. Es decir, para que un sentimiento sea expresado y experimentado por un individuo, aquel debe pertenecer al repertorio común del grupo social. Por tanto, las emociones actúan como modos de afiliación a una comunidad, son maneras de comunicarse y de permanecer juntos. (Fernández, 2010, p. 85)

De acuerdo con esto, podemos ver que todo gira en torno a las relaciones que entablamos con el bien. En esta investigación, las relaciones y vínculos ya están dados, en el sentido en que nos estamos refiriendo a prácticas ancestrales vivas de una comunidad, sin embargo, los procesos de patrimonialización a los que hace referencia la autora, estarían enfocados en acciones emprendidas por los artistas para el reconocimiento, preservación y transmisión de estas prácticas a la comunidad o público. En este sentido, considero que este proceso se ha dado desde el acto creador hasta las estrategias para preservarlo y transmitirlo, y es ahí donde lo ubico como un proceso pedagógico en el que el valor que se le atribuye a las creaciones y acciones de los artistas es instrumental, pues se vuelven útiles para el reconocimiento, preservación y transmisión del patrimonio cultural inmaterial de la comunidad indígena. Para Fontal Merillas *et al.* (2018), el patrimonio cultural es

una relación y no un bien. (...) Si sólo entendemos que el patrimonio son esos bienes (obras de arte, lugares, sitios, costumbres) (...), estaremos ignorando una de las verdaderas claves del patrimonio, su esencia: los seres humanos y, por lo tanto, el efecto que esos bienes producen (...) estos componentes relacional y experiencial y memoria viva, también están

presentes en toda la conceptualización del patrimonio entendido como una relación entre bienes y personas. (p. 3)

El arte contemporáneo, como una actividad sensible, permite tender puentes con las diversas manifestaciones del patrimonio cultural, en tanto estas transmiten memorias vivas colectivas y construyen identidad a partir de las relaciones con el otro. Las prácticas culturales y rituales colectivas, que hacen parte de este patrimonio, crean tejidos que se arman y desarman con las dinámicas de la comunidad, en el encuentro que se vive.

Desde esta perspectiva, podemos hablar de prácticas vivas que están en constante devenir con los distintos actores sociales que tejen lazos entre ellos. Cuando se hace referencia al patrimonio cultural de una comunidad como la del Putumayo, es necesario referirse a las prácticas que se viven, que hacen parte de la vida cotidiana, en su manera de representar el mundo y resolver sus problemas como una forma de vida, y constituyen las dinámicas de una colectividad.

En línea con lo anterior, las asumimos como experiencias estéticas simbólicas que están en constante devenir, y es aquí donde estos conceptos se entrelazan con la idea de patrimonio cultural que se expuso anteriormente, en la que cobra valor el vínculo o relaciones que el público establece con estas, ya sea desde la práctica en los espacios de pensamiento o en las creaciones artísticas, donde, desde su cosmogonía, nos muestran los relatos y rememoran la experiencia vital que a diario se transforma en acontecimientos.

Para el caso de las creaciones artísticas, permiten al público un relacionamiento desde los valores que éste les asigne, también, sus acciones diarias se ven reconocidas en las obras desde el acontecimiento mismo. Esto se alinea con lo propuesto por Gómez Redondo (2013) respecto a que el arte contemporáneo es un contexto para los procesos de patrimonialización, donde el público

genera unos valores desde lo simbólico, afectivo, histórico, desde los que se reconocen e identifican con los contenidos de las creaciones artísticas, en la medida que se ven representados en unas prácticas que ejercen en su cotidianidad, creando historias, relaciones desde las vivencias, que constantemente se elaboran y renuevan porque están sujetas a una experiencia vivida en el ahora.

Durante el trabajo de campo se realizó un taller con personas de la comunidad en que se les presentaban las obras de los artistas participantes de esta investigación, y ellas escribían sus impresiones respecto a estas.

Un ejemplo de lo anterior son los comentarios de la señora Patricia Acosta. El primero sobre la obra *Tulpa* de Tirsa Chindoy donde se nos muestra el Shinyak (espíritu del fuego):

Recuerdo a mis abuelos, en horas de la noche encendían el fuego y nos sentábamos alrededor a escuchar las historias del duende, las brujas, era muy bonito porque compartimos (...) también jugábamos a los fogones con ollitas de barro y nos robamos las cosas de mi mamá para cocinar. (comunicación personal, 5 de agosto de 2022)

Las relaciones que se dan con la obra parten de los recuerdos que le ha producido, los valores asignados están dados desde lo afectivo, lo simbólico y la historicidad. En la misma línea, Acosta plantea el segundo comentario, ahora con relación a la obra de la artista Eliana Muchachasoy:

tengo una mata de sábila, sirve para cuando tenemos fiebre, y para hacer mascarillas en la piel y el cabello, también es buena para espantar las malas energías en la casa. Tengo orégano este sirve para hacer aromáticas, es medicinal, con él condimentamos la carne (...) también veo en las pinturas una mamita haciendo limpieza a un tubérculo que es muy rico con maní y ají. (comunicación personal, 5 de agosto de 2022)

Como podemos ver, Patricia Acosta crea relaciones o vínculos desde el presente en la medida que se relaciona con lo que vive desde su cotidianidad, el valor de historicidad le permite crear historia desde el ahora y esto favorece la identificación, el reconocimiento y la apropiación del conocimiento. Para la investigadora Gómez Redondo (2013), en “las diversas relaciones entre los individuos y el objeto o la práctica patrimonial y las personas comienzan a entretorse las historias de las personas con el objeto y de las personas entre ellas” (p. 82).

Por su parte, al señor Juan Manuel Juajibioy las obras le recordaron la toma de medicina del yagé y, se refirió a que, al hablar de la medicina tradicional,

debe manejarse con respeto, ya que si se la toma en serio puede ayudar en muchas enfermedades espirituales, pero también hay personas que solo la utilizan para lucrarse y ahí es cuando es peligroso y se pierde la importancia que le damos en la comunidad. (comunicación personal, 5 de agosto de 2022)

Las obras le permitieron hablar de lo que conoce e identificarse asignándoles valor desde la historicidad, la efectividad, y desde lo simbólico en la medida que se remite a una práctica a la que dota de un sentido de respeto. Respecto al mismo tema, la señora Claudia Gómez expresó que

La medicina del yagé me creó gran impacto desde niña porque, aunque era muy pequeña, tuve una parálisis y se me estaba torciendo la boca, estaba con la boca y parte de la cara torcida. Yo estaba muy pequeña y desconocía todo, entonces mi papá me llevó donde un taita, en ese tiempo y el señor con ese método antiguo que ahora aquí ya no lo hacen, metía el carbón en el algodón con unas hierbas y también con oración, de esa manera, con las tres veces, se le quitó totalmente y esa fue la manera que a mí me curó, desde ese tiempo yo

creo fielmente en los curacas porque a mí me pasó. (comunicación personal, 5 de agosto de 2022)

Juan Manuel Juajibioy y Claudia Gómez se encuentran en el reconocimiento de la medicina de yagé, narrando dos historias que se relacionan. En esta medida, la autora Gómez Redondo (2013) afirma que “el objeto patrimonial comienza a ser lugar de encuentro de señas, de historias individuales que encuentran rasgos en común con otras historias individuales, comenzando a configurarse rasgos identitarios” (p. 82).

Como podemos ver, los valores atribuidos y los significados que las personas acogen desde su experiencia vital forman un tejido de relaciones que dan como resultado un proceso de identidad colectivo, aparecen actitudes de respeto, aceptación, empatía, diálogo, así como también la apropiación del conocimiento, en este caso, del patrimonio cultural inmaterial.

Apropiación social del conocimiento

Eduardo de Sousa (2011) define la alteridad como “cambiar la propia perspectiva por la del otro” (p. 27), y considera que para llegar a esto se debe cumplir con algunos aspectos como la concepción del mundo, los puntos de vista y no dar por sentado una sola verdad o una idea de mundo, lo que lleva a un acontecimiento, al darnos cuenta que hay otras formas de hacer, pensar y sentir diferentes a las establecidas por la modernidad.

Para la comunidad que habita el Putumayo, multiétnica y pluricultural, cada una con sus tradiciones, formas de hacer y pensar, la alteridad ha permitido un entendimiento y respeto por la cultura del otro, ha fomentado el diálogo intercultural, el intercambio de saberes y apropiaciones, generando, como indican Durango y Rodríguez (2013), unas “relaciones pacíficas” (p. 8) en las que cada grupo con sus prácticas dialoga e intercambia conocimiento.

Ese reconocimiento del otro como ser distinto a uno mismo, ha marcado una diferencia notoria entre las dos culturas, indígena y mestiza;¹⁹ ambas se han acercado a conocer a su otredad a partir de la aceptación, y la experiencia vivencial con las prácticas culturales y rituales en el intercambio de saberes.

Este encuentro entre las diferentes culturas ha permitido, parafraseando a Cornejo (2012), enfrentar dos concepciones diferentes de la vida, donde ambas culturas se nutren una de otra, contrario a lo que sucedió en la época de la colonia, cuando una era sometida por la otra. De acuerdo con esto, en la actualidad, la alteridad se constituye como una forma de relacionamiento, en la medida que los conceptos o conocimientos que se adquieren del otro se han dado a partir del diálogo y los acuerdos (Dussel, 1980).

Dicha forma de relacionamiento entre las culturas está en tensión, pues no se puede desconocer el constante intento de dominación por parte del Estado, en la medida de emprender acciones que ponen en riesgo el territorio como es la minería, la explotación de los bosques y el desarrollo de grandes vías que atraviesan la selva donde están las plantas medicinales de las que se proveen las comunidades indígenas, poniendo en riesgo las prácticas rituales, sin embargo, también existe la tolerancia, ya que ambas culturas tienen una verdad para ofrecer, y eso se puede evidenciar en la apropiación del conocimiento ancestral en parte de la población en el putumayo. Esta relación con el otro se conoce como interculturalidad y abarca todos los aspectos de la vida en sociedad. De acuerdo con García Martínez (2007), la interculturalidad se refiere a “procesos políticos, sociales, jurídicos y educativos generados por la interacción de culturas en una relación de intercambios recíprocos provocados por la presencia en un mismo territorio de grupos humanos con orígenes e historias distintas” (p. 90), permitiendo la aceptación y reconocimiento de otras culturas. Desde

¹⁹ Los mestizos son llamados por los indígenas como colonos.

esta perspectiva, la alteridad y la interculturalidad se refieren a un relacionamiento con el otro distinto, donde ambos se nutren y se producen cruces socioculturales.

En el departamento del Putumayo, estos planteamientos se reflejan en la relación permanente, el intercambio de aprendizajes y la apropiación de culturas entre personas que tienen valores y tradiciones distintas, respetando la diversidad de cada cultura del territorio.

Cuando usamos la palabra apropiación, podría pensarse que esta solo se relaciona con lo que es ajeno a nuestra cultura, sin embargo, el mestizaje implantado por la colonización trató de eliminar todo lo que no pertenecía a la cultura occidental al considerarlo como atrasado y un limitante para el progreso y, en esta medida, se fue despojando a la comunidad indígena de todo lo que representaba su cultura. Según Neüman (2008), este despojo llevó a sustituir sus prácticas por otras “‘ajenas’ (...) el conocimiento, la religión, el idioma, las artes, fueron asumidos como heredados, es decir ajenos pero apropiables” (p. 20).

Afortunadamente, la colonización no logró eliminar del todo la cultura indígena que resistió a las formas de dominación, sin embargo, sus prácticas culturales tuvieron unas transformaciones debido al mestizaje, creándose una hibridación. En palabras de Canclini (1990), “procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” (p. 25). Para el autor, en América Latina se convive con prácticas tradicionales y modernas que no se oponen la una con la otra, ni tampoco podrían suplantarse, dando como resultado diversas mezclas interculturales, o lo que él llama cruces socioculturales.

Para Neüman (2008), las comunidades resisten, pero a la vez “negocian” (p. 28). En este sentido, la apropiación social se ha dado desde la negociación para sobrevivir, prevalecer y poder conservar su cultura, pero transformada. De este modo, lo que se apropia es transformado,

intervenido, cargado de nuevos significados adecuados a su entorno de vida. Para la autora, la apropiación social es comunitaria y, en esta línea, se sirve de la relación entre los miembros de una comunidad para poder concretarse. Tiene que ver con la adjudicación de nuevos sentidos a partir de procesos relacionales. Esto no se distancia de lo que plantea Canclini (1990) en el sentido que la hibridación permite esa transformación en la que surge algo nuevo.

Los artistas que participaron en esta investigación incorporan conocimientos dados en las chagras, en el Shinyak, en rituales como el de la medicina del yagé y el del perdón, así como aquellos recibidos en la universidad, lo que ha favorecido que apropien otras maneras, lenguajes o técnicas del arte occidental como la instalación y el *performance*, sin embargo, estas apropiaciones que se han dado desde la academia no han logrado desplazar del todo el pensamiento y cosmovisión que está presente en los contenidos de sus creaciones, por el contrario, se han convertido en una herramienta para sentir y compartir la experiencia del arte.

En este sentido, la apropiación social del conocimiento se ha dado desde la apropiación de los lenguajes occidentales del arte para dar nuevos sentidos a lo que es ajeno. En el caso específico del Putumayo, con las creaciones artísticas estudiadas, no solo sería ajena la apropiación de dichas técnicas, sino también el reconocerse frente a sus tradiciones, haciendo referencia a los artistas que, a través de su proceso creativo, se han acercado más a su cultura, han indagado para aprender más de sus orígenes y dar reconocimiento a personas, labores, cosmogonías, rituales de los cuales hacen parte.

Dicha apropiación puede darse de diferentes formas, dependiendo de cómo nos relacionemos e intercambiamos nuestro conocimiento en un contexto específico. Según el Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación (2020) tiene que ver con “cómo generemos nuevos

aprendizajes y cómo los utilizamos de la manera más adecuada para aprovechar los recursos con el fin de mejorar nuestra calidad de vida” (p. 8).

Por lo anterior, es importante comprender la manera en que el arte sirve de vía para la transformación, apropiación social y resignificación de los vínculos que establecen los individuos y comunidades con su patrimonio. En este punto, hago referencia al término patrimonio cultural inmaterial teniendo en cuenta que en el departamento del Putumayo, con la realización del inventario del patrimonio cultural, se creó la lista representativa donde se encuentran las tradiciones orales, rituales, conocimientos y prácticas relacionadas con la naturaleza y el universo.

De acuerdo con esto, la práctica plástica y visual de los artistas referenciados en la investigación constituye un medio para la preservación y reconocimiento de la cultura propia. Las creaciones artísticas generan vínculos identitarios en las comunidades; y en estas se conjugan la generación de nuevo conocimiento y la apropiación social del mismo, lo que implica que las creaciones artísticas se convierten en esas otras formas para la apropiación de su cultura.

Desde la educación, el concepto de apropiación se puede aplicar a un objeto, una práctica social, una tecnología, un modo de hacer las cosas, un modo de pensarlas. Una persona se apropia de un objeto o idea y, al personalizarla o convertirla en suya, adquiere además unas competencias que le permiten aplicarla. (Jaillier *et al.*, 2015, p. 44)

Considerando esta perspectiva, la apropiación social de conocimiento brinda una herramienta que le facilita al artista crear e intervenir, enfocado en un arte que cuenta, que quiere dar a conocer y que, en algunos casos, busca generar experiencias desde su propia cultura. A su vez, puede ser entendida como una práctica de construcción colectiva del conocimiento en la que

participan individuos, organizaciones o comunidades que intercambian saberes y experiencias (Colciencias, 2018).

Acorde con esto, el planteamiento de Jaillier *et al.* (2015), que aborda la apropiación social desde la sociología, no la asume como un asunto de propiedad en una relación de poder sobre el objeto, sino de “propiedad en el sentido de estabilidad de generación de significado o de valoración del objeto en relación con otros” (p. 45). Esta relación tiene mucho que ver con el concepto de patrimonio cultural como vínculo, en el cual se tejen relaciones a través de relatos, memorias y acciones cotidianas que entablamos con un bien cultural y que a la vez se construye en relación con las demás personas.

En concordancia, Neüman (2008) considera que “la apropiación social debe ser vista desde la otredad (...) la persona que se apropia desde la otredad no se concibe a sí misma como ‘yo’ sino en el marco de sus relaciones con su entorno próximo” (p. 23), es decir, que esta apropiación se da desde “la relación [que] es la base del mundo de comprensión ‘otro’ desde donde se practica” (p. 28).

La forma relacional respecto a la apropiación, nos lleva a entender a las comunidades como actores de su patrimonio, donde ya no solo interesa la preservación y conservación de sus tradiciones desde lo histórico y cultural que ha fortalecido su identidad, sino también las prácticas del presente que se dan por una memoria viva, poliforme, activa, con prácticas que suceden en la cotidianidad.

La apropiación social del conocimiento del patrimonio cultural inmaterial ha estado influenciada por la cultura occidental que, en su forma de abordarlo, utiliza las mismas escalas de valores para comunidades con culturas no occidentales, desvalorizando que cada pueblo tiene su propia cultura y unos elementos tangibles e intangibles que considera suyos, y que “les ha permitido

entender y hacer las cosas de acuerdo a sus propias dinámicas, otorgándoles sentido a la vida y significados que son compartidos por la comunidad, y que son diferentes en la medida que se generan en contextos específicos. Sin embargo, la apropiación del patrimonio ha estado mediada por parámetros instaurados desde las políticas del Estado que generan lineamientos para su gestión, y lo entienden desde la conservación y preservación, dando más importancia al objeto o a su manifestación.

Algunas acciones promovidas desde el Estado para acercar a la comunidad al conocimiento de su patrimonio se han propuesto desde la educación, permitiendo el disfrute, conocimiento, valoración social y reforzamiento de la identidad colectiva. Pero estas acciones, que se quedan en talleres para el conocimiento sobre el patrimonio, y no han sido suficientes porque se han abordado desde lo pedagógico y comunicacional, pero cuando los ciudadanos son los actores, esta apropiación puede ser entendida como un proceso social de descubrimiento, disfrute, enriquecimiento y transmisión en el presente que iría más allá de una cuestión pedagógica y comunicacional. De acuerdo con esto, entender la apropiación social del conocimiento desde las relaciones con los otros y con el patrimonio, permite abrir espacios para el intercambio.

Formas de apropiación del conocimiento por parte de los artistas

Durante el trabajo de campo, gracias a los instrumentos utilizados como las entrevistas y grupos focales se identificaron diferentes formas en las que se ha dado la apropiación del conocimiento en los artistas participantes de la investigación, esto, a través de tres preguntas abiertas: hábleme de su obra, ¿cómo llega usted a la obra?, y ¿cómo hace para crear sus obras?

Una primera forma de apropiación del conocimiento identificada en los artistas se ha presentado mediante el reconocimiento de su propia cultura pues, para consolidar su proceso creativo, han tenido la necesidad de conocer más sobre su cultura ancestral, partiendo de

conversaciones con miembros de la comunidad como taitas, abuelas, abuelos, incluso, con la misma familia. Un ejemplo de esto es el fotógrafo Leonel Morales cuando se refiere a que, en su proceso de creación, la forma de investigar consiste en entablar diálogos y visitar las comunidades indígenas, así como participar de los rituales y recorrer el territorio para registrarlo en sus fotografías:

Yo participo de las prácticas de estas comunidades, entonces voy a visitarlas y puedo ver sus rituales. También cuando tienen celebraciones es el momento para poder fotografiarlos y conocer más a fondo la cultura y sus espacios naturales donde los desarrollan”. También me interesan aquellos espacios de la naturaleza que hacen parte del patrimonio natural del Putumayo y que constituyen los sitios turísticos, pero que han tenido una historia para las comunidades indígenas, desde donde se busca la preservación de la naturaleza. Entonces mi investigación parte de escuchar los sentires de las comunidades, conocer sus acciones en defensa del territorio, esos relatos e historias me permiten llegar a esos lugares para fotografiarlos. (comunicación personal, 29 de marzo de 2021)

Aquí se puede evidenciar la necesidad del contacto con el territorio y de acercarse a las comunidades que lo habitan, como en el caso de la artista Rosita Tisoy Tandioy cuyo proceso creativo la ha llevado a aprender de su propia cultura en la finca donde vive, en las labores diarias con la chagra, con los rituales, que son los insumos para su creación.

El vivir en el territorio Kindi Cocha, Valle de Sibundoy, me ha permitido plasmar y crear la obra, pertenecer a la cultura indígena inga también, porque es muy importante, los abuelos, lo que uno ha vivido de niña, entonces es como el cuidado del territorio, las costumbres que se viven en la familia (...) mi abuelo Gabriel y mi papá Benjamín se vienen

con el legado de la medicina tradicional, ellos han sido grandes taitas y siguen mis hermanos también, entonces mi mamá dice que ella empezó a tomar la medicina cuando nosotros estábamos en el vientre, entonces toda esa conexión ha permitido crear también. La medicina del yagé también lo va guiando y el mismo territorio le va enseñando, y uno va sintiendo. (comunicación personal, 10 de agosto de 2021)

Por su parte, Tirsa Chindoy se refiere a las acciones que tuvo que llevar a cabo para el desarrollo de su creación artística:

empecé a investigar en los símbolos y yo no sé tejer, y lo que quería hacer era escribir con esos elementos y la simbología. Involucrar tierra, semillas, hilos, venían a la tierra y los sembraba ahí. Cuando fui a la universidad no tenía conciencia de esos valores culturales, entonces empecé a revisar cómo era ese proceso del tejido. De dónde es que venimos los ingas y también esa negación de la cultura de uno, a todos nos ha pasado que queremos ser otros. Con el trabajo de Benjamín [Jacanamijoy], él explica que hay un símbolo del que parten todos los símbolos que es el rombo, que es la abstracción del vientre de la mujer, el lugar donde inicia la vida. En el caso de las mujeres, la mujer, la sabedora, la que enseña, la que transite todo ese hilo, esa memoria, entonces, si del vientre de la mujer sale todo, entonces también del vientre de la mujer (...) también sale todo ese conocimiento. (comunicación personal, 14 de septiembre de 2021)

En línea con estas posturas, el artista Eduardo Quinchoa afirma que para desarrollar mi obra empecé a tener necesidad de conocer más sobre mi cultura, sentía que no sabía algunas cosas, entonces empecé tener más contacto con la naturaleza, recuperé

recuerdos de las creencias heredadas en familia, tradición oral de los abuelos taitas, también buscaba información en mi madre a través de lo que me podía contar. Empecé a involucrarme más en las labores que hacía mi familia, a conocer más de las plantas medicinales y sobre todo las historias con las que crecí. (comunicación personal, 30 de marzo de 2021)

Estos ejemplos muestran claramente lo que Neüman (2008) plantea respecto a que la apropiación social no se debe pensar solo desde lo que no es nuestro, ya que en sus procesos creativos estos artistas sintieron la necesidad de conocer más de su cultura y su territorio, se han apropiado y adquirido sentido de pertenencia hacia las prácticas de su comunidad, acercándose más a ellas y convirtiéndolas en materia prima para la creación.

Las creaciones artísticas se caracterizan por ser parte de entornos y prácticas ancestrales entre las que conviven los artistas como actores, en este sentido, su proceso de creación está pensado y desarrollado en correlación con los otros, pues dialogan en busca de sus raíces con el deseo de conocer la cultura en los espacios de pensamiento. Estos saberes aprendidos desde una educación propia significan una manera de reconocerse desde el ser indígena para relacionarse desde allí.

La educación propia busca rescatar la lengua, los ritos, los mitos, los saberes de taitas y abuelos, la medicina tradicional, la protección del territorio-naturaleza. Esta educación también se imparte desde casa por los taitas y mamitas en los espacios de pensamiento que son, a su vez, escenarios de vivencias donde los individuos transforman y crean.

Un saber basado en la acción y la palabra, y en el sentir de la vida para llegar al conocimiento, está presente en los procesos de creación de estos artistas, que incluyen

conversaciones continuas con mayores, taitas, abuelas, familia; así como los conocimientos prácticos en los espacios de pensamiento o espacios comunitarios. De esta forma, a partir de acciones, imágenes y símbolos que se generan en los recuerdos o memoria de los abuelos y taitas; y de las experiencias propias, tanto físicas como espirituales, son resignificados. Esto implica que el proceso creativo abarca una dimensión social y personal, e incluye el conocimiento de la cultura occidental generado en el relacionamiento, lo que da como resultado un diálogo de saberes que integra diferentes tipos de conocimiento, técnicas y prácticas.

*De acuerdo con lo anterior, otra forma en que han apropiado el conocimiento, específicamente el occidental, ha sido en el ámbito universitario, cursando sus estudios en artes, asunto que ha abierto las puertas al aprendizaje de técnicas pictóricas aplicadas a la pintura en lienzo, y a otras técnicas como la instalación, el *performance* y la fotografía.*

Asimismo, la universidad los ha instruido en unas formas específicas de hacer y presentar el arte, a manera de método científico, con el fin de llegar a la creación de la obra. La artista Tirsa Chindoy, cuando habla de su proceso de creación, hace referencia no sólo al conocimiento tradicional, sino también al adquirido en la universidad donde aprendió pasos y maneras de hacer para crear.

El enfoque en la universidad era conceptual y toca escoger un tema para trabajar (...) ya para una obra conceptual tienes un tema, lo investigas, experimentas materiales, llegas a una formalización de la obra, y pues hay un proceso reflexivo, investigativo, experimental. (comunicación personal, 14 de septiembre de 2021)

Esta influencia desde Occidente se evidencia en el acto creador, donde los artistas participantes de la investigación han entrelazado las maneras propias de hacer y llegar al

conocimiento, aprendidas en la vivencia del entorno, las prácticas rituales, los procesos creativos que parten del sentir del cuerpo-carne, en suma, mediante la experiencia de vida con las diversas prácticas ancestrales que se dan en el territorio; con las formas de hacer occidentales en la utilización de técnica de las artes plásticas y visuales, en recurrir a la documentación de referentes artísticos y teóricos, experimentar con diversos materiales para su proceso creativo, esto apropiado del conocimiento recibido en la universidad y del autodidacta.

Lo anterior concuerda con los planteamientos de Neüman (2009) respecto a la apropiación social, al referenciar todas las influencias, productos culturales, técnicas, así como también estilos de vida y

estructuras organizacionales traídas desde los centros hegemónicos de producción y de poder, los latinoamericanos le adjudicamos nuevos sentidos según nuestro propio horizonte de comprensión del mundo. Y una vez que los asumimos desde allí, también los utilizamos para satisfacer nuestras propias necesidades. (p. 3)

Los artistas han generado un intercambio de conocimientos, una hibridación entre las formas de hacer propias de la academia y las desarrolladas por las comunidades. Para Canclini (2003),

la adopción en la producción artística de nuevos materiales (acrílico, plástico, poliéster) y procedimientos constructivos (técnicas lumínicas y electrónicas, multiplicación seriada de las obras) no era simple imitación del arte de las metrópolis, pues tales materiales y tecnologías estaban siendo incorporados a la producción industrial, y por tanto a la vida y el gusto cotidianos en los países latinoamericanos. (p. 228)

La postura de la artista Tirsa Chindoy se alinea con lo sostenido previamente pues, para ella,

tenemos una influencia bien interesante no solo en el tema de los pueblos que cohabitan, sino también en el intercambio, y esas sincronías culturales que se dan con otros pueblos, por ejemplo, entre pueblos indígenas, entre pueblos mestizos, porque lo que siempre he visto es que estamos como en ese préstamo de elementos culturales. En el tema indígena, por ejemplo, hay ese atrevimiento de hablar desde afuera sobre el indígena, digamos el indígena debe ser esto o de esta forma, y se hace solo este arte, pero yo creo que también hay otras propuestas diferentes por estas aperturas de ir a la ciudad a estudiar. Es muy interesante de salir y adquirir conocimiento, salimos afuera y estamos tomando otros elementos que no necesariamente son de nuestro territorio, entonces también hay otra diversidad que es muy chévere, qué elementos tomó del territorio y cómo los devuelvo con eso que he aprendido afuera, y ahí hay una variedad interesante que se da de formas de hacer, formas de crear. (comunicación personal, 14 de septiembre de 2021)

Esta manera de proceder concuerda con lo planteado por Canclini (2003), quien se refirió a la combinación de prácticas antiguas y modernas, que generan nuevas prácticas en constante transformación, de esta manera, el artista apropia unas formas, técnicas y lenguajes para luego ser modificadas y devueltas como un producto distinto. Este autor también hace referencia a que lo tradicional y lo moderno no se oponen abruptamente, y sus cruces socioculturales no constituyen una mimesis.

Los artistas participantes en esta investigación han creado estos cruces socioculturales partiendo de las prácticas ancestrales, encaminados dentro de su proceso de creación hacia un fin

específico: la preservación y transmisión del legado ancestral, por eso, no se distancian del conocimiento tradicional. En esta medida, las creaciones artísticas se conciben desde el principio como un medio para lograr dicho fin, adquiriendo un sentido desde la pedagogía.

En el trabajo de campo se preguntó a los artistas si alguna vez habían hecho una obra pensando en las personas que la iban a ver. Frente a esto, contestaron positivamente, y sus respuestas estuvieron encaminadas a resaltar su interés por la preservación y transmisión del legado ancestral, y por la protección de la naturaleza, como se evidencia en las palabras de Rosita Tisoy Tandioy:

Pienso en qué es lo que vamos a dejar y qué es lo que vamos a compartir, entonces esa obra es dejar ese mensaje también de que estamos aquí para dejar un legado, una memoria, y ese compartir en ser esa bonita semilla para el universo. (comunicación personal, 10 de agosto de 2021)

Para ella, la obra misma es el compartir de ese legado, como hemos podido ver en el capítulo anterior, en su trabajo involucra las sensaciones con la finalidad de reactivar los sentidos, buscando volver más sensible al público, lo que logra mediante el uso de las esencias de plantas medicinales.

Esto es siempre un ejercicio reflexivo, educar públicos, en el contexto falta mucho por reflexionar y que la comunidad vaya entendiendo que hay estos otros lenguajes, al final también pueden ayudar a lo que todos queremos: preservar nuestros pueblos, el legado. (Tirsa Chindoy, comunicación personal, 14 de septiembre de 2021)

De acuerdo con lo anterior, los artistas dotan de significado el patrimonio cultural inmaterial, que además hace parte de su propia experiencia, y esto es llevado a las creaciones

artísticas que se constituyen en espacios para el diálogo y la generación de conocimiento. De acuerdo con Aguirre (2008),

Lo que hace educativo a los dispositivos de experiencia que son los objetos patrimoniales no es precisamente la legitimidad discursiva de la que pudieran ser portadores, su pertenencia a ese reino de las bellas artes o la excelencia cultural. Su interés formativo reside en su disposición para engendrar o recorrer historias personales, familiares o sociales, abriendo un espacio de simbolización donde comprenderlos y con ello de comprender mejor a quienes los produjeron. (p. 115)

Pero este proceso de patrimonialización dado por el artista en su creación, no se puede presentar solo desde lo individual, sino que se hace necesaria la interacción con el público para que se pueda convertir en un diálogo para articular rasgos comunes o un discurso común a los miembros de la comunidad, en este caso la indígena.

Teniendo en cuenta que comparten el patrimonio cultural, se trataría de un reconocimiento, y de la identificación, generación, apropiación y transmisión de este. Para el caso de la comunidad mestiza, el legado ancestral por el que los artistas se preocupan adquiere otro sentido: poder mostrar al otro, distinto, lo que se vive dentro de la comunidad, y esto es una forma de relacionamiento entre las dos culturas. Así pues, las creaciones permiten un acercamiento a la otra cultura, hay personas que se reconocen en algunas prácticas, otras se interesan por conocer más, y esos diálogos que se encuentran en las creaciones artísticas se plantean, inicialmente, desde una identificación personal; para llegar luego a rasgos comunes desde ese significado propio y afectivo.

En línea con lo anterior, las apreciaciones desde la comunidad indígena hacen referencia a las creaciones artísticas que muestran el ritual del perdón y la medicina del yagé. En palabras del Juan Manuel Juajibioy Mavisoy:

Veo las obras donde hay figuras y elementos que representan a mi comunidad, como médico tradicional estoy al contacto de toda la naturaleza, como tal siempre pido a la naturaleza el permiso para poder actuar con cualquier paciente, en persona estoy ahí pero espiritualmente estoy en otra parte para poder hacer mi actividad. Cuando hablan del Carnaval del Perdón es algo delicado para mí dentro de mi familia, y cuando hablo de la familia es toda la comunidad kamëntšá de Sibundoy, por eso, en el lugar que esté, dígame aquí o en otro municipio, digamos que me encuentro con un amigo y lo ofendí, y en tiempo de carnaval que es cada año, para nosotros año nuevo es el tiempo del carnaval, es por eso que ese día a quien haya ofendido, así sea a una persona o a la naturaleza dentro de mi medicina tradicional. Por tal razón, si estoy en mi casa en tiempo de carnaval me arrodillo y pido perdón, y así lo hago también a la naturaleza. (comunicación personal, 6 de julio de 2021)

Sumado a esto, encontramos otras apreciaciones relacionadas con la importancia y significados del tejido para la comunidad. Así lo expresó la señora Mirian Jojoa:

Esto se llama chumbes o fajas, en kamëntšá se dice chumbe y esto tiene un significado cada figura, por ejemplo, ese es el camino, el benach; este la unión de una pareja; este es como decir las montañas que nos rodean en el pueblo; este es el nido del pajarito. Cada cosa tiene su historia y en las fajas las mamitas plasman el sentimiento de la familia, de los hijos, del pensamiento que uno ha vivido. Cada faja, uno haciendo este trabajo de cada figura, pero cada uno lo hace distinto, de acuerdo a su pensamiento. Hay unas fajas que se utilizan para

cuando se tiene el bebé, y se utilizan para apretar la barriga o para envolver al bebé desde los hombros hasta los pies, ahora como dicen que ya no se deben fajar. Estas fajas las tejen las mujeres, para el bebé o para la madre que va a tener el hijo, también se tejen para nuestro traje tradicional, para adornar las coronas. Estas fajas varían de acuerdo con la capacidad del cerebro de cada persona. Por ejemplo, si estás triste o deprimido, entonces es otra historia, por eso, uno siempre debe estar con esas energías vivas para poder plasmar alguna cosa, con toda la armonía y la alegría. Mi primer chumbe fue a los 15 años, y era blanco para aprender a alinear y que este derecho, y después ya se va con las figuras. (comunicación personal, 26 de octubre de 2021)

En estas apreciaciones hacia las creaciones artísticas estudiadas podemos ver que la comunidad indígena se identifica y les da valor desde su capacidad de producir historia; desde el valor simbólico relacional mediante cualidades evocadoras, generando nuevos vínculos entre individuo, comunidad y contexto; y a través del valor afectivo en la producción de emociones, lo que se refleja en la vivencia de las prácticas en el presente, por lo que se siente identificada con las obras.

Desde la comunidad mestiza, la señora Milena Burgos se refiere a las creaciones artísticas como

pinturas que muestra[n] la cultura indígena, ahí veo las plantas medicinales, el cuidado de la huerta, las plantas medicinales ayudan a sanar diferentes molestias de cuerpo y el alma, también veo que representan la riqueza del Putumayo, su flora y fauna más representativa, veo el colibrí que se lo conoce como la visita de los seres queridos que han fallecido, cuando el colibrí entra a la casa. (comunicación personal, 26 de octubre de 2021)

Partiendo de un acercamiento similar al anterior, el señor Florencio Tapia indicó que se identifica

con la obra donde se muestran las plantas medicinales, las flores, porque mi madre también tenía muchas plantas medicinales en la huerta y tenía mucho conocimiento sobre cómo se utilizan. También me identifico con las obras que muestran las visiones del yagé porque aquí en Putumayo hay muchos chamanes y algunas veces he tomado el bebedizo y he visto las alucinaciones, también para alejar malos espíritus y curar de algunas enfermedades, hacerse tratar. (comunicación personal, 26 de octubre de 2021)

En todos los relatos aparecen apreciaciones hacia las obras en las que las personas crean relaciones con algunos patrimonios culturales inmateriales, en el sentido de que son compartidos entre las dos comunidades, como el conocimiento de las plantas medicinales y la medicina del yagé, a los que dotan de valor desde lo simbólico relacional y lo afectivo.

Apropiación desde el público

Otra manera de apropiación se ha dado desde el público, a partir de acciones que los artistas han emprendido como la exhibición de las obras y la dinamización de procesos creativos dirigidos a la comunidad, por ejemplo, Benach Galería de Arte y las mingas muralistas.

Benach Galería de Arte. El trabajo que ha realizado esta galería, ubicada en el Valle de Sibundoy desde hace 5 años y liderada por la artista Eliana Muchachasoy, ha sido muy importante para el desarrollo cultural del territorio, teniendo en cuenta que allí se dinamizan diferentes proyectos de creación a partir de talleres. Cuenta con una programación cultural amplia y continua

donde no solo presentan expresiones desde las artes plásticas y visuales, sino que involucran todas las artes desde la poesía, la música ceremonial, la danza y las producciones de los artesanos (ver Figura 69).

Figura 69. Benach Galería de Arte. Valle de Sibundoy



Fuente: fotografía de la autora.

Así, los procesos de creación están enfocados en música ceremonial; talleres de tejido de chumbe donde las protagonistas son las mamitas tejedoras; tradición oral a manera de conversatorios donde invita a miembros de la comunidad, taitas, sabedores, mamitas a recordar la tradición oral de los ancestros y mayores; talleres en técnicas de grabado y pintura en lienzo. Estos buscan recuperar y fortalecer la identidad y, a la vez, han facilitado el acceso a las creaciones de los artistas indígenas.

Algunas de las exposiciones lideradas por Benach Galería de Arte son la exposición de arte *Chagra de visiones*, en la que se realizaron muestras individuales; *Los caminos del color* (BENACH_ Galería, 2022b); y *Arte, Color y Cultura para la Vida* (BENACH_ Galería, 2023), patrocinada por el Ministerio de Cultura (ver Figura 70).

Figura 70. Publicidad de Arte, Color y Cultura para la Vida (Benach Galería de Arte)



Fuente: fotografía de Benach Galería de Arte (@BENACH_Galería).

Lo interesante de estas exposiciones es que articulan el conocimiento tradicional ancestral, dándole un espacio en la galería de arte, es decir, introducen las producciones de los artesanos en un lugar de exposición propio de las artes occidentales; así como las creaciones de los artistas en una muestra con gran variedad de técnicas en las que vemos, por un lado, el conocimiento ancestral del tejido, la talla, la palabra, los cantos ceremoniales de la medicina del yagé en manos de los taitas y mamitas sabedoras; y por otro, las creaciones desde las artes plásticas y visuales mediante técnicas

occidentales que están abordando los conocimientos ancestrales. Esto ha permitido que la comunidad indígena se apropie del espacio para el encuentro y la transmisión de conocimientos.

La galería también ha adelantado acciones comunitarias en el Valle de Sibundoy enfocadas en las comunidades mestiza e indígena, como compartir las semillas con el fin de preservar la soberanía alimentaria, posibilitando un entrecruzamiento entre el artista, el artesano (en cabeza de abuelos y abuelas sabedoras) y las comunidades en la cotidianidad.

A esto se suman los encuentros entre pueblos hermanos, comunidad inga y kamëntšá, por ejemplo, favoreciendo diálogos en torno al territorio, a ser mujer indígena y a sus prácticas, mediante el conversatorio “Sentires alrededor de nuestro territorio para fortalecer el tejido entre mujeres inga y kamentsá” (BENACH_Galería, 2022a); y facilitando la interacción del grupo de Danza Vida, conformado por mamitas de la comunidad kamëntšá que, dentro del espacio de la galería, danzan y cantan las melodías del ritual del perdón, días previos a que este suceda (BENACH_Galería, 2022c).

Desde la perspectiva indígena, la galería ha marcado un cambio en la medida que los artistas ya no son promovidos por otros agentes culturales, con conceptos que buscan adecuar sus discursos a la estética occidental, sino que son ellos mismos los gestores y creadores de su propio arte. Por ejemplo, la artista Eliana Muchachasoy hace visible su obra, así como los procesos creativos que lidera con su comunidad, ya no desde una posición de participante, sino desde su rol como protagonista, y esto incluye a la comunidad que se vuelve también protagonista. Para lograrlo, la artista, busca la manera de financiar económicamente con recursos del Estado, los procesos y talleres de creación que se gestan desde sus propias iniciativas y formas de hacer. Esto visibiliza tanto a los artistas como a su comunidad lo que significa

una visibilidad de hecho: a través de canales de expresión y difusión y una visibilidad de derecho, al ser reconocidos explícitamente en las leyes y reglamentos. Esto no implica que anteriormente las comunidades populares no expresaran su mundo de vida pero lo hacían al interior de su vida cotidiana. No poseían los canales para hacer visible esa actividad al resto de los grupos sociales (...) Al no existir ese espacio legal las prácticas de las comunidades populares eran invisibles al resto de la sociedad. Las fronteras de contacto han sido hasta ahora las expresiones artísticas, pero fuera de eso, habitaban la marginalidad de un sistema que lentamente transitaba hacia la exclusión. (Neüman, 2009, p. 2)

Aquí se puede entender la apropiación social como “un proceso en el que se adjudica sentido a todos productos culturales, estilos de vida y estructuras organizacionales traídas desde los centros hegemónicos de producción y de poder” (Neüman, 2009, p. 3), sentido que se da a partir de nuestra propia comprensión del mundo. Esto guarda relación con los procesos socioculturales a los que entendemos como hibridaciones que son fruto de la comprensión del mundo que se tiene, y que luego se utiliza para satisfacer las necesidades de una comunidad, en el caso de la galería, transmitir y preservar las tradiciones (Canclini, 2009).

Los procesos de creación y los conversatorios se convierten en una historia viva, en conocimiento de las prácticas culturales y rituales, en exposiciones de memorias vivas y transformadoras que permiten a la población mestiza acercarse a la diversidad, a la singularidad de su propio territorio conociendo la cosmovisión y ritualidades de una comunidad con la que comparten el espacio; y para la comunidad indígena kamëntšá e inga, estos espacios culturales permiten reafirmarse, reconocerse, y para los más jóvenes, conocer las memorias y consejos de los mayores, y transmitir y preservar el legado ancestral.

Dicho legado, interpretado por medio de la *performance*, la instalación y la pintura en lienzo, ha permitido un acercamiento al arte de exposición y la aceptación de la comunidad indígena, considerando que estas formas de mostrar son nuevas para ella. La artista Eliana Muchachasoy, creadora de este espacio, cuenta cómo era la galería en sus inicios cuando invitaba a la comunidad a ver las exposiciones:

El trabajo que realizaba fue apreciado desde afuera en la ciudad, apenas ahora ha venido teniendo un reconocimiento dentro del territorio, pero en realidad es un proceso que he empezado a hacer desde el territorio con la galería, porque yo pienso que tampoco se le ha dado la oportunidad a las comunidades de tener ese acercamiento a lo artístico, porque de hecho no hay museos donde se promueva el arte local, y solo cuando la gente puede ir hasta la ciudad tienen el acceso, pero no hay una relación del arte con las comunidades (...) muchas personas de la comunidad empezaron a observar las obras pero no tenía el impacto que esperaba, es un tema de aprender apreciar el arte. Muchas veces cuando empecé hacer las exposiciones en el territorio, yo invitaba a los taitas, a gente de la comunidad y pues muchos entraban y veían de rapidez, pasaban de largo. (...) Después de 5 años ya he visto gente que se detiene a observar las pinturas, entonces es un proceso que se ha dado con el tiempo. (comunicación personal, 30 de marzo de 2021)

Sin embargo, podemos decir que lo que hizo que las personas empezarán a apreciar las obras, no fue solo el transcurrir del tiempo de la galería, sino el acompañamiento que se ha dado a través de ella con las diferentes actividades que la artista realiza, convirtiendo el espacio no solo en un punto de encuentro para la comunidad, sino en un lugar de diálogo e intercambio para el reconocimiento, preservación y transmisión de la cultura ancestral. De alguna manera, también

hubo una transformación en la artista Eliana Muchachasoy quien crea su obra y la expone en su propio espacio, y trabaja por la comunidad, lo que ha tenido como consecuencia que las personas tengan una apreciación por la obra y el espacio.

Esto se puede ver en los talleres de creación y exposiciones propuestos en Benach Galería de Arte, ya que participan grupos de personas que tienen intereses comunes en ese espacio y tejen relaciones entre ellos para dar significados al patrimonio desde las experiencias con sus prácticas y el conocimiento del entorno, creando aprendizajes significativos que se van tejiendo con la experiencia común, y diálogos colectivos que reafirman la identidad colectiva. Así pues, los talleres se convierten en diálogo que permite la apropiación desde el reconocimiento de su propia cultura, y la generación y preservación de la misma. “Su interés formativo reside en su disposición para engendrar o recorrer historias personales, familiares o sociales, abriendo un espacio de simbolización donde comprenderlos y con ello de comprender mejor a quienes los produjeron” (Aguirre, 2008, como se citó en Gómez Redondo, 2013, p. 115).

De acuerdo con esto, lo que hace que cada persona que pertenece a un grupo social se sienta familiarizado con el patrimonio cultural se debe a “conocernos más” lo que es más “nuestro” y por eso lo apreciamos “nuestro”, no en la aceptación de propiedad, sino porque forma parte del universo más próximo en el que se ha desarrollado nuestra vida. (Bonfil Batalla, 2004, p. 6)

En este sentido, lo nuestro lo ejercemos ya sea material o simbólicamente, y es lo que nos identifica con los demás y hace que nos sintamos pertenecientes a un “sistema social que parta de una cultura particular” (Bonfil Batalla, 2004, p. 6), constituyendo una relación colectiva con los

bienes culturales. Esto es precisamente lo que se está viendo en la relación de la comunidad con la obra y la galería.

Cuando hago referencia a la comunidad me refiero no solo a la comunidad indígena o mestiza, sino también a los grupos de personas con algo en común que hacen parte de este espacio pues, según con Gómez Redondo (2013), “si el individuo en cierto modo se define por contraste con el entorno, la comunidad se define por la semejanza con el entorno” (p. 272). De este modo, la comunidad está creciendo constantemente, puede perdurar en el tiempo o no, crear vínculos y consolidarse desde una identidad colectiva. Para la autora, “los significados allí compartidos adquieren un sentido en el entorno, es decir, a través de la pertenencia al grupo los individuos se identifican individual y colectivamente” (Gómez Redondo, 2013, p. 275).

En línea con lo anterior, la galería configura una comunidad al establecer vínculos e interacciones entre personas, no solo mediante las exposiciones que hablan de las prácticas patrimoniales, sino también gracias a los talleres impartidos que generan diálogo, conocimiento, y permiten la apropiación del mismo desde las experiencias de vida.

Así como los talleres de creación son importantes, también lo es el rol de la artista que pasó de una práctica artística intrasubjetiva a una intersubjetiva, incorporando la relación con la comunidad, que ve lo que se realiza en la galería como un trabajo colectivo. Existe una relación de la artista con el patrimonio que cambia a partir de las relaciones que estableció con la comunidad, con el fin de fortalecer la identidad y transmitir el legado, lo que ha generado que el público cambie su relación con las obras y las aprecie.

Esto se relaciona con los planteamientos de Fontal (2008, p. 79) quien propone que, para que se pueda dar la transmisión del patrimonio, es necesaria una reelaboración y apropiación por parte de la comunidad, un “cambio de actitud” dado por las atribuciones de valor. En este caso, la

artista asume y gestiona la galería como un espacio para mostrar su obra y la de otros artistas, pero también como lugar de encuentro para la recuperación y transmisión del conocimiento y las diversas prácticas patrimoniales presentes en las obras.

De acuerdo con lo anterior, las creaciones artísticas permiten la identificación y promueven la defensa y conservación de prácticas culturales y rituales ancestrales que no son ajenas para las personas de la comunidad indígena que las aprecian, pues ven representadas las acciones que diariamente ejercen, ya sea de manera individual o colectiva. Un ejemplo de esto es lo que explica la artista Eliana Muchachasoy con relación a su obra pictórica:

yo he sentido y me han dicho muchas personas de la comunidad que se sienten auto representadas con mis obras, es muy chévere cuando te dicen: esto es kamëntšá, porque están tales elementos, o porque se parece a lo que nos representa, o esto representa para nosotros el sol en los simbolismos, o esto es lo que hacemos con las plantas en la chagra, entonces, la gente empieza autoreferenciarse en la obra y eso ayuda a fortalecer la identidad y sentirse orgullosos de pertenecer a una comunidad. (comunicación personal, 30 de marzo de 2021)

Al ver representadas las prácticas que ejercen y su cosmogonía, generan vínculos con la obra, al encontrar relaciones con su mundo en la memoria construida desde sus propias experiencias cotidianas creando significados y valores. Estos vínculos son la base de la apropiación social que, gracias a la obra artística, revive la memoria, lo que puede comprenderse desde la experiencia de la misma artista con una de sus creaciones:

Hay veces que se asocia la obra ya sea por su forma o por su color, entonces tenía una obra de una mamita y una niña sentadas mirando las dos hacia diferentes direcciones, y la obra

estaba en una gama de color azul. Entonces, esta obra la llamé legado ancestral, pero la comunidad presente en la exposición, algunas personas le pusieron nombres diferentes, entonces era madre agua, la madre cósmica, la niña interior, entonces la gente la acoge desde lo que cree y de acuerdo con cómo se asuma. (Eliana Muchachasoy, comunicación personal, 30 de marzo de 2021)

Estos ejemplos nos muestran los vínculos y las relaciones que se tejen entre el artista, el público y la obra, cargada de relatos y cosmogonías, donde el artista crea desde un lugar específico, pues su arte está situado, unido a su vida, dentro de las acciones que ejerce en un contexto determinado; y tiene como interés en su proceso creativo que su comunidad se sienta autorepresentada. Así lo expresa la artista Eliana Muchachasoy:

he pensado mucho como, que mi comunidad no solo esté en la obra sino que sea el público también, hablo de mi comunidad porque yo pertenezco a la comunidad indígena, entonces he sentido también que en la comunidad se han venido debilitando muchos valores culturales, y para mí es muy importante hacer un aporte desde el arte al fortalecimiento de la identidad, entonces hablo de la comunidad a la que pertenezco, pero, en realidad, el arte es para todos y si el arte permite que todas las comunidades se unan, el arte, lo cultural, siempre está uniendo. (comunicación personal, 30 de marzo de 2021)

Dentro de la apropiación desde el público también reconocemos la creación colectiva entre artistas a través de las mingas muralistas que se desarrollan convocando artistas y haciendo partícipe a la comunidad de algunas partes del proceso creativo, encaminado a la creación de murales en espacios abiertos. Esta práctica contrasta con el arte occidental desde su discurso de

progreso e individualismo pues, en este caso, las sensibilidades buscan dar lugar y reivindicar lo ancestral remitiéndose a las enseñanzas de los mayores (ver Figura 71).

Mingas muralistas. La minga es un sistema de trabajo comunitario o colaborativo propio de las culturas amerindias, en la que se convoca a personas de la comunidad para la realización de diversas actividades como siembra y recolección del maíz, trabajos en las chagras, construcción de viviendas y otras en las que se considera necesaria la participación de todos. Según Chávez (2004), desde el conocimiento indígena se dice que los “trabajos que benefician a la comunidad deben realizarse en minga para hacerlos más rápido y mejor” (p. 124). La minga está basada en el principio de reciprocidad que consiste en que todo trabajo recibido debe compensarse de igual manera.

Figura 71. Minga Muralista kamëntšá, Valle de Sibundoy (2021)



Minga Muralista kamëntšá- mural ubicado en el Valle de Sibundoy (2021)

Fuente: fotografía de la autora.

En las comunidades indígenas del Putumayo, este sistema prevalece, aunque su valor se ha disipado, su funcionalidad sigue manifestándose viva y constituye una manera de trabajo

colaborativa que se ha ido transformando y adaptando nuevos elementos a causa de la modernidad y las tecnologías. Su esencia se mantiene y esta práctica colectiva se ha convertido en un elemento importante para la conservación y transmisión del patrimonio como parte del proceso de recuperación de la cultura propia y del legado.

La expresión minga ha sido apropiada y reivindicada en otros espacios como los movimientos sociales y colectivos, y en el Putumayo, los pintores indígenas se han apropiado de esta expresión y de su esencia de trabajo colectivo y comunitario para desarrollar actividades de muralismo en el Valle de Sibundoy y la ciudad de Mocoa.

Un ejemplo de esto es la Minga muralista kamëntšá, colectivo de artistas indígenas que, cada año, en el marco del Bëtscanaté, convocó a pintores, artistas y comunidad para realizar actividades de muralismo en el Valle de Sibundoy con el propósito de resaltar la cultura ancestral, la medicina del yagé, dar reconocimiento a los abuelos y abuelas de la comunidad; e, igualmente, durante todo el año realiza actividades de muralismo en los diferentes pueblos de dicho valle y en la ciudad de Mocoa. Estos murales son realizados en los barrios de zonas urbanas o rurales donde miembros de la comunidad indígena donan los muros de sus casas para que sean intervenidos, también se intervienen muros de colegios, del Cabildo, terminales de transporte, en los que se plasma el legado ancestral.

La comunidad se integra a estos procesos de creación de murales mediante las conversaciones en las que se dialoga sobre lo que se debe representar en la obra. A partir de allí, los artistas comienzan a trabajar en la propuesta que es presentada a la población involucrada para su aprobación. También hay participación en el trabajo de pintura, en el que los artistas orientan a las personas para que pinten algunas partes del mural (ver Figura 72).

Figura 72. Mujer kamëntšá,. Jorge Niño Castillo, Franklin Piaguaje y Sebastián Bucheli (2022)



Mujer kamëntšá-Parque de la Interculturalidad de Sibundoy- Jorge Niño Castillo, Franklin Piaguaje y Sebastián Bucheli (2022)

Fuente: fotografía de la autora.

Estos murales buscan preservar la cultura ancestral, implementando elementos de la cosmovisión, dando un reconocimiento a los taitas, abuelos y abuelas sabedores que son trascendentales en la preservación y transmisión del conocimiento (tejido, medicina del yagé, conocimiento de las plantas medicinales, celebraciones como el ritual del perdón), y mediante la representación de la madre naturaleza.

Así como el conocimiento y las prácticas ancestrales se van renovando y transformando, estos murales son efímeros en la medida que se están elaborando cada vez que se hace el llamado a la convocatoria. Podemos afirmar que son acontecimientos porque se da un encuentro con la comunidad desde la experiencia misma de crear de manera colectiva en el presente, cada mural es

reemplazado por otro anualmente, entonces cada año implica otros diálogos y conversaciones, y se generan otros vínculos que quedan plasmados en el nuevo (ver Figuras 73 y 74).

Figura 73. Mural ubicado en la terminal de Villagarzón, Putumayo. Jonathan Rozo



Mural Amazonia- Terminal de transporte-Jonathan Rozo 2018

Fuente: fotografía del artista Jonathan Rozo.

Figura 74. Mural, Sibundoy Putumayo



Mural en casa de familia, Sibundoy Putumayo

Fuente: fotografía de la autora.

Además de la Minga muralista kamëntšá, resaltamos el festival de muralismo y graffiti *El Valle se pinta de colores*, liderado por el colectivo artístico social juvenil Inty Grillos Colorbia, en cabeza Alexander Arteaga, que realiza procesos colectivos sociales, respaldando asociaciones comunitarias y a los cabildos indígenas, apoyando el proceso de reincorporación de los excombatientes, y los movimientos juveniles en el Putumayo, desde iniciativas que buscan fomentar valores por la defensa del territorio y el cuidado de la naturaleza y de la vida; aportar en la construcción de paz y en la preservación de la cultura ancestral; y organizar tomas culturales en diferentes pueblos y veredas del Putumayo en contra de la extracción de minerales (ver Figura 75).

Figura 75. Mural ubicado en Mocoa, Putumayo, Inty Grillos Colorbia (2021)



Mural ubicado en Mocoa- muros del colegio pio XII, Putumayo, Inty Grillos Colorbia (2021)

Fuente: fotografía de la autora.

Como podemos ver, las acciones emprendidas por los artistas están encaminadas a reconocer y preservar el patrimonio cultural inmaterial que hace parte de la cultura ancestral. Las diferentes formas de apropiación que se han dado desde los mismos artistas en sus procesos creativos han generado vínculos con sus prácticas ancestrales, en la medida que les han permitido reconocer su cultura, encontrando en el arte una vía para darla a conocer, o lo que ellos llaman *compartir el arte*.

Producto de lo anterior, las personas de la comunidad llegan también a relacionarse con esas creaciones artísticas en las que reconocen asuntos de cotidianidad. Por ejemplo, la señora Nubia Cuaran recuerda, al ver algunos murales del Valle de Sibundoy.

El Carnaval del Perdón es un carnaval anual, que he observado aquí desde que llegué hace más de 50 años. Cuando era niña llegamos acá, quedé super admirada cuando era el desfile del Carnaval del Perdón, de los indígenas, ellos iban dando gritos, sonidos, hacían

expresiones con el cuerpo, tenían un lenguaje propio de ellos que nosotros no sabíamos de qué hablaban (...) ellos danzaban, tocaban música y hacían música con el sonido de su voz, tocaban la aloína, armónica, tambores y hacían rondas en la calle, y hacían demostraciones de algo de ellos, y todo lo hacían con mayor respeto, y algo que me dejó admirada desde hace tiempo es que ellos hacen el desfile y la gente no interrumpe ni dice nada. Los respeta, los escucha, y ellos pasan y mucha gente se queda también disfrutando de las manifestaciones que ellos hacen. En los murales, así como en algunas de las pinturas presentadas, veo las mamitas, la música, el color del carnaval. (comunicación personal, 9 de noviembre de 2021)

Estos procesos creativos que parten de la experiencia de vida han contribuido a que los artistas vivan el patrimonio cultural inmaterial favoreciendo su preservación y transmisión. De acuerdo con Zuleta (1991),

una sociedad que establezca nuevos vínculos de convivencia en el trabajo y en la vida cotidiana, nuevas formas de participación en los procesos que deciden su vida y de apropiación general del arte y la ciencia, estará en condiciones de estimular una cultura que el pueblo colabore a crear y en la que pueda reconocerse. (p. 281)

De esta forma, los artistas han apropiado su cultura, la preservan y la dan a conocer a través del arte. Los ejemplos de Benach Galería y Arte y las mingas muralistas muestran cómo ellos y ellas entablan relaciones con el público que, al ser partícipe, crea igualmente vínculos con el patrimonio cultural inmaterial que facilitan la apropiación social.

Así, frente a la pregunta que hice a los artistas participantes de esta investigación respecto a cómo ven las obras las personas que no son indígenas, Eliana Muchachasoy afirmó que la obra ha ayudado a mostrar, a enseñar parte de la cosmovisión que tenemos y la gente de afuera que no es de la comunidad ha aprendido apreciarla, hay muchas personas que respetan y aprecian y les gusta tener el acercamiento a las comunidades, y otras que están en el proceso de aprender sobre el pensamiento y costumbres sobre el territorio. (comunicación personal, 30 de marzo de 2021)

Como hemos visto, el arte ha servido de contexto a toda la comunidad creando vínculos y relaciones que se consideran una forma de apropiación del conocimiento encaminada al fortalecimiento y preservación de una cultura. En este sentido, la artista Rosita Tisoy Tandioy recuerda las interacciones del público con su obra:

Las personas llegaban y se acercaban, y algunos no sabían que yo era la que había hecho la obra, y entonces yo escuchaba y observaba lo que hacían, y ellos se acercaban al lienzo, y sentían los aromas, y olían en diferentes partes, y a veces algunos llegaban a preguntarme, y fue bonito porque llevar ese mensaje de que vuelvan a reactivar esos sentidos. Que nos convirtamos en seres más sensibles, entonces es que a través de la obra y a la hora de preparar los pigmentos y las esencias se hace con ese amor y ese mensaje, entonces la naturaleza permite abrir, compartir esa medicina a partir de la obra. Una medicina para despertar los sentidos. (comunicación personal, 10 de agosto de 2021)

Como se ha argumentado en esta investigación, las creaciones artísticas contienen un sinnúmero de prácticas culturales y rituales que es interpretado y que, como hemos podido ver en los

comentarios de los artistas y de la comunidad, se conecta con procesos pedagógicos y expositivos que se convierten en espacio de diálogo donde la comunidad ha creado vínculos, favoreciendo el reconocimiento, preservación y transmisión del patrimonio cultural inmaterial.

Desde la perspectiva de los taitas, las obras de los artistas del Putumayo, específicamente, los del Valle de Sibundoy, representan aspectos de la cotidianidad dentro de la comunidad indígena que son capturados allí no para hacerlos estáticos, sino para mantenerlos vivos en el presente.

Dentro de ese mundo en el que se entra, como es un mundo distinto, considero que las figuras que se plasman en las pinturas como si fueran movidas, que hacen del momento de visión que se tiene en ese momento, el viaje es tan veloz, es de un instante fulminante, y eso hace que el artista plasme esto con colores y combinaciones en ese mundo natural que permiten hacer recordar un sinnúmero de visiones durante la toma de yagé. Un cuadro no es la experiencia de una visión sino de varias experiencias. Cuenta un sinnúmero de experiencias de yagé, son muestra que sacan de las diferentes pintas que han logrado en su momentos de trance, y es interesante porque cuando uno mira este tipo de arte a uno le recuerda, ve al tigre en movimiento, ve las plantas en movimiento, ve los animales, ve hasta el mismo ser humano en combinación en el mundo animal, y todo eso lo plasman, entonces un cuadro no es la experiencia de una sola visión, sino de varias experiencias, que hacen que ese momento lo pudo mostrar de esa manera, entonces dice: “yo al jaguar lo he visto de esta manera” y lo coloca en una parte, “el guacamayo es así” y lo coloca en otro lado, y así hace ese cuadro demostrando que es una visión de yagé. (taita Santos, comunicación personal, 24 de abril de 2021)

Con relación a las obras que hablan de la medicina del yagé, el taita Santos afirmó, frente a la pregunta de si se sentía identificado con estas, que

uno vuelve a cuestionar, la misma comunidad no lo siente tan apropiado, en la medida que se vuelve a imponer, a implementar, la comunidad lo tiene como una herramienta, como una fuerza de tener salud, de tener bienestar, de poder estar en relación con la naturaleza, es un elemento que está constantemente allí, lo utilicemos o no, pues no es el problema, que creamos en él o no, no es el problema, pero forma parte de los elementos que le asisten a la cantidad de cosas que forman la cultura, forma parte de él, no podemos quitarlo, ni negarlo, no podemos cambiarlo, nuestro principio y fundamento está en la conexión con el mismo bejuco del yagé.

En el ritual, la primera experiencia es la de sanación corporal, mental, siempre he considerado que es una manera de hacer presencia en el acompañamiento de la persona, uno no es el experto, sino el acompañante para que la persona pueda hacer el proceso, y eso pueda formar parte para esa sanación, y es sanación se ve en las obras, sobre todo en la que muestra las plantas medicinales, hay esencias, aromas. (comunicación personal, 24 de abril de 2021)

El taita Santos también se refirió a cómo el trabajo de los artistas podría ayudar a acrecentar la conciencia sobre la importancia de la conservación del ritual de la medicina del yagé:

Pues en la medida que ellos tengan su contacto con la ciudadanía pues sí, si no, pues si usted pasa y ve el cuadro no pasaría así de ahí, de chévere, qué bonito, qué pinta. Pero si el artista genera su espacio de conversación, sí. (comunicación personal, 24 de abril de 2021)

Por su parte, el taita Jesús Quinchoa afirmó que cuando mira las pinturas de los artistas participantes de esta investigación se siente representado: “Claro usted mira unos borracheros, mira el bejuco y las pinturas de los abuelos y abuelas labrando la tierra y dice: ‘esto es lo propio, es nuestra identidad’. El color es una identidad para siempre” (comunicación personal, 24 de abril de 2021).

Conclusiones

No pretendo pensar que el recorrido que ha significado esta investigación ha concluido, sino más bien, que este será un espacio para sintetizar y ver con claridad los diferentes caminos que se pueden abordar en el futuro, partiendo de la convicción de que investigar es crear hipótesis, pues no hay una sola verdad, ni una sola forma de llegar a esta.

A continuación, presentamos las conclusiones que dan cuenta de lo analizado en el ámbito teórico que, a su vez, se ha construido y situado a partir de lo observado en el trabajo de campo, y se ha recogido en distintos instrumentos.

De acuerdo con lo anterior, en esta tesis se esboza una serie de propuestas teóricas que gira en torno a los vínculos que establecen los artistas con las prácticas culturales y rituales; la relación del público con las obras de dichos artistas; y cómo estas son espacios de diálogo, creación de historias y generación de conocimiento que contribuyen en la identificación y apropiación del patrimonio cultural inmaterial para su preservación y transmisión.

En línea con esto, el arte contemporáneo, específicamente las artes plásticas y visuales, producido por los artistas que participaron de esta investigación se configura como un escenario de pensamiento para el encuentro, el diálogo, la reflexión y la generación y creación de historia viva mediante procesos de patrimonialización, referidos a los vínculos que se entablan entre el bien cultural, las obras y el público.

Dicho encuentro hace parte de lo que considero un acontecimiento, un instante en el presente y, de esta manera, pensar la realidad desde un constante movimiento en el que se ejercen las acciones de la cotidianidad. El acontecimiento está en el presente vivo, esto se traduce en la forma como percibimos y nos relacionamos con la naturaleza, en este sentido, el acontecimiento es

un no-tiempo, porque se da en las acciones, no en un tiempo histórico o cronológico, sino en el aquí y el ahora.

Los acontecimientos se manifiestan en varios niveles: primero en la relación que se tiene con el mundo y cómo este interviene en las decisiones de la vida. Este encuentro, en este caso, se refiere a la relación de los artistas con la naturaleza —el cuerpo de la madre tierra y las fuerzas espirituales a través de la experiencia del cuerpo-carne—, con las prácticas culturales y rituales, con los vínculos que se tejen al actuar desde lo cotidiano en un lugar, creando, a partir de lo anterior, un acto de creación situado.

Segundo en la relación que establece el artista entre su obra y el público, propiciando experiencias personales para que el público pueda vivenciarlas, reconocerlas, generar conocimiento, crear historia desde el presente, asunto que puede ser individual o colectivo. El acto de creación es un acontecimiento y para que ocurra debe existir una necesidad en la que se produzcan grandes encuentros. En el caso de estos artistas, la necesidad es el reconocimiento de su cultura, y conocer más sobre su origen los lleva a indagar su pasado, aprender del conocimiento de los ancestros, entablar diálogos con las personas de la comunidad como taitas, mamitas, abuelos sabedores, y a participar activamente de los rituales de sanación. También está presente la necesidad de preservar y transmitir el legado ancestral valiéndose de las artes plásticas y visuales como una fuerza vital.

El tercer nivel se refiere a los vínculos que establece el público (taitas, personas de la comunidad indígena y mestizos) con las diferentes prácticas culturales y rituales presentes en las obras y, al mismo tiempo, la manera en que estas producen historia en el público, dando pie a la identificación y apropiación. El acontecimiento se presenta en el devenir que se define como un

espacio atemporal, un pasado y futuros simultáneos. El tiempo se debe concebir en el presente, producto de los cuerpos en acción.

Estos acontecimientos ocurren en un territorio que se concibe como espacio vivido y que se transforma de acuerdo con las dinámicas y prácticas simbólicas, constituyéndose como una construcción social. Es un espacio apropiado mediante la identificación, lo simbólico y la experiencia de vida con las prácticas culturales y rituales, donde se manifiestan los sentimientos y las emociones que se tejen en la cotidianidad de cada persona.

El concepto de territorio en esta investigación se ha definido desde la cosmogonía de las comunidades indígenas del Putumayo, partiendo de su visión sobre la naturaleza como un ente que siente y vive, como la madre tierra, y en el que interactúan los seres vivos, inertes y espirituales en una relación horizontal con el ser humano, todos presentes en las prácticas culturales y ancestrales, y relacionados con el artista afectando su presente y el de la comunidad.

Este relacionamiento entre las prácticas culturales y rituales, el artista y los seres espirituales ha permitido que las artes plásticas y visuales se encaminan hacia varios propósitos: primero, y que se identifica en el primer capítulo con el análisis de las obras de los artistas, es que algunos ven su arte como sanación. En esta visión ampliada del arte como medicina, el artista es asumido como chamán, y ha estado presente en artistas occidentales como es el caso del alemán Joseph Beuys, que consideraba que podía transformar elementos. En el caso de nuestra investigación Rosita Tisoy, Carlos Imbacuan y Silvio López crean la obra con la intención de que esta genere bienestar en el público y consideran que es medicinal ya que se inspira en el ritual de yagé como ritual de sanación.

Traspasar este sentido sanador de la madre tierra a la obra de arte muestra una visión ampliada en la que los relacionamientos con las fuerzas espirituales trabajan en común acuerdo por

la sanación espiritual, la armonización de las personas que vean la obra y conecten con la naturaleza, pero también, por la preservación y el cuidado de la naturaleza, punto en el que se expresa el segundo propósito: que su arte pueda llevar el legado ancestral.

Hablar de este concepto me llevó a pensar en estas prácticas culturales y rituales (la chagra con las plantas medicinales, la medicina del yagé, el ritual del perdón, el Shinyak-tulpa, el tejido) que se evidencian en las obras de los artistas como patrimonio cultural inmaterial. En esta línea, comprender las relaciones entre las artes plásticas y visuales y el patrimonio cultural precisa una reconceptualización de lo patrimonial, lo que se argumenta con las propuestas de Gómez Redondo (2013), Fontal Merillas (2003) y Ballart (1997), quienes sostienen que el patrimonio no es un objeto ni tiene un valor intrínseco, sino que se le adiciona el adjetivo patrimonial, lo que implica que se define como un vínculo significativo con el que las personas le otorgan atributos o valores a los diferentes bienes y a las obras de los artistas.

Las creaciones artísticas se convierten en vía para la preservación y transmisión del patrimonio cultural inmaterial, así, Benach Galería de Arte y las mingas muralistas son comprendidos como espacios de pensamiento, es decir, lugares de reflexión, de producción de conocimiento, de creación de historia, de apropiación social del conocimiento y de su transmisión, creando narrativas propias encaminadas a la preservación del legado ancestral.

Anexos

Anexo 1. Datos biográficos de los artistas

Carlos Imbacuan. De acuerdo con su propia descripción, Imbacuan es profesor de danza y pintor autodidacta de la comunidad indígena pastos, nació en Puerto Umbría municipio de Villagarzón, asentado en la ciudad de Mocoa, su formación se ha realizado desde niño a través de la motivación de su madre que le traía materiales para pintar. A los 12 años busca profesores de pintura y encuentra en Mocoa al maestro Ernesto Vallejo de la ciudad de Pasto con el cual trabajó en publicidad y a su vez recibe orientación en pintura y técnicas.

Otra parte de su preparación fue un camino solitario a través de revistas de arte, y libros que encontraba en la biblioteca y con amigos, donde aprendió el dominio de las técnicas pictóricas. Con el tiempo llega a Mocoa otro maestro Zico Cobos Dasilva brasileño durante su estancia de un año en la ciudad, Imbacuan asiste a su taller donde recibió clases, que le permitieron conocer el óleo. Luego viaja a Pasto para aprender con el maestro Cesar Exmelly, donde mejora técnica del dibujo, policromía. en la actualidad su formación se nutre de conversatorios con otros artistas de la región y a través del internet con videos en Youtube, de pintores de otras partes del mundo que explican técnica y hablan de arte.

Exposiciones colectivas donde ha participado. Semana Putumayo 2019 Bogotá. Exposición colectiva en Imbabura Ecuador, exposición artista de la frontera colombo ecuatoriano 2019. Exposición colectiva 1 Salón departamental de artes plásticas 2010 y 2012 casa de la cultura de Mocoa, organiza Gobernación del Putumayo. y exposiciones promovidas por los mismos artistas en espacios alternos.

Silvio López. Abogado, investigador de las medicinas ancestrales, pintor autodidacta su formación se ha dado a través de la medicina del yagé y tabaco. De acuerdo con su propia descripción, la trayectoria en evolución del artista Mocoano, Jaime Silvio López Fajardo está enfocada a una exploración empírica que despertó desde su niñez; en la época escolar sus lienzos fueron sus viejos pupitres y todos sus cuadernos; ahora, cada obra es un experimento que se enfoca en la cosmogonía selvática ancestral de los pueblos originarios amazónicos. Desde sus inicios el artista ha sido sensible con el arte encaminado a sanar sus vagas y oscuras emociones, ahora sus coloridos lienzos son guardianes y medicina del alma.

Ha participado en exposiciones en el programa de Ruido Sur del Ministerio de Cultura, exposición en la Casa de Barro de Mocoa 2011, exposición por tres meses que se realizó en la plaza de mercado de Mocoa 2018, exposición en arte al parque en Mocoa 2021, 2022 y exposición en el marco del centenario de la Vorágine, en Mocoa 2024.

Jesús Chávez. Pintor autodidacta de la comunidad indígena Inga de Puerto Asís, radicado hace años en la ciudad de Mocoa. según su propia descripción sobre su preparación, Jesús Chávez la define a partir de la vivencia con el territorio, de navegar los ríos, conversar con los curacas, estar en contacto de la naturaleza, la selva, el canto de las loras volando, toda esta vibra hace que salga de mí y se plasme en el lienzo. estas vivencias son parte fundamental de la obra. También nombra que ha tenido preparación técnica a través de libros que en un principio le dio un profesor en el colegio sobre técnicas de enseñanza en la acuarela, pastel, óleo. Ha realizado exposiciones en Universidad de Nariño- sala palatino 1999, casa de la cultura el tambo 2000 y la biblioteca pública

de puerto asís 2015, en el I salón departamental de artes plásticas y visuales del Putumayo, casa de la cultura 2011.

Leonel Morales. Artista de la ciudad de Mocoa, Ingeniero de sistemas, ejerció su carrera durante 11 años, luego dejó su profesión para dedicarse a la fotografía. Su formación ha sido autodidacta, aprendiendo por internet, a través de Youtube aprendió la técnica, composición, manejo de luz, edición de fotografía. Hizo algunos cursos de fotografía en Neiva y participó en un encuentro de fotógrafos en Bogotá.

Actualmente, su trabajo se expande hacia la pintura que desde niños había explorado, creando sus obras a partir de las fotografías, su aprendizaje en este arte se ha dado a través del intercambio con otros artistas de la región. Leonel Morales ha participado en exposiciones como Semana Putumayo en Corferias 2019, donde expuso las fotografías en gran formato, obtuvo un segundo lugar en el concurso de fotografías de aves, sus fotografías han participado en exposiciones colectivas en la Embajada de Colombia en Miami. Exposición itinerante 2.º Salón Departamental de Artes Plásticas y Visuales del Putumayo en 2012 y en diversas exposiciones en la ciudad de Mocoa en el marco de eventos como cumpleaños de Mocoa, arte al parque, exposiciones en espacios alternos organizados por los propios artistas.

Eduardo Quinchoa. Maestro en artes plásticas y visuales de la universidad de Antioquia, hace parte de la comunidad indígena Inga de Mocoa, ha participado en exposiciones colectivas como el 1^{er} y 2.º Salón Departamental de Artes Plásticas y Visuales del departamento del Putumayo exposición itinerante 2010 y 2012 en la ciudad de Mocoa, Sibundoy y Puerto Asís y en exposiciones promovidas por los mismos artistas en espacios alternos. Falleció en el año 2023.

Dalid Rosero. Artista radicada en el Valle de Sibundoy, graduada de Filosofía de la Universidad del Cauca, llega al arte a través de cursos de extensión de pintura y taller de grabado que ofrece la universidad. Ha participado en exposiciones colectivas en la Galería Benach en Sibundoy en los años 2021, 2022, 2023.

Rosita Tisoy. Maestra en Artes Plásticas y Visuales graduada en la Universidad del Cauca, hace parte de la comunidad indígena Inga del Valle de Sibundoy en el municipio de Santiago, vereda Vichoy, ha participado en diferentes exposiciones (Agosto, 2015). *Suma kaugsai, chi sutepa pasarreco, iachii, asnai, winachii, trukai, tiagsamui [Acción pictórica, en exposición HD: Haceres Decoloniales. Curaduría Pedro P. Gómez. Sala ASAB, Bogotá].* Pigmentos, esencias naturales, plantas medicinales sobre lienzo. 1er Salón Internacional de Arte Indígena Manuel Quintín-Lame, Museo Negret, Popayán, 2016 - *Instalación Kalusturinda. (2014). Museo de Arte Contemporáneo (MAC), Bogotá.* Actualmente trabaja como docente de artes en un colegio estatal.

Eliana Muchachasoy. Artista del valle de Sibundoy, de la comunidad kamëntšá, Maestra en artes plásticas de la universidad Nacional en Bogotá, ha trabajado como docente en un colegio, se retira de la docencia y retoma la pintura y el color. Fundó la Galería de arte Benach en un principio para mostrar su trabajo, actualmente organiza exposiciones de arte para promover los artistas indígenas y abrir un espacio a las prácticas culturales de la comunidad kamëntšá e Inga para el fortalecimiento de la cultura.

Ha realizado exposiciones individuales y colectivas desde 2011 en lugares como México, Ecuador y Estados Unidos. Recibió en el año 2018 una beca de artista en residencia para realizar

un intercambio artístico y lingüístico en Brisbane, Australia. y en la exposición - 2do lugar en la Convocatoria de *Arte Indígena para el Informe Nacional de Afectaciones Individuales y Colectivas de los Pueblos Indígenas* en el marco del *Conflicto armado, social y político en Colombia* (2017). Tiempo para escucharnos. Manifestaciones del arte indígena en Colombia-Museo de Arte Moderno de Medellín 2022.

Jairo Palchucan. Nació en el Valle de Sibundoy en el Putumayo, de la comunidad indígena Kamëntsá, de padres artesanos, se interesó por las artes, los sonidos tradicionales, se formó en Bogotá como artista plástico en la Universidad Nacional. Posteriormente crea el Taller Putumayo Andino donde se dedica al diseño, creación y ejecución de instrumentos musicales y a la creación e investigación de objetos y elementos que ofrece la madre tierra que han servido de insumo para la creación de las instalaciones artísticas.

Integrante y creador junto con sus hermanos del Grupos Musical Mi Putumayo. Ha realizado exposiciones en el Museo Banco de la República en Bogotá 2023, Performance Instalación Nido en el Viento Galería Club el Nogal, Bogotá 2021, Performance Instalación Nido en el Viento Bruselas, Bélgica 2021.

Tirsa Chindoy. Nació en el Valle de Sibundoy en el municipio de San Francisco, Graduada de plásticas y visuales de la Universidad de Antioquia, con una Maestría en Estudios de la Cultura mención en Artes y Estudios Visuales de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. Pertenece a los pueblos Inga y Kamëntsá, ha participado en el II Encuentro de mujeres artistas de pueblos y nacionalidades del Abya Yala 2019, exposiciones en la Galería Benach en Sibundoy 2022, 2023.

Anexo 2. Descripción de la experiencia (ritual del Yagé)

Vivir el acontecimiento

El encuentro con la sagrada medicina de yagé que marcó el cambio en mí fue con el taita Querubín Queta, sabedor y médico tradicional cofán, del Bajo Putumayo (Puerto Asís, La Hormiga, Orito, Puerto Leguizamó) de 108 años. Lo llaman el abuelo, el taita mayor, pues ha enseñado el uso de la medicina del yagé a la mayoría de los taitas en el departamento, un ser respetado por todas las comunidades que habitan el territorio por su dominio y conocimiento de esta planta.

Ahí estaba sentada en un quiosco de paja alrededor del fuego, arropada con mi cobija, esperando el llamado para tomar la medicina. Cuando esto sucedió, a medida que avanzaba la fila, se escuchaba que el taita y sus hijos, taitas también, preguntaban: ¿hay mujeres que están con el periodo o mujeres embarazadas?, ¿hay personas que toman algún medicamento psiquiátrico? y ¿quiénes iban a tomar por primera vez? A las mujeres embarazadas les advertían que no podían tomar, ya que no se podía predecir cuál sería su reacción a la medicina teniendo en cuenta que produce vómito fuerte.

El taita Santos manifestaba que “la fuerza que se hace al vomitar puede llegar a generar algún aborto espontáneo” (comunicación personal, 27 de febrero de 2022). Respecto a las personas que tomaban algún medicamento psiquiátrico, el taita se reunía con ellas para preguntar por su condición y decidir si podían tomar; y las personas que iban por primera vez gozaban de un trato más cercano y cuidadoso durante la ceremonia.

Recibí mi medicina frente a un altar organizado con la imagen de la Virgen de Las Lajas, una hibridación entre las creencias ancestrales y el catolicismo impuesto, pero que ahora dialogan, negocian dentro de una cosmogonía. La imagen de ese mundo del ritual ha estado transformada por la colonización y por la cultura de personas que llegan al territorio del centro del país, debido a esto

la toma de la medicina está en constante cambio, adoptando elementos de los mundos católico y mágico.

Mi cuerpo estaba recibiendo la planta sagrada, con sabor a árbol, a raíz, a selva, amarga, líquida; a diferencia de otras tomas a las que he asistido en el Alto Putumayo, donde la medicina del yagé era espesa tipo jalea, esta preparación era ligera y con esfuerzo logré pasarla.

A mi regreso donde estaba el fuego, el taita y las personas que esperaban tomar me deseaban *Suma Pinta*, que significa bonito viaje. La pinta hace referencia a lo que se vive en el encuentro con el yagé, las visiones que se tienen. El taita Santos la define como “la reactivación de todos los sentidos” (comunicación personal, 6 de julio de 2021).

Mi pinta inició a los 40 minutos aproximadamente con una serie de fuertes vómitos, expulsando por la boca casi que el cuerpo mismo. Luego, un cosquilleo, corrientes por cada una de las partes de mi cuerpo, desde los pies a la cabeza, y una sensación de pérdida de fuerzas, miraba mis manos y trataba de cerrar los dedos, pero sentía que no lograba hacerlo rápido y fuerte.

El encuentro con el yagé fue vivir una experiencia que me acercó al acontecimiento, la carne sentía y veía con los ojos cerrados. Todo el viaje tuve la compañía del grillo que marcaba un ritmo que seguía con mi respiración; los sonidos se agudizaron a tal nivel que dentro de mi diálogo interno pedí que se bajara la intensidad, escuchaba los pasos de las personas, los sollozos de algunos para los que su pinta fue dolor, los sonidos del vómito, los sonidos de los animales; por mi mente veía imágenes que pasaban rápidamente, mándalas, líneas de fuga, puntos, líneas de puntos, la geometría, círculos, rectas, todas las figuras parecían pasar y moverse a manera de carrusel en un fondo de gamas de colores amarillos, líneas azules y fucsias, y la voz del abuelo yagé que me hablaba y yo preguntaba; al fondo se escuchaban los cantos ceremoniales acompañados de dulzaina, flauta, zampona y guitarra, y el olor a sahumero.

A las 5:30 de la mañana convocaron a la limpieza, nos sentaron en una banca larga por grupos de 20 personas y, a cada uno de nosotros, nos limpiaron con el torso descubierto, con cantos, rezos en lengua cofán, oraciones católicas, soplos con aguardiente, movimientos alrededor del cuerpo con la wayra y esencias de plantas, todo esto para salir a enfrentar la vida.

Referencias

- Achinte, A. (2009). Artistas indígenas y afrocolombianos: Entre las memorias y las cosmovisiones. Estéticas de la Re-existencia. En Z. Palermo (comp.), *Arte y estética en la encrucijada descolonial* (pp.83). Del Signo.
- Achinte, A. (2011). *Estéticas decoloniales y de reexistencia: entre memorias y cosmovisiones*. Haidar, Julieta La arquitectura del sentido II. La producción y reproducción en prácticas semiótico-discursivas, 87-117. Escuela Nacional de Antropología.
- Achinte, A. (2007, 10-12 de octubre). *El acto creador* [Ponencia-performance]. 5 Seminario de Formación Artística: encuentro con la creatividad, el arte y la educación, Popayán, Cauca, Colombia.
- Agnew, J. (1993). *Representar el espacio. Espacio, escala y cultura en las ciencias sociales*. UBA.
- Agreda, N. L. D. (2016). *La chagra tradicional o jajañ en la comunidad indígena kamëntša: una propuesta didáctica para la construcción de conocimiento escolar y conocimiento tradicional* [Trabajo de grado, Universidad Distrital Francisco José de Caldas]. [https://repository.udistrital.edu.co/bitstream/handle/11349/2863/AgredaEspa%
c3%b1aNancyLuzDary2016.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://repository.udistrital.edu.co/bitstream/handle/11349/2863/AgredaEspa%c3%b1aNancyLuzDary2016.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- Agreda, R. 2001. *Componente ambiental para incluir en el proceso de formulación del plan integral de vida del pueblo inga en el Departamento del Putumayo-memoria de talleres*, Corpoamazonia, Mocoa.
- Aguirre, I. (2008). *Nuevas ideas de arte y cultura para nuevas perspectivas en la difusión del patrimonio*. En *El acceso al patrimonio cultural. Retos y Debates* (pp. 67-118). Universidad Pública de Navarra.
- Aldana Barahona, G. M. y Sánchez Carballo, A. (2021). *Tejer con la mente: el chumbe inga del Alto Putumayo colombiano como artefacto cultural y mental*. *Estudios Atacameños*, 67, e3521. <http://dx.doi.org/10.22199/issn.0718-1043-2021-0007>
- Amador Baquiro, J. C. (s.f). *Cartografías sociales, pedagógicas y digitales: metodologías para producir conocimientos desde el Sur*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

- Arboleda Montoya, L. M. y Rincón Marulanda, M. E. (2018). *El maíz, el verdadero tesoro de El Dorado*. En G. M. Hoyos Gómez, *Algunos componentes generales, particulares y singulares del maíz en Colombia y México* (pp. 131-172). Fondo Editorial Biogénesis.
- Arteaga Montes, G. y Figueroa Fernández, M. (2012). *Bitácora del Patrimonio Cultural Material e Inmaterial Departamento del Putumayo*. Pasto, Colombia: Fundación Mundo Espiral
- Bajtín, M. M. (1982). *Estética de la creación verbal*. Siglo Veintiuno Editores.
- Ballart, J. (1997). *El patrimonio histórico y arqueológico: valor y uso*. Ariel.
- Ballart, J., Fullora, J. y Petit, M. A. (1996). *El valor del patrimonio histórico*. *Complutum Extra*, II(6), 215-224.
- Barbaras, R. (1998). *Le Tournant de l'expérience. Recherches sur la philosophie de Merleau Ponty*. VRIN.
- Barth, F. (1978). *Los grupos étnicos y sus fronteras*. Fondo de Cultura Económica.
- Baudrillard, J. (2010). *El sistema de los objetos*. Siglo XXI.
- Bell, C. (2009). *Ritual: Perspectives and Dimensions*. Oxford University Press.
- Benach Galería [@benach_galeriadearte]. (2022b, 13 de abril). *Una Chagra de Visiones llega a Benach Galería de Arte* [Publicación]. Instagram.
https://www.instagram.com/p/CcTVPBCPb7t/?img_index=1
- Benach Galería [@benach_galeriadearte]. (2022a, 4 de abril). *Encuentro de palabras* [Publicación]. Instagram. https://www.instagram.com/p/Cb7gh8Buot7/?img_index=1
- Benach Galería [@benach_galeriadearte]. (2022c, 29 de noviembre). *Grupo de danza Vida or* [Video]. Instagram.
<https://www.instagram.com/reel/Cli5vhbDHEp/?igshid=NGEwZGU0MjU5Mw%3D%3D>
- Benach Galería [@benach_galeriadearte]. (2023, 30 de abril). *Exposición ARTE COLOR Y CULTURA PARA LA VIDA en Benach Galería de arte* [Publicación]. Instagram.
<https://www.instagram.com/p/CcrawXQs1sB/>
- Bourriaud, N. (2008). *Estética Relacional*. Ed. Adriana Hidalgo. Buenos Aires.

- Brabec de Mori, B., Lewy, M. y García, M. (eds.), (2015). *Sudamérica y sus mundos audibles: cosmologías y prácticas sonoras de los pueblos indígenas*. Clacso.
- Brizuela, F. (2017). *Repensando la cartografía. De la representación objetiva del territorio al acto rizomático de mapear*. *Quid* 16, 7, 211-223.
- Cabildo Indígena Kamëntšá Biya y Ministerio del Interior. (2014, abril). *Plan Salvaguarda Pueblo Kamëntšá: bəngbe luarentš šboachanak mochtaboashənts juabn, memoria y bəyan*.
https://siic.mininterior.gov.co/sites/default/files/pueblo_kamentsa_diagnostico_comunitario.pdf
- Canal Trece Colombia. (2023, 9 de agosto). Cuatro cuentos para recordar la tradición oral colombiana. *Canal Trece*. <https://canaltrece.com.co/noticias/cuatro-cuentos-para-recordar-la-tradicion-oral-colombiana/>
- Capel, H. (2016). *Las ciencias sociales y el estudio del territorio*. Revista bibliográfica de geografía y ciencias sociales, 21, 1-149. Universidad de Barcelona.
- Casas Aguilar, J. (1999). *Evangelio y colonización: Una aproximación a la historia del Putumayo desde la época prehispánica a la colonización agropecuaria*. Ecoe ediciones.
- Cassirer. (1975). "Mito y Lenguaje" en *Esencia y efecto del concepto de símbolo*, México, 1975.
- Castillo, S. (2014). *Corporeidades, sensibilidades y performatividades. Experiencias y Reflexiones. Algunas consideraciones sobre investigación-creación*. Facultad de Artes ASAB - Subcomité de Doctorado en Estudios Artísticos.
- Chasoy, G. [@usuario]. (2020, 25 de abril). *Texto publicación [Fotografía]*. Instagram.
<https://www.instagram.com/gerard.chasoy?igsh=MWh2aDF6d29pdXYwag==>
- Chávez, G. (2004). *El derecho a ser: diversidad, identidad y cambio. Etnografía jurídica indígena y afro-ecuatoriana*. Flacso.
- Choay, F. (1992). Alegoría del Patrimonio. En *Monument et monument historique* (pp. 72). Editions du Seuil.
- Cornejo, J. (2012). *Educación, interculturalidad y ciudadanía. Educar em Revista*, 43, 239-254.
<http://www.scielo.br/pdf/er/n43/n43a16.pdf>

Cuenca, J.M. (2010). *El patrimonio en la Didáctica de las Ciencias Sociales: análisis de concepciones, dificultades y obstáculos para su integración en la enseñanza obligatoria*. Tesis doctoral. Departamento de didáctica de las ciencias y filosofía. Universidad de Huelva.

Deleuze, G. (2015). *Subjetivación: Curso sobre Foucault III*. Primera Edición. Cactus. Ciudad autónoma de Buenos Aires.

Deleuze, G. y Guattari, F. (1980). Mil Mesetas. En *Capitalismo y esquizofrenia* (pp. 33). Editorial.pre textos

Díaz Cabeza, M. (2010). *Criterios y conceptos sobre el patrimonio cultural en el siglo XXI* Universidad Blas Pascal. <https://www.ubp.edu.ar/wp-content/uploads/2013/12/112010ME-Criterios-y-Conceptos-sobre-el-Patrimonio-Cultural-en-el-Siglo-XXI.pdf>

Dieguez, I. (2021, 16-19 de noviembre). Seminario Internacional “Pensar situada mente la práctica investigativa”. Doctorado en Artes. Universidad de Antioquia.

Documento diagnóstico Plan de Salvaguarda del pueblo Kamëntšá vigencia, 2012, p. 39)

<https://patrimonio.mincultura.gov.co/SiteAssets/Paginas/PES-B%C3%ABtscnat%C3%A9-o-D%C3%ADa-Grande-de-la-tradici%C3%B3n-cam%C3%ABnts%C3%A1/13-B%C3%ABtscnat%C3%A9%20o%20D%C3%ADa%20Grande%20de%20la%20tradici%C3%B3n%20cam%C3%ABts%C3%A1%20-%20PES.pdf>

Duport (1981).

Durango, D. M. y Rodríguez, D. M. (2013). *Negociación colaborativa: Un enfoque para la gestión del conflicto* [Monografía, Universidad de Medellín]. <http://cdigital.udem.edu.co/TESIS/CD-ROM72302013/02.Texto%20completo.pdf>

Dussel, E. (1980). *Filosofía ética latinoamericana*. Universidad Santo Tomás.

Jaillier, E., Carmona, Y. y Suárez, L. (2015). Los retos de la comunicación en la apropiación social del conocimiento, en algunas experiencias significativas de innovación social en Medellín. *Revista Comunicación*, 32, 1-16.

- Escobar, A. (2000). El lugar de la naturaleza y la naturaleza del lugar: ¿globalización o postdesarrollo? En *La Colonialidad del Saber: Eurocentrismo y Ciencias Sociales Perspectivas Latinoamericanas* (pp. 1-32). Clacso.
- Escobar, A. (2014). *Sentipensar con la tierra. Nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia*. Universidad Autónoma Latinoamericana.
- Fernández, E. (2001). *El concepto de patrimonio cultural desde la perspectiva de la antropología*. En J. M. Iglesias (coord.), *Cursos sobre el patrimonio histórico 6: actas de los XII Cursos Monográficos sobre el Patrimonio Histórico* (pp. 39-52). Universidad de Cantabria. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=820783>
- Fernando. (2012, 18 de mayo). *Pueblo Indígena Camëntsá Biyá*. <http://puebloindigenacamentsabiya.blogspot.com/>
- Fontal Merillas, O. Sánchez-Macías I. y Ortega, J. C. (2018). *Personas y patrimonios: análisis del contenido de textos que abordan los vínculos identitarios*. *Midas*, 9. <https://doi.org/10.4000/midas.1474>
- Fontal, O. (2003). *La educación patrimonial. Teoría y práctica en el aula, el museo e internet*. Ediciones Trea.
- Fontal, O. (2008). La importancia de la dimensión humana en la didáctica del patrimonio. En S. M. Mateos Rusillo (coord.), *La comunicación global del patrimonio cultural* (pp. 79-110). Ediciones Trea.
- Fontal, O. (2012). Patrimonio y educación: una relación por consolidar. *Aula de Innovación Educativa*, 208, 10-13.
- Fontal, O. (2013). Estirando hasta dar la vuelta al concepto de patrimonio. En *La educación patrimonial: del patrimonio a las personas* (pp. 9-22). Ediciones Trea.
- Frémont, A. (2001). *La géographie entre représentations et vécus, Géoconfluences*. <https://geoconfluences.ens-lyon.fr/informations-scientifiques/dossiers-thematiques/remue-meninges/armand-fremont>
- Gablik, S. (1991). *The reenchantment of art*. Thames & Hudson.

- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo.
- García Martínez, A. y Carvajal Frutos, A. (2007). *La interculturalidad, desafío para la educación*. Dykinson.
- Garzón Chiviri, O. A. (2004). *Rezar, soplar, cantar. Etnografía de una lengua ritual*. Ediciones Abya-Yala.
- Geertz, C. (2003). *Interpretación de las culturas*. Gedisa.
- Gómez, J. (2022). *Reverberar: arte y acontecimiento*. Universidad de Antioquia.
- Gómez Moreno, P. P. (2016). *Haceres decoloniales: prácticas liberadoras del estar, el sentir y el pensar*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Gómez Redondo, M. (2013). *Procesos de patrimonialización en el arte contemporáneo: diseño de un artefacto educativo para la identización*. Tesis Doctoral. Universidad de Valladolid. <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/3568>
- Gómez, P. y Mignolo, W. (eds.), (2012). *Estéticas decoloniales*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Gomez, J [@jmarcelagomezvaron]. (2023, 6 de febrero). *WhatsApp Video 2023 02 06 at 8 55 59 AM* [Short]. YouTube. https://www.youtube.com/shorts/3_1XExoenU
- Gonzales, N. (2006). *El valor educativo y el uso didáctico del patrimonio cultural*. Universitat Autònoma de Barcelona, 7, 10.
- González, F. (2009). Alteridad y su itinerario desde las perspectivas multidisciplinares. *Reflexiones*, 88(1), 119-135. <http://www.redalyc.org/pdf/729/72912559009.pdf>
- Guerrero, H. y Ussa, C. (1997). *Estudio sociocultural pueblos indígenas camentsá e inga del Valle de Sibundoy, Putumayo*. Instituto Nacional de Vías, Sibundoy.
- Guerrero, P. (2016). *Colonialidad del saber e insurgencia de las sabidurías otras: corazonar las epistemologías hegemónicas, como respuesta de insurgencia (de)colonial* [Tesis doctoral inédita]. Universidad Andina Simón Bolívar, Ecuador.
- Habermas, J. (1987). *Teoría de la acción comunicativa* (Vol. 1). Taurus.

- Harley, B. (2005). Hacia una deconstrucción del mapa. En *La nueva naturaleza de los mapas* (pp. 185-207). Fondo de Cultura Económica.
- Hegel, G. W. F. (1999). *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*. Alianza Editorial.
- Heidegger, M. (1994). *Conferencias y artículos*. Edición española. Ediciones del Serbal- Francesc Tarrega. 32-34 08027 Barcelona
- Hernández, F. (2002). *El patrimonio cultural: la memoria recuperada*. Ediciones Trea.
- Holmes, J. (1989). *Sayins of the ancestors. The spiritual life of the Sibundoy Indians*. University Press of Kentucky.
- Instituto Geográfico Agustín Codazzi. (1963). *Formaciones vegetales de Colombia*. Instituto Geográfico Agustín Codazzi.
- Jacanamejoy, J. A. (2015). *Simbología plasmada en el tsombiach de la comunidad kamëntšá Biyá* [Tesis de pregrado inédita, Universidad de Nariño].
- Jacanamejoy, Y. (2013). Mujer, agua y tierra. Pueblo kamëntšá Valle de Sibundoy. Los conocimientos tradicionales sobre el agua y sus cambios. *Revista Yachay Kusunchi*, 1(1), 45-48. <https://revistas.udenar.edu.co/index.php/ryachayk/article/view/1969>
- Jacanamijoy, B. (1993). *Chumbe: arte inga*. Ministerio de Gobierno/Universidad Nacional de Colombia.
- Jacanamijoy, B. (2014). El arte de contar y pintar la propia historia. *Mundo Amazónico*, 5, 211-219. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/imanimundo/article/view/45798>
- Jacanamijoy Muyuy, A. (2021). *Sarra-maíz-: tiempo y espacio de una tradición que ordena el territorio y la memoria cultural del Pueblo Inga* [Tesis de maestría inédita, Universidad Nacional de Colombia].
- Jansasoy, C. (2021, 23 de febrero). *Día Grande Atun Puncha Inga Santiago Putumayo 2021* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=HZbWuJ0VKAc>
- Juajibioy, C. (2012). Bengbe Betsetsange jajañ – la chagra de nuestros mayores. *Revista Yachay Kusunchi*, 1(1), 21-23. <https://revistas.udenar.edu.co/index.php/ryachayk/article/view/1966>

- Larios, V. (2005). Carne; Quiasmo cuerpo - mundo Aparte. *Ru revista de Filosofía*, ISSN-e 2172-9069, ISSN 1137-8204, Nº. 42, 2005
- Lefbvre, H. (1991). *Production of space*. Blackwell.
- Llull Peñalba, J. (2005). Evolución del concepto y de la significación social del patrimonio cultural. *Arte, individuo y sociedad*, 17, 177-206.
<https://www.redalyc.org/pdf/5135/513551273009.pdf>
- Malinowski, B. (1923). *The Meaning of Meaning, Supplement I "the problem of meaning in primitive languages" a study of the influence of language upon thought and of the science of symbolism*. Harcourt, Brace & World, Inc.
- Merleau-Ponty, M. (1962). *Phenomenology of perception*. Humanities Press.
- Ministerio de las Culturas las Artes y los Saberes. (2015, 10 de noviembre). *El poder del Yagé. Taita Querubín Queta* [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=198KTTicHJQ>
- Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación. (2020). *Lineamientos para una Política Nacional de Apropiación Social del Conocimiento. Ciencia, Tecnología e Innovación de los ciudadanos para los ciudadanos*.
https://minciencias.gov.co/sites/default/files/documento_de_lineamientos_para_la_politica_nacional_de_apropiacion_social_del_conocimiento_1.pdf
- Mignolo, W. (2015). *Habitar la frontera sentir y pensar la descolonialidad (Antología, 1999-2014)*. CIDOB/UACJ.
- Morin. (1994). *El Método III. El Conocimiento del Conocimiento* (1982). Cátedra, Madrid, 1994, p.p. 167-192
- Mosquera, H. (1990). *Los inga de Guayuyaco: Sociedad y cultura frente a un proyecto de antropología aplicada* [Tesis de grado inédita, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá].
- Muchachasoy, E. [@eli_muchachasoy]. (2023a, día de mes). *Texto o título publicación* [Publicación]. Instagram. https://www.instagram.com/eli_muchachasoy/?hl=es

- Muchachasoy, E. [@eli_muchachasoy]. (2023b, 19 de abril). *Entre luces y melodías los colores muestran una bella danza* [Reel]. Instagram.
<https://www.instagram.com/reel/CrPj5KJgAXu/?igshid=MTc4MmM1YmI2Ng%3D%3D>
- Muchachasoy, E. [@eli_muchachasoy]. (2023c, día de mes). *Texto o título publicación* [Publicación]. Instagram
https://www.instagram.com/benach_galeriadearte?igsh=ZWxqbDFsbWdveXRh
- Muchavisoy, W. (2018). El conocimiento indígena para descolonizar el territorio. La experiencia Kamëntšá. *Nomandas*, 48, 239-248
- Nancy, J. L. (2020). *Un virus demasiado humano*. Ediciones La Cebra.
- Neüman, M. I. (2008). *La apropiación social como práctica de resistencia y negociación con la modernidad*.
https://www.researchgate.net/publication/296669125_La_apropiacion_social_como_practica_de_resistencia_y_negociacion_con_la_modernidad
- Neüman, M. I. (2009). *Apropiación social y movimientos populares en América Latina* [Ponencia]. XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología y VIII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina.
- Pitarch, P. (2013). *La palabra fragante. Cantos chamánicos Tzeltales*. Libros de la Espinal.
- PIV (2012). Plan Integral de Vida del Pueblo Camëntšá. Camëntšá Biyang Ca Jëbtsenashecuastonam “Continuando las huellas de nuestros antepasados”. Putumayo, Colombia (Actualización 2019).
- Radio Nacional de Colombia. (2020, 29 de diciembre). *Atun Puncha- Día Grande* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=ghXUgK-Mlt8>
- Ríos Monroy, J. (2023, 17 de enero). El fin del mundo, la cascada oculta por la guerra que ahora es paraíso turístico. *El Espectador*. https://www.elespectador.com/colombia-20/paz-y-memoria/senderismo-en-putumayo-como-llegar-a-la-cascada-el-fin-del-mundo-lider-de-turismo-cuenta-su-historia/?utm_source=interno&utm_medium=boton&utm_campaign=share_content&utm_content=boton_copiar_articulos

- Rodrigo, M. (2009). La identidad como patchwork. *Revista científica de información y comunicación*, 6, 285-305.
<https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/33434/1/La%20identidad%20como%20patchwork.pdf?sequence=1>
- Rojas, M. (2018). Soberanía visual en Abya Yala. *Reconocimientos a la crítica y el ensayo: Arte en Colombia*, 13, 1-44
- Rose, B. (1975). *American art since 1900*. Thames & Hudson.
- Sousa, E. (2011). La espacialidad urbana en una metrópoli prematura: su visión imaginaria desde la otredad. *Cuadernos del Cendes*, 28(76), 23-47.
<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=40319833003#>
- Velásquez, Villota y Caicedo. (2002). *Un caminar por los perfiles geográficos del putumayo*. Secretaria de Educación y Cultura departamental del putumayo. 63
- Villamil Ruiz, J. R. (2020). *La territorialidad del pueblo Kamëntšá de Sibundoy (Putumayo, Colombia): una dimensión cultural para la construcción política* [Tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar]. <http://hdl.handle.net/10644/7428>
- Villamil, J. (2020). *La Territorialidad del pueblo Kamëntšá de Sibundoy (Putumayo, colombia) Una dimensión cultural para la construcción política* [Tesis de maestría inédita, Universidad Andina Simón Bolívar].
- Walsh, C. (2005). *Pedagogías decoloniales: practicas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir* (Tomo I). Abya Yala.
- Walsh, C. (2006). Interculturalidad y colonialidad del poder. Un pensamiento y posicionamiento “otro” desde la diferencia colonial. En C. Walsh, et al., *Interculturalidad, descolonización del estado y del conocimiento* (pp1-62). Del Signo.
- Žižek, S. (2014). *Acontecimiento*. Sexto Piso.
- Zuleta, E. (1991). *Colombia: violencia, democracia y derechos humanos*. Altamir Ediciones.