

SIMBOLOGÍA PLASMADA EN EL TSOMBIACH DE LA COMUNIDAD KAMËNTSÁ BIYÁ

TRABAJO DE GRADO COMO REQUISITO PARA OPTAR EL TÍTULO DE MAESTRO EN
ARTES VISUALES POR:

JHEOVANY ALEXANDER JACANAMEJOY MAVISOY

ASESOR:
JAVIER GÓMEZ MUÑOZ

UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE ARTES
SANJUAN DE PASTO
2015



Universidad de Nariño



NOTA DE RESPONSABILIDAD

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

Artículo 1ro del acuerdo No 324 de octubre 11 de 1966 emanado del honorable consejo Directivo de la Universidad de Nariño.

Reglamento Universidad de Nariño.

Nota de aceptación:

Fecha de sustentación:

10 de Noviembre de 2015

Javier Lasso Mejía

Firma del Presidente del Jurado

Edgar Coral Oviedo

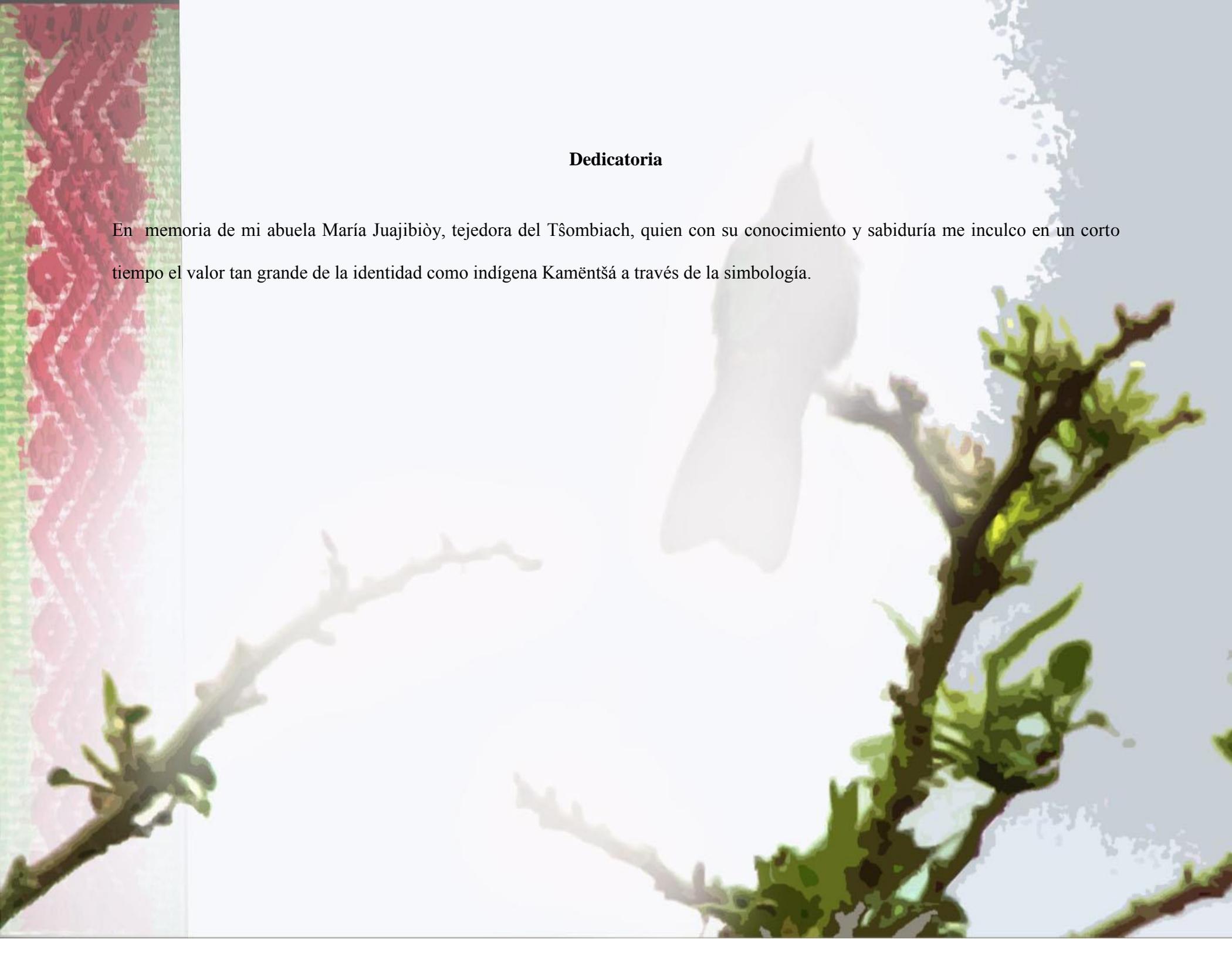
Firma del jurado N° 2

Álvaro Pantoja

Firma del jurado N°3

Agradecimientos

Un profundo agradecimiento a mi familia por confiar en mis capacidades como defensor de nuestra identidad, a mi abuela Batá Gaudencia Juajibiòy por apoyarme en este proceso de formación como profesional y más aún por guiarme en este caminar para lograr una meta más en mi vida y fortalecerme como Kamëntšá, gracias a sus consejos y a su infinita enseñanza sobre la memoria del ser indígena, a la lengua materna que se imparte en mi familia, a mi madre por su incondicional apoyo frente a esta meta cumplida, de haber podido culminar mis estudios universitarios, a mis hermanos que unifican mi familia y a la memoria de mi padre Gilberto Jacanamejoy por haberme inculcado valores que me ayudaron a superar diversidad de problemas y la medicina tradicional con la que siempre nos protegió, y gracias a todos los maestros que me aportaron su conocimiento para llegar a ser quien soy ahora.



Dedicatoria

En memoria de mi abuela María Juajibiòy, tejedora del T̂ombiach, quien con su conocimiento y sabiduría me inculco en un corto tiempo el valor tan grande de la identidad como indígena Kamëntšá a través de la simbología.

RESUMEN

En Colombia existe una gran diversidad de comunidades indígenas, que han mantenido durante muchos años sus tradiciones, usos y costumbres como, la practica ceremonial con la medicina tradicional, el que hacer artesanal y el ordenamiento territorial, que establece un manejo adecuado del territorio y buen aprovechamiento de sus recursos de acuerdo a su autonomía, que los diferencia de las demás culturas del mundo, de igual forma los territorios declarados resguardos indígenas, en los últimos años han venido presentando una serie de dificultades que perjudican el libre desarrollo de los pueblos originarios afectando de forma directa y negativa sus tradiciones.

En la Amazonia y en el sur occidente Colombiano, se encuentran situadas alrededor de cuarenta y cuatro pueblos indígenas que actualmente se rigen bajo su propia ley, que han sostenido sus tradiciones durante tiempos milenarios y que eventualmente se encuentran en peligro de extinción.

Específicamente en el departamento del Putumayo, valle de Sibundoy, se encuentra asentada la comunidad Kamëntšá Biyà, que al igual que otras culturas siempre se ha regido por sus propias leyes, manteniendo sus tradiciones ancestrales. Una de las tradiciones que aún se conservan y que identifican a la comunidad es la simbología que se tejen en las fajas y que se llaman labores, que hace muchos años se convirtió en una forma de comunicación y un mecanismo para conservar en la historia diferentes vivencias que experimentaban los antepasados y esto era plasmado en una serie de tejidos compuestos por una gran variedad de figuras geométricas con diferentes significados y que representaban diversos elementos, animales, materiales y seres que eran considerados dioses antes de la colonización, que se encontraban en la naturaleza y en el entorno en el que habitaban.

Palabras clave: Autonomía, usos y costumbres, resguardo, tradiciones, simbología.

ABSTRACT

In Colombia there is a great diversity of indigenous communities, which have for many years maintained its traditions and customs according to their autonomy, which distinguishes them from other cultures of the world, just as the territories declared indigenous reservations in the past years have been presenting a series of difficulties that hinder the free development of the indigenous peoples affected directly and negatively traditions.

In the Amazon and south western Colombia, they are located around forty-four indigenous peoples currently governed under its own law, which have maintained their traditions in ancient times and eventually are endangered.

Specifically in the department of Putumayo, Sibundoy Valley, is settled the Kamentsa Biya community, like other cultures has always been governed by its own laws, maintaining their ancestral traditions. One of the traditions that have been preserved and that identify the community is the symbolism that are woven belts and are called work, many years ago became a form of communication and a mechanism to preserve the history different experiences experiencing the ancestors and this was reflected in a number of fabrics composed of a variety of geometric shapes with different meanings and representing various elements, animals, materials and beings who were considered gods before colonization, which were in the nature and the environment in which they lived.

Tabla de contenido

| | |
|---|-----------|
| GLOSARIO | 10 |
| INTRODUCCIÓN | 12 |
| CAPITULO I | 15 |
| ETNOGRAFIA DE LA MEMORIA | 15 |
| SINCRETISMO | 18 |
| DESCENDENCIA | 20 |
| Violento,..... | 27 |
| Social, | 27 |
| Cultural,..... | 27 |
| CAPITULO II | 35 |
| LENGUAJE ANCESTRAL KAMĚNTŠÁ | 35 |
| TŜOMBIACH | 36 |
| PROCESOS DE ELABORACIÓN DEL TSOMBIACH | 37 |
| COMPOSICIÓN Y CARGA SIMBÓLICA | 42 |
| ESTUDIO MORFOLÓGICO | 47 |
| SIMBOLOGÍA Y COSMOVISIÓN KAMĚNTŠÁ | 50 |
| VARIACIÓN | 51 |
| COMPOSICION FIGURATIVA..... | 55 |
| IMAGINARIOS SIMBÓLICOS Y VALORES AGREGADOS..... | 56 |

| | |
|--|-----------|
| CAPITULO III..... | 60 |
| COSMOVISIÓN ARTESANAL KAMËNTSÀ | 60 |
| FACTORES DE CONSERVACIÓN ARTESANAL Y AMBIENTAL..... | 61 |
| CAPITULO IV | 68 |
| PROPUESTA PLÁSTICA | 68 |
| CONCLUSIONES..... | 80 |
| BIBLIOGRAFÍA..... | 82 |

GLOSARIO

Ainán: corazón, sentimiento.

Béstkanaté: día grande o carnaval del perdón de la comunidad Kamëntšá Biyà.

Bëngbe Bëtsabe Bominÿe: ojo de nuestro señor, se refiere al Dios católico.

Chimbuajonübjja: tres palos pequeños de forma cilíndrica que sirven como separador de labor.

Coches: se denomina de esta manera al cerdo, en lengua inga Inga.

Chumbes: se denomina al tejido, a las fajas, en lengua Inga.

Chonta: elemento en forma de lanza, que le da consistencia y firmeza al tejer el Tšombiach.

Fšešonübjja: se denomina de esta manera a los filos que se encuentran situados a los costados de las labores del Tšombiach.

Esquilar: se le denomina de esta manera al proceso de, rapar, recortar o afeitarse la lana de las ovejas.

Guabsbiá: se refiere al vientre de la mujer.

Huari: cultura incaica del siglo XII con orígenes en los andes.

Jtasnayám: se denomina de esta manera a la acción de envolver y sostener con el Tšombiach una prenda de la mujer, la manta (especie de falda de color negro).

Juabn: se refiere a los usos y costumbres de la comunidad Kamëntšá.

Jabiám: se refiere a empieza el tejido desde el vientre de la mujer, empezar un camino.

Jajañ: se refiere a la chagra o huerto tradicional.

Jenatsajuá: se refiere a la acción de amarrarse una cinta o faja pequeña, entre la cintura y el vientre para la elaboración del Tšombiach.

Jecoyëfung: palos pequeños de forma cilíndrica en el cual se elabora la urdimbre, el primer paso para tejer el Tšombiach. También determinan el tamaño y el grosor del Tšombiach.

Juashkon: nombre que se le otorga a la Luna.

Kamsà: forma de referirse a la cultura Kamëntšá.

Labores: figura principal contenida en el Tšombiach. (Faja tejida)

Qapacñan: entrada del inca, o camino por el cual entraron al Valle de Atriz los primeros Incas.

Sibiajonübj: es la primera línea de color que va después de un filo de color blanco o fondo, estas se ubican en los bordes del Tšombiach.

Shinÿe: nombre que se le otorga al sol.

Tabanoy: se refiere al nombre del pueblo, o lugar de origen de la comunidad Kamëntšá. También se le llama Tabanok.

Tocapus: telar Incaico, compuesto por figuras que se repiten de forma simétrica.

Tšombiach: cinta tejida por las abuelas de la comunidad Kamëntšá.

Tsemats: se refiere a la mata de maíz tierno o biche.

Uncu: telar incaico que deriva del poncho y la faja para llevarla puesta en la cintura.

Uajcutsanshá: también se lo llama singa o trozo de hilo encargado de separar cada una de las hebras que forman el fondo tejido del Tšombiach hecho por la trama.

Urdimbre: preparación previa de la lana natural a tejer el Tšombiach.

INTRODUCCIÓN

Cuando abordamos temáticas relacionadas con las culturas indígenas nos enfrentamos a descubrir la multiculturalidad que narra la historia del hombre y en muchos casos a descubrir nuevas teorías que quizá nunca existían para nosotros.

Partiendo desde un recuento a la memoria de la cultura Kamëntšá, nace la necesidad de estudiar distintos aspectos que representan a la comunidad, los diferentes factores de identidad que están inmersos en la cosmovisión y en las diversas labores de cada integrante de la comunidad Kamëntšá. Proceso que dio inicio antes de entrar a la academia, hace seis años aproximadamente, el cual se desarrolló hasta la fecha, arrojando resultados productivos que aportan a la unificación como cultura milenaria.

De esta manera en primera instancia se recopila la parte histórica de la comunidad, para dar inicio a una investigación en donde se establecen diferentes teorías que apoyan hipótesis que se remontan a la época prehispánica, estableciendo datos sobre el origen de la comunidad Kamëntšá, que la relacionan directamente con orígenes Malayo-Polinésicos e incluso con descendencias del imperio Inca. Se tuvo en cuenta procesos de transculturación, en donde pudo haber procesos de acercamiento y relación con comunidades indígenas que se asentaban en el territorio Tabanok, Valle de Sibundoy, alto Putumayo, para determinar las diferentes tradiciones que cada una de ellas practicaba y ver la posibilidad de haber adoptado distintos aspectos culturales entre las mismas, como el tejido, los materiales para la elaboración e inclusive su contenido. Posteriormente se plantea un estudio morfológico sobre la simbología del Tšombiach y simbología de diferentes culturas descendientes del imperio inca, quienes practican este arte laborioso del tejido, para determinar la originalidad de la simbología Kamëntšá y sus influencias.

Finalmente se muestra el proceso de variabilidad que ha tenido el Tšombiach durante la historia y cómo ha venido evolucionando hasta hoy en día. Todo este proceso desarrollado bajo parámetros y modelos metodológicos, como el histórico hermenéutico que re direcciona a mi objeto de estudio y lo relaciona directamente con la subjetividad.

Teniendo en cuenta que es un proyecto de investigación creación, se generan algunas propuestas plásticas que reflejan los valores simbólicos, para complementar el contenido y darle cuerpo a este proceso investigativo.

The background features a series of overlapping semi-circles in shades of brown and orange, creating a layered effect. On the left side, there is a rectangular inset showing a traditional textile pattern with red and white geometric shapes on a yellow background.

Capítulo 1

Etnografía de la memoria

CAPITULO I

ETNOGRAFIA DE LA MEMORIA

Entender una sociedad la cual está llena de culturas, con gran diversidad de conocimiento, se vuelve un reto, ya que el interactuar con el pensamiento Andino fortalece de una manera impactante a la sociedad, aportándole diferentes formas de interpretar la realidad basándose en las experiencias antes vividas en un medio en donde se encuentra distintos pensamientos.

“El mestizaje es uno de los temas fundacionales de las sociedades americanas, particularmente de aquellas ubicadas en las áreas de colonización española y portuguesa. Proceso complejo que mezcla razas y culturas, el mestizaje y su uso simbólico son tópicos centrales para la constitución de los estados nacionales latinoamericanos.”¹

Armonía, composición, magia y tradición surgen a través del conocimiento que por generaciones se han mantenido, y que de mil y una formas han sufragado al desarrollo de la autonomía, generando diversidad de significados que representan y complementan la sabiduría del ser Kamëntšá Biyà, de forma simplificada y geométrica cargadas de historia y memoria, se plasman laboriosamente por manos sabedoras para recrear un diálogo mediante el lenguaje simbólico y destacar el valor de la palabra y la subjetividad del ser.

La cultura Kamëntšá tiene un significado que se sumerge en su misma estructura semántica. El nombre de la cultura Kamëntšá o kamsà tiene una carga simbólica que identifica a cada uno de los integrantes de la comunidad.

“Kamsà, camsà, o camëntxá, es una palabra con un juego de entonación, muy difícil de captar. Con la acentuación kamsà, se designa el gentilicio propio, primitivo, de la tribu que habita en Sibundoy y en sus alrededores. Proviene de los fonemas KA= mismo, y MSÀ= así, es decir, así mismo, es lo que es. Por consiguiente no es correcto llamar “Sibundoyes” a estos indígenas, por cuanto el vocablo Sibundoy de los cronistas españoles solo aparece a partir de la conquista como producto deformativo de algún otro toponimio eventual del Valle o de la tribu en cuestión”².

¹WALSH, Catherine. SCHIWY, Freya. CASTRO-GOMEZ, Santiago. *Indisciplinar las ciencias sociales*. Quito: Ediciones ABY AYALA, 2002.p. 135.

²CORDOVA CHAVES, Álvaro. Capítulo II, Bogotá D.E, 1982, Pág., 39. Trabajo de grado Doctor en Historia. Pontificia Universidad Javeriana. Facultad de Ciencias Sociales. Departamento de Historia y Geografía. .

“Los mismos Indígenas prefieren suavizar este nombre trocándolo en “Tabanoy” que de otra parte, coincide con una verbalización en infinitivo de “voy” o “estoy yendo al pueblo que es el pueblo”. Y así llaman todavía a su pueblo “Tabanoy” y no Sibundoy. Algunos blancos llaman a los kamsà “coches”, del inga kuci o koce= cerdo, nombre despectivo con que sus vecinos de Santiago denominaban la lengua de los kamsà, por sus fonemas y sílabas indeterminadas”³.

Los KAMSA o Sibundoyes, quienes se encontraban ubicados en el sur occidente de Colombia, alto Putumayo, “descubiertos” en aquel entonces por Hernando Cepeda, Pedro de Añasco y Juan de Ampudia en julio de 1535, al regreso de una expedición fracasada, en busca de un tesoro que posiblemente se encontraba ubicado en la Amazonía, el Dorado.

Expedición de Belalcazar

“Para Juan de Castellanos, el descubrimiento del valle de Sibundoy se efectuó en julio de 1.535. Luego de la conquista de Quito, Sebastián de Belalcazar enrumbó hacia el norte, ilusionado como los demás conquistadores, por la noticia del Dorado. El Valle de Sibundoy, con su cercana laguna de la Cocha, y la sabana de Bogotá con la legendaria y próxima laguna de Guatvita, fueron puntos de mira para más de un hispano. Belalcázar confió el mando de una expedición a su teniente Juan de Ampudia. La integraron treinta soldados de caballería, sesenta de infantería y muchos indios auxiliares. Pedro de añasco fue incorporado por ser conocedor del altiplano Nariñense”⁴.

Quienes fueron enviados desde Pasto por el conquistador Español Sebastián de Belalcázar, pero al no encontrar dicho tesoro, se encontraron al paso con una cultura que manejaba un sistema ordenado y bien establecido económicamente que se veía reflejado en sus cultivos de maíz y en asuntos productivos que mantenían con sus tradiciones, usos y costumbres. Estos personajes recibieron órdenes por parte de Sebastián de Belalcázar para una posible pacificación de los aborígenes Sibundoyes, proceso que generó muchas muertes

³CORDOVA CHAVES, Álvaro. Capítulo II. Bogotá D.E, 1982, Pág., 40, Trabajo de grado Doctor en Historia. Pontificia Universidad Javeriana. Facultad de Ciencias Sociales. Departamento de Historia y Geografía. .

⁴ CORDOVA CHAVES, Álvaro. Capítulo III Descubrimiento, Reducción y Evangelización de los Kamsà. Bogotá D.E, 1982, pág., 50, Trabajo de grado Doctor en Historia. Pontificia Universidad Javeriana. Facultad de Ciencias Sociales. Departamento de Historia y Geografía. .

y guerras entre indígenas y españoles, acabando poco a poco con los recursos y atentando contra la vida de los originarios, imponiendo nuevas ideologías y tradiciones totalmente opuestas a las que los habitantes de estos territorios mantenían. De tal forma, a medida que se realizaban estos procesos violentos de pacificar a los Sibundoyes, se producía por otra parte una serie de acercamientos entre los ayudantes y demás integrantes de aquella expedición con los KAMSA , quienes se relacionaron compartiendo diversidad de saberes y conocimientos que se adoptarían por los lugareños, fue así entonces que desde el momento en que se empezaron estrechar los lazos de amistad entre los llegados INGAS, con quienes anteriormente se habían enfrentado en el proceso de colonización con los primeros habitantes de SIBUNDOY por distintos aspectos que afectaban de muchas formas sus tradiciones y atentaban contra su autonomía.

La sabiduría, la magia y los saberes ancestrales que se habían mantenido por generaciones se fueron desvaneciendo poco a poco durante las diferentes misiones que se desarrollaron en estas tierras cargadas de magia y tradición. De esta forma a medida que las misiones avanzaban, se reducían las culturas milenarias que se asentaban en la Amazonía, extinguiéndose lentamente durante el adoctrinamiento de la fe cristiana, franciscanos y jesuitas, encargados de evangelizar, destrozando, acabar y abusar a los indios salvajes como eran llamados los antepasados, tenían esta determinación debido a su rudeza y violenta reacción al abuso de poder de los españoles. Por lo tanto razones que se fundamentaban en la memoria no les permitían adoptar nuevas ideologías y creencias, eran exterminados junto con la historia que prevalecía hasta aquel entonces.

El momento de la llegada de los españoles, momentos de miedo, tristeza y dolor emanaba de las mentes y cuerpo de los indios sin alma, como los señalaban los evangelizadores, que a pesar de todo el abuso que se desató contra ellos, la necesidad de colaborar con las finalidades y objetivos de los religiosos era tan grande como el temor de ser asesinados sin justa razón, razones que posiblemente fueron explicadas con una biblia y una cruz en una mano, látigos y espadas en la otra.

SINCRETISMO

En el año 1547 aproximadamente se desató el caos por los misioneros de la fe cristiana, hacia los indios de Sibundoy, fecha en la que se dio inicio a diferentes procesos que harían que las creencias de los indios adoptaran una nueva visión del mundo entero, a través de la religión y la imposición de un nuevo Dios, ajeno totalmente a los que anteriormente se adoraban. Como si fuera poco, sus mecanismos violentos europeos no bastaron, sino que también trajeron consigo muchas enfermedades contagiosas que sigilosamente acababan con la vida de niños, mujeres, jóvenes y ancianos quienes trataban de controlar con su conocimiento de la medicina tradicional el mal que se empezaba a radicar en tierras sagradas de forma misteriosa.

La servidumbre y la esclavitud se vieron fuertemente reflejadas en los rostros de mirada profunda, cargadas de ira y dolor, rostros de indios con carácter fuerte que cedían ante el poder y dominio de una ideología que imponía su poder mediante una cruz, armas e indiferencia. La variedad de factores destructivos que asechaban las tierras sagradas entre otras problemáticas que involucraban directamente a los indígenas kamsà dieron inicio a una era mortal, debido a las diferentes normas que regirían su territorio que en caso de que fueran desacatadas terminarían con la vida de los mismos.

A medida en que se disminuía la población indígena, se extinguía junto con ellos todas las tradiciones, la historia y la memoria que se conservaba hasta ese entonces. Toda esta represión hacia los pobladores indígenas causó una reacción fuerte y esperada por los misioneros, una serie de ataques y rebeliones organizada por los Kamsà, una voz y manifiesto de resistencia que mostraban ante su inconformidad. Por esto se caracterizaban los originarios como guerreros, por defender su territorio y sus costumbres que por todas partes se veía afectada.

La comunidad indígena Kamëntšá que se asentaba en el alto Putumayo, sur occidente de Colombia, al igual que muchas de las comunidades indígenas existentes en el mundo, mantenían aún después de la invasión española sus tradiciones y costumbres que mostraban la riqueza cultural, natural y espiritual. Sin embargo los ataques por parte de los españoles continuaban a mediados del siglo

XVI, queriendo asentarse y retomar terrenos que no les pertenecían, viendo la dificultad que se les presentaba al tratar de tomar el control por estos territorios vieron la necesidad de organizar un mecanismo que les permita dominar y evangelizar a los pobladores, sobre todo las tierras que comprendían al bajo Putumayo, fue entonces de esta forma que se empezó una primer fase llamada el “rescate” que se trataba de retomar a la fuerza el control de los indígenas, saqueando, robando y abusando de aquellos que se interpusieran en sus misiones, involucrando directamente a los mismos indígenas esclavizados quienes tenían que seguir ordenes de los españoles y así con ayuda de ellos tener mayor conocimiento del territorio y poder estabilizarse en esta zona. Pero también se realizaron procesos cuidadosamente investigativos dentro de la comunidad, cuando tenían algunos acercamientos con ayuda de algunos indígenas quienes servían a los misioneros a cambio de conservar su vida, todo esto fue necesario para ellos, para estudiar el comportamiento de los originarios, la forma de vida y así ver alguna posibilidad de poder interactuar con ellos analizando la relación cultural que se mantenía dentro de la comunidad y por último el tipo de economía que llevaban hasta aquel entonces. Al haberse concretado este proceso se disminuyeron las guerras y se dio paso a otro proceso que pondría a todos los indígenas Kamëntšà a trabajar exhaustivamente y a honrar a la corona española, a cambio de esto los nativos simplemente eran obligados a creer y catequizar la religión católica.

Inconstantes luchas y guerras se libraron en resguardos indígenas del Putumayo y a si se fueron acabando muchas tradiciones, magia y encanto, de las verdes y húmedas selvas del sur de Colombia, se perdía el encanto de muchas formas y estilos de vida, aquellas que contaban sus experiencias, anécdotas y vivencias por medio de manifestaciones y creaciones artísticas, representando su comunidad y su historia mediante aquellas creaciones, un sin número de propuestas visuales elaboradas en diferentes formas, diseños y tamaños que conservarían de alguna forma la memoria de un pueblo.

Son muchos factores que identifican a una comunidad milenaria que se ha sostenido vigente y ha conservado a pesar de muchas adversidades y batallas a muerte su autonomía e identidad ante cualquier situación.

DESCENDENCIA

Teoría de Alberto Juajibiòy

“Juajibiòy asevera que los kamsà, presentan elementos pertenecientes a distintas culturas, y sus características y sus características se consideran comunes en toda Suramérica y Oceanía por una parte, y a Norte América y al Sur y sur Oeste de Suramérica, por otra. Señala algunos elementos característicos de Oceanía: la macana, utilizada como defensa contra los asaltantes, la balsa de totora, la trompeta de caracol, la trompeta larga, el rondador (ngowansá) llamado también flauta de pan o capador, elaborado con tubos de caña de diversos tamaños yuxtapuestos y escalonados a propósitos para dar los sonidos de la escala, la máscara de madera sobretodo de color negro y utilizada por danzantes y sanjuaneros en el baile de disfraces entre el 24 y el 26 de junio, las flechas sin plumas, la canasta del tejido claro, el puñal de hueso, de madera o de helecho para abrir las mazorcas del maíz, y las cerbatana. Estos elementos no son, sin embargo, determinantes para afirmar que todos los aborígenes de Sibundoy sean de origen Océánico.

Sin embargo, no puede admitirse la hipótesis de quienes le atribuyen procedencia lingüística y racial de la familia muisca, pues el kamsà constituye una familia independiente”⁵.

Por muchos siglos ante la historia, una comunidad la cual se desconoce sus orígenes, con antecedentes originarios Malayo-Polinésicos según teorías que se basan en estudios antropológicos y etnohistóricos, tuvo una primera invasión por parte de unos soldados “colonos” que en realidad eran indígenas Ingas que provenían del imperio Inca, enviados por Atahualpa después de recuperar el trono del Inca. Arribaron el valle de Sibundoy entre 1510 y 1520, 25 años aproximadamente antes que los españoles quienes llegaron en el año 1535 y 1541, pero también existen otras posibilidades y teorías que afirman la llegada de los Incas muchos años antes con el Inca Huayna Cápac, en el año 1492.

⁵ CORDOVA CHAVES, Álvaro. Historia de los kamsà de Sibundoy desde sus orígenes hasta 1981: capítulo II teoría de Alberto Juajibiòy. Bogotá D.E, 1982, pág., 43, Trabajo de grado Doctor en Historia. Pontificia Universidad Javeriana. Facultad de Ciencias Sociales. Departamento de Historia y Geografía.

“Los kamsà pertenecieron al renacimiento del imperio Tabanoy. Atahualpa recupero el trono del Inca y probablemente utilizó la táctica de enviar colonos-soldados de habla Kichuizada (mit-majs) al Valle de Sibundoy entre 1510 -1520. Son los actuales Ingas o Inganos”⁶.

En uno de éstos arribos que tuvieron estos personajes procedentes desde el Perú quienes trajeron distintos productos, alimentos, armas y recursos para sobrevivir en aquella travesía que habían comenzado desde el imperio Inca, pasando por los andes y entrando por el “Qapacñan” en el valle de Atriz y avanzando por la puerta de oro de la Amazonía llegaron al valle de Sibundoy o también llamado por los Kamëntsà como Tabanoy. En este trascurso de migración de los Inganos se produjeron muchas batallas que terminaron en muertes por parte de las dos comunidades quienes por defender el territorio por una parte y por invadir terrenos putumayenses por otra perdieron a muchos de sus integrantes. Este proceso fue largo mientras se podía tener una serie de acercamientos con los líderes de la comunidad Kamëntsà y de los Inganos para poder acceder a un terreno que pueda suplir algunas de las necesidades que estos forasteros requerían. Fue entonces cuando se empezó a retomar el control por parte de los Kamëntsà y se inició una serie de acercamientos y relaciones que complementaron, entorpecieron y tal vez dieron inicio a una nueva era de identidad en este territorio sagrado.

Se podía afirmar que se trató de una aculturación con la llegada de los españoles, al ver la pérdida de valores culturales propios a causa de sus mecanismos de evangelización, pero en este caso se puede plantear una hipótesis que nos remonta en la historia en donde se pudo haber originado un fenómeno de transculturación que se define como préstamos o intercambios culturales en un plano de igualdad, situaciones que se pudieron ver reflejadas en los intercambios de conocimientos y acercamientos entre las dos comunidades que se encontraban localizadas en el Valle de Sibundoy. La comunidad indígena originaria Kamëntsà y los llegados indígenas Inga, quienes en un encuentro cultural para poder convivir en un territorio fértil, se vio comprometida la visión autóctona de cada cultura, adoptando, compartiendo y generando nuevas expectativas con respecto a las labores de cada una de ellas, arrojando de esta manera una forma

⁶ CORDOVA CHAVES, Álvaro. Historia de los kamsà de Sibundoy desde sus orígenes hasta 1981: capítulo II Era Kúntur. Bogotá D.E, 1982 pág. 46, Trabajo de grado Doctor en Historia. Pontificia Universidad Javeriana. Facultad de Ciencias Sociales. Departamento de Historia y Geografía.

distinta de ver las necesidades que aqueja cada cultura, entre muchas de ellas las diferentes costumbres que se pudieron haber adoptado como implementos que se utilizaban para los diversos oficios de supervivencia y la variedad de aspectos que pudieron haber complementado los oficios que desarrollaban los miembros de la comunidad Kamëntšá en la agricultura y en diferentes labores diarias que se fomentaban cada día.

Las descendencias Incas como eran distinguidas por el gran conocimiento sobre la elaboración de telares y tejidos siendo la cultura que dominaba un arte textil más antiguo de las comunidades de los Andes, quienes adoptaron también distintas técnicas y métodos de elaboración de los mismos, gracias a la interacción con otras culturas, elaborando variedad de prendas de uso diario y vestimentas e implementos necesarios para cubrir sus necesidades. Dichas creaciones se caracterizaban por la pluralidad de diseños geométricos o también denominados como Tocapus, una serie de figuras geométricas que se repetían de forma simétrica, el contenido que complementaba estas piezas eran de carácter político, religioso y social, que se integraba con su cosmovisión y se dice que representaban en algunos casos el nivel social, a los Incas y a sus familias, pero que algunas de estas creaciones no se podían intercambiar ni nada por el estilo debido a que representaban un gran tesoro para los mismos.

Uno de los diseños textiles más característicos del Tahuantinsuyo era el de los tocapus. Se trata de dibujos geométricos, rectangulares o cuadrados, dispuestos en un patrón repetitivo de filas horizontales y verticales. En su interior, los tocapus presentan diseños geométricos abstractos, bandas quebradas, líneas diagonales y flores convencionales. Los colores más utilizados son el negro, el rojo, el amarillo y el blanco. Normalmente, los tocapus presentan un diseño en positivo y negativo, es decir, que en cada cuadro alternan un fondo de color oscuro con un diseño de color claro, y viceversa. Algunos investigadores sostienen que el tocapus representó un tipo de lenguaje o código de información, a modo de escritura.”⁷

⁷ INFORMACIÓN DE KALIPEDIA PERÚ. Que son Tocapus [en línea] <<http://tocapus.blogspot.com.co/2009/07/los-tocapus.html>> [citado el 4 de agosto de 2015]

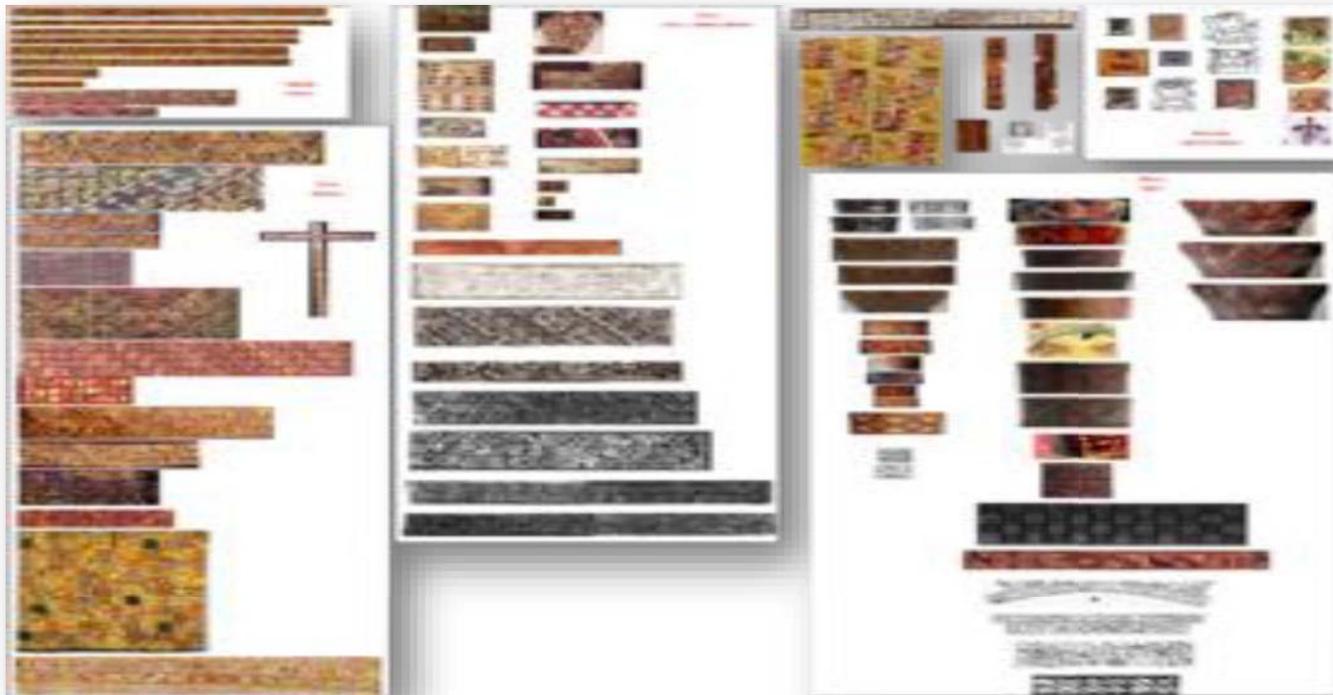


Figura: 1. Tócapus en la textilería Inca

La producción de telares se fabricaba mediante recursos que se generaban en sus territorios de origen por la biodiversidad natural que les facilitaba la elaboración de un sinnúmero de elementos que serían de vital importancia en su cotidianidad. Distintas materias primas manejaban los Incas para obtener hilo como elemento principal para sus tejidos, extraído de diferentes formas entre los más destacados se encuentra la cabuya que se obtenía del fique para elaboración de alpargatas y sacos, el algodón también era muy importante para los incas ya que del no solamente extraían el hilo sino que también lo utilizaban para envolver los cuerpos en los funerales, y por último la

lana, materia prima que era muy importante e indispensable para la elaboración de prendas de vestir y que la podían obtener de las llamas cada dos años que las podían esquiluar. Todo este material también era teñido con diferentes hierbas y semillas preparadas por los mismos Incas. Las prendas más particulares de los Incas eran el uncu, telar que derivaba del poncho y la faja para llevarla puesta en la cintura un telar más fino pero un tanto grueso que a la vez podían utilizarlo como bolsos.

*Figura: 2. "Uncu
Camisa (uncu), Perú*

Datación 1501-1600

Contexto Cultural/Estilo Inca-colonial.

Procedencia Pachacamac, Costa central. Perú (América del Sur)

Fibra de camélido / Algodón

Tapiz entrelazado / Tramas excéntricas / Bordado a la aguja

Dimensiones Altura = 91 cm; Anchura = 78,50 cm

Nº Inventario 14501



*“Camisa o "uncu" masculino con abertura central para la cabeza y laterales para los brazos. Presenta ornamentación dispuesta en cuatro cuadrantes de colores contrapuestos en los que se repite el mismo motivo floral. Este motivo podría remitir a la estilización del floripondio (*Brugmasia vulcanícola*), arbusto con grandes flores campaniformes, con propiedades alucinógenas y asociada a la realeza y alta nobleza incaica, o bien podría tratarse de la representación de la llamada "flor de la cantuta", utilizada en las ceremonias de iniciación de los jóvenes de la realeza inca (Jiménez, 2002). Los motivos geométricos de las bandas horizontales son "tocapus", símbolos que*

podrían estar relacionados con la heráldica y genealogías de las principales familias incas (Eeckhout y Danis 2004). En general, la composición del general del diseño, dividido en cuatro cuadrantes, alude a las cuatro partes del Tahuantinsuyo o Imperio Inca.”⁸

Todas estas técnicas textiles que representaban a los Incas fueron heredadas de una cultura llamada Huari, “**La cultura Huari** (escrita también como cultura Wari) fue una civilización precolombina del periodo Horizonte Medio que floreció en los Andes centrales del actual Perú, se desarrolló en los años 500 d.c a 900 d.c . La capital del imperio Huari, llamada también Huari está situada a 25 km al noreste de la ciudad de Ayacucho, Perú. Esta ciudad capital era el centro de una civilización que abarcaba gran parte del altiplano y la costa del Perú. Al principio, su territorio se amplió hasta incluir al centro religioso de Pachacamac, aunque parece haber permanecido en gran medida autónomo. Más tarde se amplió para incluir la mayor parte del territorio de la cultura Moche. Los restos mejor conservados de la cultura Huari se ubican cerca de la ciudad de Quinua en las Ruinas de Wari, y en la recientemente descubierta Ruinas de Wari en el norte, cerca de la ciudad de Chiclayo. También son conocidas las ruinas Wari de Pikillaqta, ubicada al sureste de Cuzco en ruta al Lago Titicaca.”⁹

Cultura que nació en el centro de los Andes, cultura que manejaba muy bien la composición de la iconografía y gran calidad en cuanto al color, al igual que muchas descendencias Incas desarrollaron de varias formas, complementando y cambiando los contenidos de acuerdo al entorno en el que se encontraban, otorgándole nuevos significados que cada comunidad creía pertinente mantener en la historia.

Comunidades vinculadas o descendientes del imperio Inca mantienen aún sus tradiciones andinas con variaciones de acuerdo al territorio.

⁸ . GOBIERNO DE ESPAÑA, MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE. Camisa Inca. [en línea] <<http://www.mecd.gob.es/museodeamerica/coleccion/seleccion-de-piezas2/Arqueolog-a/uncu-inca.html> > [citado 19 de Junio de 2015]

⁹ . EL HISTORIADOR. Cultura Wari . [en línea]. < <http://www.historiacultural.com/2008/06/cultura-wari-o-huari.html> > [citado 20 de junio de 2015]

Figura: 3. “Mujer cañari tejiendo. Cultura descendiente del imperio inca.”

A medida que el tiempo arroja datos sobre el origen de una cultura milenaria se modifica cada día el pensamiento andino y amerindio que se tiene en cuanto a la verdadera historia.

Al indagar algunos datos históricos de las comunidades indígenas andinas y amazónicas, brotan nuevas ideas y teorías que pueden esclarecer el verdadero origen de una tradición y posibilidades que demuestren una carga de identidad y valores simbólicos milenarios. Al ver las procedencias y el motivo del acercamiento a nuestro territorio sagrado Tabanoy (pueblo grande) de la cultura Inga, cuya procedencia es del imperio Inca a lo



largo de los Andes hasta la Amazonía Colombiana. se puede plantear una hipótesis que soporta la teoría que afirma las posibilidades que relacionan a la comunidad Kamëntsà con algunas tradiciones de descendencia Inca, el pueblo Inga, con los tradicionales telares o tejidos que elaboraban desde muchos años antes de la conquista española, por esto se puede establecer un claro intercambio de saberes y tradición en cuanto al tejido se refiere debido a la singularidad y parentesco de sus tejidos, en este caso el Tômbiach de la cultura

Kamëntsa y el Chumbe de la comunidad Inga, quienes mientras se aproximaba el día de invasión española se presentaban una serie de relación de varios aspectos:

Violento, mientras trataban de acentuarse decididos en territorio Kamëntšá con todos sus equipos expedicionarios y algunos recursos y materia prima que traían consigo, esto causaría una fuerte reacción por parte de los originarios, generando una serie de batallas por la defensa del territorio.

Social, se desarrolló en el proceso de acercamiento para lograr estabilidad, accesibilidad a los recursos, terrenos para producir y mantener al pequeño grupo étnico.

Cultural, en cuanto se pudo construir un estilo de vida más controlado y pacífico se estableció un intercambio de saberes y conocimientos por parte de las dos culturas, adoptando usos y costumbres que complementarían el desarrollo de sus tradiciones.

La comunidad Inga desde ese entonces cuando elaboraba los tejidos de pequeña magnitud (chumbes) para utilizarlos como complemento en sus trabajos y quehaceres posiblemente pudo intercambiar recursos y materia prima como la lana natural con la que elaboraban las fajas con los originarios Kamëntšá para que también elaboraran sus implementos necesarios que serían de vital importancia en el Jajañ (Huerto o Chagra tradicional) y en otros ámbitos que se consideraban fundamentales para su autonomía.

Pero la realidad de la historia es necesaria verla desde el punto de vista de nuestros mayores quienes mantienen viva su memoria a pesar de todos los problemas personales que se presentan dentro la familia Kamëntšá, es así como los abuelos mencionan la autonomía, la capacidad de regirse por nuestra propia ley como un fundamento para narrar nuestro origen e historia.

La necesidad de velar por los derechos que nos corresponden como indígenas es tan necesario como alimentar nuestro cuerpo para sobrevivir, debido que ante la historia el indio se ha extinguido por el abuso que se desató desde la llegada de los españoles más que por las necesidades vitales para sobrevivir.

Tal vez la posibilidad de haber adoptado ciertas manifestaciones de culturas totalmente ajenas a la Kamëntšá posibilitó una inquietud de fomentar el estudio y acercamientos al origen de la comunidad, esclareciendo y reivindicando de alguna manera los diferentes puntos de vista que se mantienen vigentes en la memoria de los mayores, apreciando ciertos valores que identifican a la misma etnia basados en principios y razones soportadas en la sabiduría ancestral.

La comunidad indígena Kamëntšá al igual que otras culturas actualmente existentes se basa en principios y autonomía para desarrollar y seguir articulando su historia. En cuanto a identidad se refiere dentro de la comunidad se encuentran diferentes factores que la diferencian de las demás etnias, entre ellas está la lengua materna, factor principal de la cultura que se mantiene escasamente vigente en la actualidad, debido a esto se han ido realizando procesos de recuperación de la misma a través de la tradición oral que es inculcada por los mayores, junto a esto se conserva la simbología que se plasma en los diferentes tejidos y telares con contenidos únicos. Estos dos factores son principales e importantes dentro de la comunidad, pero es necesario interpretar y relacionar los valores simbólicos como la memoria y la tradición, para entender su pensamiento y cosmovisión.

La memoria ha mantenido presentes y vigentes todas las tradiciones, usos y costumbres de las comunidades indígenas, y la comunidad Kamëntšá al igual que muchas que existen en Latino América y el mundo, mantienen un legado ancestral que fortalece e impulsa su libre desarrollo para mantenerse firme durante los años venideros. En la comunidad se mantienen presentes todas las tradiciones que fueron inculcadas muchos años atrás, los cuales se recuerdan y se promueven de considerables formas para sostener la memoria e historia de la comunidad.

Las tradiciones que por diversos motivos han perdido su valor durante los últimos años, pero que en la actualidad se están fortaleciendo para mantener el legado que han dejado los ancestros, los que se deben salvaguardar por muchos años más puesto que las tradiciones son parte fundamental para la existencia de la cultura y del desarrollo autóctono de las manifestaciones milenarias.

De esta forma, estableciendo diferentes diálogos entre factores y aspectos fundamentales de la historia de la comunidad, se enriquece la comprensión hacia los grupos étnicos. Entender una cultura que, por tiempos inmemoriales se ha regido bajo su propia ley afectada de

alguna forma por las ideologías que emanaba la corona española, nos hace ver un tanto complicada la visión que se tiene de ella con respecto a la influencia de tradiciones ajenas, y más cuando se trata de culturas que de alguna manera se las puede denominar como invasoras.

Es el caso de la comunidad Inga que estabilizó su pueblo antes de la llegada de los españoles en un costado del territorio Tabanoy, en donde según los mayores empezó la interacción entre las dos comunidades que al mismo tiempo compartieron de alguna manera sus hábitos e intercambiaron sus tradiciones, entre las cuales estaba el tejido de las fajas. Según algunas abuelas conocedoras sobre el arte laborioso de tejer, afirman que las fajas fueron complementadas con la materia prima que trajeron los ingas, el hilo, y la lana orlón, que simplemente fue el material, no el contenido ni el diseño que se plasman desde sus orígenes.

“La carga, la simbología e iconografía que son elaboradas en el Tšombiach son absolutamente diferentes en cuanto al significado, esto solo fue una especie de complemento para seguir creando y fomentando las enseñanzas de los mayores, de una forma diferente a la que ya desarrollaban desde muchos años atrás, entonces, al integrar elementos como la lana en la elaboración de las fajas, para plasmar las vivencias y las experiencias que se adquirirían en la cotidianidad, en el Jajañ precisamente, ” chagra tradicional”, se convirtió en el medio más factible con el tiempo para que se puedan mantener vigentes, muchas de las tradiciones que escasamente se tienen presentes, durante un determinado de tiempo mayor al que podría durar con los materiales que se pueden encontrar en este medio, de clima templado, debido a que la lana y el hilo de los Ingas mantenían más firmeza y las fibras que la componen podían compactarse tan fuerte que podían estirarse tanto antes de romperse y podían durar por cientos de años.”¹⁰

¹⁰ENTREVISTA CON: Baco Edgar Chicunque, Historiador y Artesano de la comunidad Kamëntšá, vereda el Ejido Sibundoy Putumayo, 13 febrero 2015.

Lana natural extraída del pelo de la oveja debidamente procesada.



Figura: 5. Hebras de hilo que componen la lana natural Incaica.

Figura: 4. Hilo, lana orlón debidamente procesad



En el territorio Tabanoy también se recurría a realizar procesos de preparación de la lana natural, cuando se podía encontrar la materia prima virgen en primera instancia.

Algunas de las tejedoras del Tšombiach tenían diferentes métodos para teñir la lana natural de oveja, para ello utilizaban distintas plantas y frutas que preparaban para extraer su tinta natural y así poder agregarles color a la lana de oveja.

Figura:6, lana natural de oveja.

“Proceso del teñido: aunque el comercio ofrece diferentes clases de lana y en variados colores, todavía se tiñe en forma tradicional.

Las artesanas: filomena Jacanamejoy, Rosario Agreda y Virginia Chicunque, afirman que de las plantas siguientes resultan variados colores.

Se emplea el pasto Kikuyo que da el color verde pastel; la remolacha que da el color rosado claro; la lengua de vaca, el color habano oscuro: de la pepita de la hoja de gallinazo, el color azul marino; de la mora silvestre y motilón. El color gris; del café, el color rojo. La ceniza también da el color gris, casi no se utiliza porque es muy fuerte y daña la lana. El color negro resulta del barro formado en las zanjas de aguas estancadas donde se han descompuesto determinadas hojas que sueltan tinta.

La ceniza, el barro negro y cada una de las plantas mencionadas se toman en igual cantidad de la lana que se va a teñir, se machacan las hojas y se dejan en agua lluvia por dos días. El agua con la tinta se pone al fuego agregándole piedra- lumbre, limón, a falta de estos ingredientes puede echársele orines de persona sana preferiblemente de niño para que el color permanezca firme y cuando este hirviendo se hecha la lana que debe estar escurrida y un poco húmeda moviéndola muy bien para que la tinta penetre por igual. Se la tapa para que hierva por una hora más o menos. Al cabo de este tiempo se hace la prueba, sacando un poco de tinta y derramándolo en la piel, si tiñe la piel, aún le falta. Esta lista cuando derramada sobre la piel no la tiñe. Se la retira del fuego y se deja tapada, al día siguiente se lava. Cuando se tiñe con ceniza se sigue el proceso de la preparación del mote”¹¹.



¹¹ TÁLAGA, Argenis & LAGOS ROMO, J. La Simbología de la Artesanía en Tejidos Textiles en la comunidad Camentsa del Valle de Sibundoy, PROCESAMIENTO DE La Lana: Sibundoy Putumayo, 1995 pág. 15-16, Trabajo de grado Maestría en Etnoliteratura. Universidad de Nariño. Escuela de Post-Grado.

Otras de las propiedades naturales de la lana, son la resistencia a bacterias y hongos, se podían teñir con pigmentos y tintas preparadas con elementos vegetales para darle una presentación más original a las fajas. Estas características se establecían a medida en que iban surgiendo nuevas ideas en cuanto al diseño y la composición del tejido, la dimensión, la figuración y simplificación geométrica de formas que representaban el paisaje, seres sobrenaturales, alimentos y animales que se encontraban en el entorno.

La necesidad de ir adoptando un pensamiento que integre la historia de la comunidad y se la pueda mantener presente en cualquier momento para poder acceder con mayor facilidad al conocimiento que los mayores quieren inculcar a las nuevas generaciones, esto dio pie a la necesidad de adoptar y seguir creando tejidos con los cuales sería más conveniente conservar la iconografía que las abuelas plasmaban en las fajas, utilizando este medio como elemento de conservación de la memoria.

Las diferentes visiones que tienen frente al origen del T̄sombiach algunas sabedoras plantean teorías que de algún modo se relacionan con las afirmaciones que sostienen algunos historiadores de la comunidad Inga, es así como se comparte esta visión de la construcción y elaboración de las fajas, a partir de la interacción de los conocimientos teniendo en cuenta el compartir y el acercamiento de diversas formas entre las familias inga y Kamëntšá, de esta manera se puede afirmar en base a todas estas hipótesis apoyadas en la memoria de los habitantes y pertenecientes a estas dos culturas milenarias que el tejido únicamente de las fajas fue adoptado por la comunidad Kamëntšá, técnica que fue adecuada y en algunos casos modificada para plasmar de forma gráfica con figuras simplificadas y geométricas la historia de una cultura milenaria. Elemento que a pasar el tiempo fue articulándose con la sabiduría adquirida en el territorio sagrado Tabanoy.

Muchas expectativas se generan en cuanto a las fajas y a su contenido, la variedad de historias y documentos que describen la importancia el valor y su función se han convertido en una herramienta para fomentar el interés de la comunidad en general,

especialmente en la juventud que por diferentes razones ha perdido sus valores que lo identifican como indígena, herramientas que permiten facilitar el aprendizaje de las tradiciones de una manera diferente y didáctica para el fortalecimiento de la cultura.

El contenido que fue plasmado por las abuelas adquiriendo experiencias en diferentes espacios en el tejido elaborado cuidadosamente contiene una carga de significados llenos de magia y espiritualidad que se comprimen en una serie de figuras simplificadas denominadas como Labores, adquiriendo este nombre por la misma complejidad de su elaboración, la carga de energía entregada al momento de tejer el Tšombiach, la memoria depositada en cada una de las hebras que lo compone, en cada fibra del hilo que genera esa textura llena de conocimiento, todas esas experiencia adquiridas en la labor diaria del indígena Kamëntšá hacen que la elaboración del mismo cobre este nombre.

Por otra parte el origen de los diseños o labores, se fundamentan en hechos basados en la cosmovisión indígena los cuales contienen historias que fueron complementadas con la ideología católica y cristiana. En fin se sostiene muchas teorías que definen el origen de las labores del Tšombiach a medida que pasan los años y al mismo tiempo en que se adquiere nuevos pensamientos, producto del desarrollo y evolución del hombre.



Capítulo 2

Lenguaje Ancestral Kamëntšá

CAPITULO II

LENGUAJE ANCESTRAL KAMĚNTŠÁ

El lenguaje es la manera de comunicar o expresar necesidades que el ser humano articula con palabras o distintas finalidades para entablar una dinámica que intercambia información con otros individuos. Se ha utilizado desde hace miles de años para relacionarse con las demás personas, animales, naturaleza y en caso de las comunidades indígenas con los Dioses y divinidades que se consideraban pilares de la creación antes de la colonización, los abuelos o antepasados, se valían de sonidos y de señas para concretar alguna opinión o información que se quería manifestar, de esta forma se daba mayor entendimiento a lo que querían referirse, contemplando a este fenómeno como lenguaje.

En el territorio sagrado denominado así por los caciques, quienes con su esfuerzo y constante lucha por los derechos indígenas, establecieron un territorio como resguardo libre de ofrendas o procesos que sometían a los originarios acabando de forma inmediata con la vida y autonomía de los mismos. De esta manera se debilitaba la tradición junto con todo aquello que surgía de su mente y se transformaba en magníficas historias entrelazadas, convirtiéndose en un camino de conocimiento milenario.

Las diferentes tradiciones que se han mantenido durante generaciones se han convertido en un pilar muy importante para cada cultura, promoviendo el interés de conservar su identidad como comunidad y como hermanos de una misma raza. Entender e interpretar las necesidades, debilidades y fortalezas dentro de un grupo étnico nos permite hacer parte de cualquier proceso que nos involucre directa o indirectamente con su historia, es por esto que al momento de establecer o tratar de entender el significado de un valor simbólico dentro de una comunidad indígena, abordamos temáticas que se relacionan de distintas maneras o complementan su posición en cuanto a su origen e historia, generando expectativas que talvez sean opuestas o sencillamente encajen con la temática planteada a investigar. Este paso es necesario para concretar una posición vista desde la teoría pero sin dejar atrás la importancia del valor de la palabra y de la memoria como base del origen, de tal forma que al establecer una afirmación se fundamente en estos dos aspectos que se complementan, que a la vez generan una posición neutral que no desmiente ni tampoco desvaloriza su contenido. Una tradición que escribe su historia

con hebras que mantienen una carga energética significativa de acuerdo al territorio, momento o razón en que se laboran, florece cada vez que se evoca su significado magia y contenido, sacando a flote en todo su esplendor el misterio de la imaginación que aguardan nuestras abuelas.

TȘOMBIACH

En la comunidad Kamëntšá Biyà se manifiestan aún de muchas formas creativas artesanales la pluralidad de valores simbólicos que prevalecen dentro de la cultura, al igual que los pueblos hermanos indígenas que rodean al valle de Sibundoy, especialmente la comunidad inga, mantienen actualmente siendo los responsables de haber compartido la magia del tejido y de la utilización de recursos naturales como la fibra natural. Una de las formas tradicionales de manifestar el valor de la identidad y de promover las prácticas ancestrales se concreta en el arte laborioso de tejer crear, componer, y diseñar un orden compuesto por figuras geométricas que se encarga de almacenar un sinfín de historias que manifiestan el estado anímico de quien las elabora, en donde o cómo se crea tan compleja obra, el Tșombiach.



Figura: 7 Tšombiach faja Kamëntšá.

Al referirnos al concepto de tejer, nos dirigimos específicamente al ejercicio de crear un elemento cuya composición se fragmenta en el entrelazado de fibras naturales, lana de oveja, extraídas de forma artesanal, que posteriormente son seleccionadas para la elaboración de distintos elementos de uso cotidiano y en especial por las comunidades indígenas para crear gran variedad de telares y prendas exclusivas de cada cultura. También se utiliza para la creación del Tšombiach o chumbe para las demás culturas que comparten este arte mágico laborioso.

Cuando nos referimos al concepto de tejer dentro de una comunidad indígena, abordamos aspectos que incluyen la palabra como mecanismo de enseñanza y en donde se entretejen conocimientos y aprendizajes que conllevan al Kamëntšá a incluirse en los procesos de reivindicación de las costumbres que se han ido perdiendo a medida que pasan los días.

PROCESOS DE ELABORACIÓN DEL TSOMBIACH

El proceso de elaboración de estos elementos se compone de diferentes pasos que cuidadosamente se tienen que seguir debido a la complejidad de las figuras y detalles que forman al mismo, pero antes es necesario tener conocimiento sobre el proceso de tejer, y en que consiste esta dinámica de esta manera se facilita la elaboración del Tšombiach.

El entrelazado o tejido se crea a partir de unas fibras que son organizadas sobre una superficie plana, puede ser un trozo de madera o en una estructura llamada guanga de forma rectangular o cuadrada, con un medio hueco donde va a ubicarse el telar. Inclusive como antiguamente lo hacían nuestras abuelas, el piso, que generalmente acostumbraban hacer este paso en el interior de la casa para evitar contratiempos causados por el clima, esto facilitaría preparar la urdimbre, que se complementa con otros objetos elaborados artesanalmente.

Urdimbre: preparación previa de fibra lana natural a tejer el T̄sombiach que consiste en separar de forma ordenada cada fibra de color de acuerdo al diseño de cada tejedora, que comprende un fondo, labor y filos, que se construyen al momento de entrelazar las fibras. La cantidad de vueltas sobre el Jecoyĕfung determina el ancho del T̄sombiach. Este proceso se lleva a cabo en el suelo o trozo de madera.

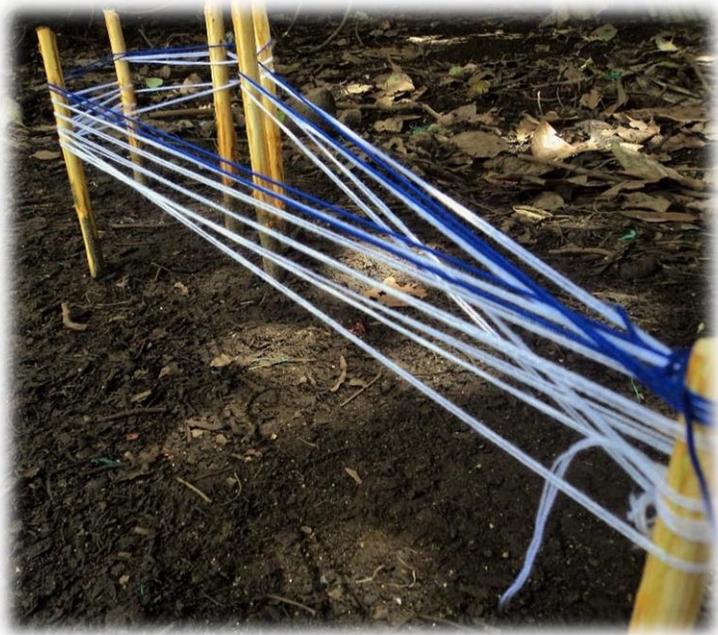


Figura.9 preparación de la urdimbre.



Figura.8 urdimbre.

Los elementos que son utilizados para urdir se denominan de la siguiente forma:

Jecoyëfjung, (palos pequeños de madera de forma cilíndrica), seis palos que son distribuidos cuidadosamente a una distancia determinada que miden la longitud de largo de cada faja a elaborar estos cumplen exactamente la función de separar cada una de las hebras de la fibra natural en pares e impares agrupando las que corresponderían al fondo o trama y a las de color que serían las que formarían las labores.



Figura: 10, 11,12, Jecoyëfjung (palos pequeños de madera en forma cilíndrica)



Figura.11.

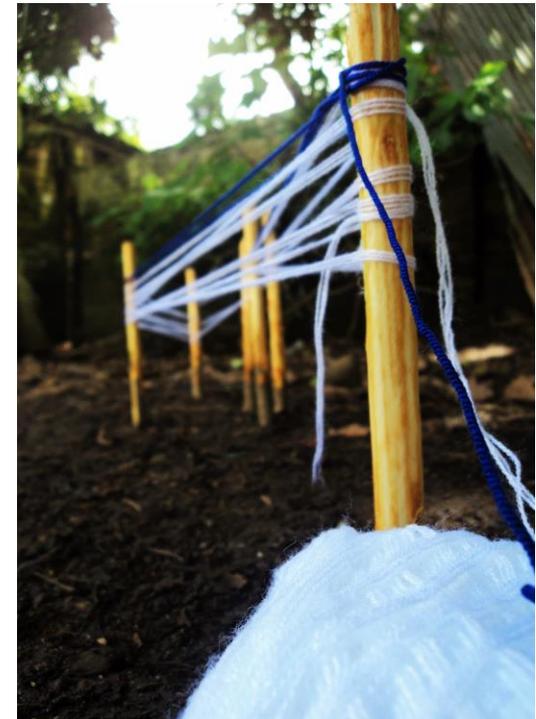


Figura: 12

La dimensión de las fajas depende a la distancia en que se pongan los palos a cada extremo ya sea en el piso o en una tabla, el ancho de cada faja va de acuerdo a la cantidad de vueltas que se tensen alrededor de estos, formando pares que corresponden a dos fibras, esto varía dependiendo del propósito de cada tejedora. Posteriormente ya realizado el proceso de urdir, se retira el conjunto de fibras ordenadas y listas para pasar a ubicarlas en un telar de cintura, que se sitúa en diferentes lugares de la casa que les permita extender la urdimbre según la dimensión que tengan, esto se puede adecuar entre los pilares de la casa o del techo de la misma hasta donde se ubica sentada la tejedora.

La tejedora se amarra sobre la cintura una cuerda o inclusive una pequeña faja delgada tejida por las mismas que designan únicamente para esta labor que se encargara de servir como tensor y polea que pasa por medio de las fibras urdidas que le permiten deslizar el tejido que se construye y avanzar sin dificultad.



Figura 13: Abuela tejiendo T̄sombiach

Para empezar a realizar lo que es en si el tejido se introduce unos elementos fundamentales que prácticamente remplazarían a tres de los seis palos de madera que se utilizaron al momento de urdir, aquellos que se encargaban de separar la fibra de color con el fin de conservar la distribución de cada fibra de lana y hacer posible el tejido, estos son acompañados de otros elementos artesanales adecuados por las tejedoras que permiten mantener el orden de las fibras que se denominan de la siguiente manera:



Figura: 14, Chimbujonübjja, separador de labor

Chimbujonübjja: separador de labor, este elemento se compone de tres palos pequeños de madera que son adecuados de tal forma que remplazan a tres que estaban ubicados en la urdimbre que se encargaban de separar las fibras de color con las cuales se forman las labores, separándolas del fondo que va en color blanco

Uajcutsanshá: singa, trozo de hilo encargado de separar cada una de las hebras que formaran el fondo hechos por la trama, habitualmente se utilizan dos de estos para mantener un orden y no enredar las fibras al momento de tejer.

Figura:15, Uajcutsanshá: separador de hebras que forman el fondo .

A esto se suma una herramienta indispensable para la construcción del tejido, la **Chonta**, es un elemento en forma de punta de lanza hecha de madera con el mismo nombre, resistente y fuerte que antiguamente utilizaban los antepasados para la construcción de viviendas por la buena calidad, este es el encargado de darle consistencia y firmeza a cada una de las pasadas de la trama que forma el tejido.

Figura:16,Chonta.



COMPOSICIÓN Y CARGA SIMBÓLICA

El Tšombiach se compone de una primera línea de color, **Sibiajonübj** que va después de un filo de color blanco o fondo que son dos de estas líneas de color exactamente, y en medio de estas dos líneas se encuentra otra línea intercalada del mismo color denominada **Fšešonübj**, esto se encuentra situado en los costados de cada labor de esta manera:

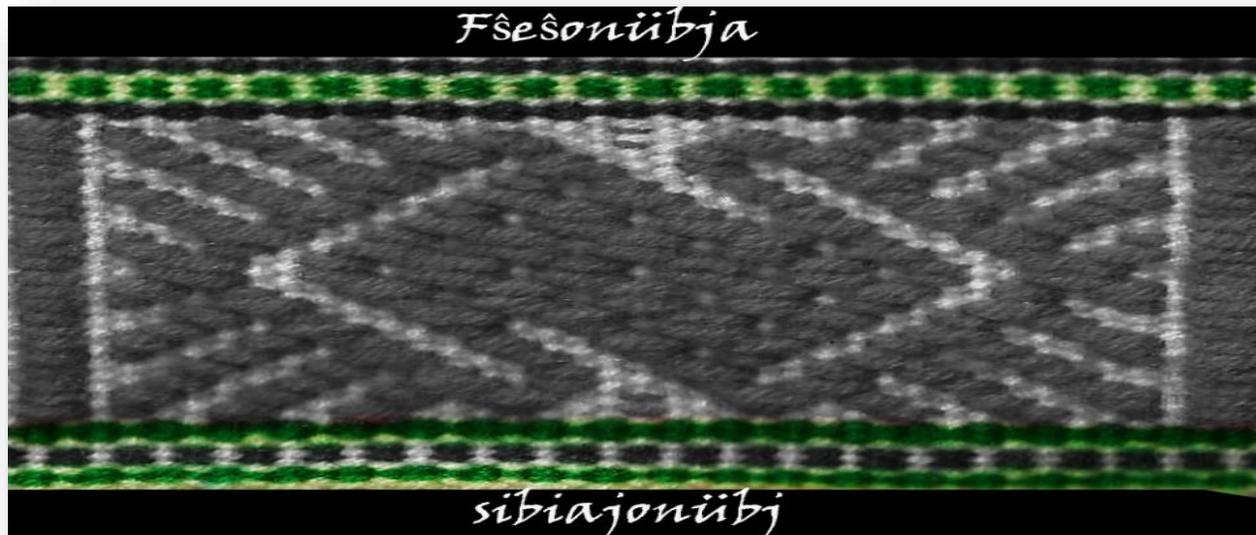


Figura: 17, Fšešonübj, filo del medio, Sibiajonübj: fillos externos.

Cuando un hilo o hebra de la urdimbre que se encuentra en forma vertical se cruza con el hilo horizontal pasando por encima de la trama cada vez que pasa de lado a lado se forman las labores, esto se repite constantemente hasta lograr el diseño deseado, este proceso es básicamente la dinámica para tejer un Tšombiach.

LABOR

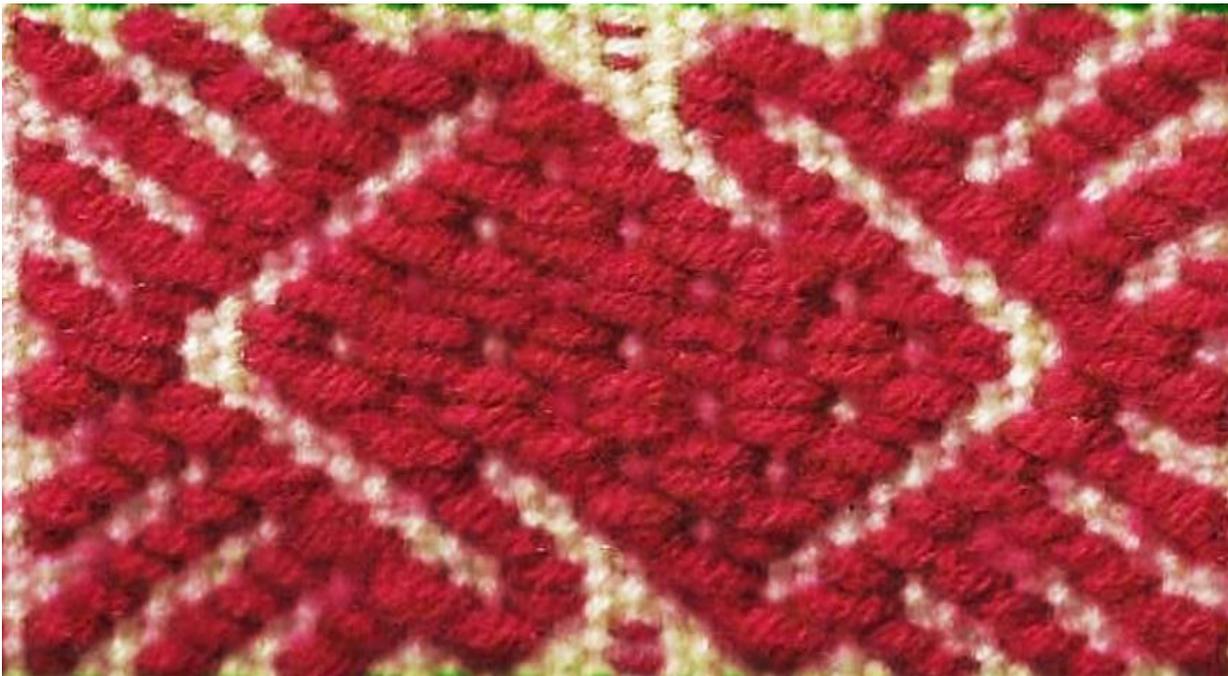


Figura: 18 labor.

A través de los años se han contemplado miles de historias de tejedoras que mantienen el concepto de tejer como una parte de su enseñanza y formación como persona más que tejedoras simplemente, esto afirman algunas de las abuelas entrevistadas quienes dieron su opinión acerca del porqué y cómo es la elaboración del Tšombiach.

“Bueno, para empezar a tejer la faja, el Tšombiach, primeramente es muy importante tener un lugar, un espacio, tiempo, y salud, porque en cualquier momento que uno requiera sentarse a tejer y necesita estar bien, con ánimo, con fuerza, para que el

Tsombiach salga bien, bien tejido. Bueno el Tsombiach tiene un trabajo grande, porque cuando se quiere tejer es necesario tener los recursos, tener el material, el material cuesta, y según el diseño que quiera hacer uno, los colores, el tamaño, se mira más o menos cuánto gasta en materiales, pero de todas maneras el hacer Tsombiach es un oficio que de alguna u otra manera devuelve el esfuerzo que uno invierte al tejer, porque el resultado del esfuerzo que se hace se mira en el acabado de las labores, queda bien tejido, y aparte del resultado de la mano de obra se aprende cada día más, el Tsombiach siempre le va a enseñar a uno nuevas cosas, no porque salgan a veces nuevos labores, sino porque cuando se teje se piensa mucho, se piensa en muchas cosas más, aparte del diseño que está haciendo, se piensa en la familia, en los animalitos, en el Jajañ, en que voy hacer mañana. Se recuerda muchas cosas que de pronto a uno le enseñaron de niño, los trabajo que tocaba hacer, los mandados del abuelo, las tareas en la casa y en el Jajañ, y en las cosas que de pronto más uno se acuerda, de esos trabajos, por ejemplo que en el trabajo del Jajañ siempre se encontraba sapos de lluvia, que pasaban de a dos de a dos por las matas de maíz, o huevos de las gallinas ponedoras que tenía mi Papá, los nidos de los pájaros, cuando íbamos al rio a buscar leña, y hasta culebras encontramos cuando íbamos al monte a traer ramos, y frijol que salía nomas sin fumar ni nada. Todas estas cosas uno piensa cuando se sienta tejer, claro también en los problemas de la casa, y como se podrían arreglar. Por eso a veces uno se acuerda del sapo de lluvia de la mata de maíz y cuando se da cuenta ya está tejiendo la figura del sapo, o el camino por el que pasé una vez a lado del rio y me encontré unos aretes, también se puede tejer la labor del camino, todas esas cositas que uno piensa se va teniendo, pero cuando a veces le encargan a uno las labores que quieren ya toca tejer lo que le piden, uno no puede meter otros labores, si no las que le dijeron, o sobre los cuentos que contaban en el Shinyac (tulpa, u hornilla) también se puede tejer, mientras se cocinaba la chicha (bebida a base de maíz) o la Beshan (sopa de maíz con frijol y coles), sobre el cuento del sol, de la luna, del oso de la montaña y hartas cosas que nos contaban. Yo hago el Tsombiach a veces porque me queda tiempito, cuando llueve, o cuando no puedo salir a trabajar al Jajañ me siento a tejer, para reunir para las coronas para el carnaval, o de vez en cuando me ruegan que les teja unas fajitas para vender a la feria, y tejo para vender y comprar más material, la lana, si no solo para tenerlas bien guardadas y utilizarlas algún día, y porque me enseñaron a tejer, no quiero perder esta tradición,

con los años se puede olvidar talvez, por eso tejo cada vez que se puede, para enseñarle a os nietos cada vez que ellos pregunte o miren porque estoy tejiendo, como es que se hace el Tšombiach. Pai”¹²

El estado de ánimo, la intención o la necesidad e incluso el territorio en el que son elaborados es fundamental para la elaboración del Tšombiach, de acuerdo a esto se componen las figuras o labores que pueden ser interpretadas por los miembros de la comunidad, todos estos aspectos son importantes debido a la complejidad de elaboración, cargando de contenido energético que puede ser traducido de unas simples figuras geométricas a grandes proclamaciones, agradecimientos, felicitaciones o sencillamente en vivencias experimentadas por los antepasados. De esta forma se puede entender o interpretar como se tejen fajas que de alguna manera es visto como el resultado de una buena convivencia e interacción para compartir conocimientos entre culturas milenarias que conservan aun y ejercen este dedicado trabajo. Independientemente de la técnica o proceso que lleva la construcción del tejido es necesario tener bien claro el propósito de la elaboración del Tšombiach, porqué se quiere manifestar mediante dibujos una carga emocional que supera las expectativas a simple vista de las personas no pertenecientes a la comunidad, ya teniendo conciencia del porqué se teje , se facilita en todo sentido la construcción de la misma, como ocurre en muchos casos según algunas abuelas tejedoras, la finalidad o porqué se teje son muchas , entre ellas antiguamente la necesidad de traer recursos a la casa utilizando este medio de trabajo como un mecanismo para conseguir alimento o cambiarlo por elementos necesarios para subsistir, se convirtió en una de las principales causas entre otras, esto tenía otro sentido visto por las mismas tejedoras, como una habilidad de provecho que tenía que generar frutos. Esto teniendo en cuenta que hace muchos años atrás no se veía la demanda comercial que se presenta actualmente, esto se contemplaba como un mecanismo natural por los habitantes del resguardo, contribuyendo con el progreso económico en muchos aspectos como el agrícola, al intercambiar cuantiosos productos que se encontraban en el Jajañ chagra tradicional que cultivaban los mismos habitantes indígenas y

¹² ENTREVISTA CON: Mamá Gaudencia Juajibiòy, Artesana, tejedora del Tšombiach de la comunidad Kamëntšá. Sibundoy Putumayo, 10 de febrero d 2015.

campesinos, estos intercambiaban las fajas que posteriormente eran vendidos en las diferentes ferias que se desarrollaban en la ciudad de Pasto, en donde se conseguían más materiales que serían destinados para la producción del T̂sombiach.

Otros propósitos de porqué se teje el T̂sombiach en algún tiempo se convirtió en una costumbre que fortalecería la autonomía de la cultura al conservar los valores de identidad, plasmando la historia de la cultura y de las familias en donde prevalecía esta tradición en las labores que se creaban, que posteriormente se utilizaría para recordar en medio de la tulpa o Shinyac en donde las abuelas reunidas con la familia utilizaban las fajas para contar historias y experiencias propias a sus hijos y nietos, de tal forma que sea utilizado este mecanismo como una forma de enseñanza de la misma lengua tradicional debido a que las historias y todo lo que se contaba alrededor del T̂sombiach eran en lengua materna Kamëntšá.

Un aspecto muy importante que cabe resaltar con respecto a la finalidad de la simbología de las fajas es la opinión de Yuri Lotman quien se refiere a que un símbolo, en este caso relacionado con la simbología Kamëntšá , se caracterizan por la capacidad de almacenar significados y a la vez pueden ser reinterpretados debido a que durante la historia han actuado como agentes de la memoria, y también como conectores de varios aspectos de la cultura, aspectos que van directamente ligados con lo humano que en esta ocasión se contempla en las tejedoras del T̂sombiach.

“Elementos de continuidad de un grupo humano, los símbolos lotmanianos operan como aglutinantes de la memoria cultural a lo largo del tiempo, y como conectores semióticos de diversos ámbitos de la cultura.” (Couceiro Dominguez , 2014,p.372).

Pasando a retomar la variedad de oficios y propósitos que cumplían los tejidos y el T̂sombiach se puede apreciar que el tejido no solo se hacía para dejar plasmadas una serie de ideas y dejar ese lenguaje gráfico para una interpretación, sino que también se convertían en un puente para comunicar cosas personales o sentimientos más íntimos por medio de estas gráficas o símbolos, debido a que en muchas ocasiones las tejedoras no sabían escribir ni leer, prácticamente eran analfabetas en cuanto al lenguaje español o castellano que se hablaba por los habitantes no pertenecientes a la comunidad, siendo este el único medio de comunicación formal por parte de las abuelas que consideraban su segunda voz.

ESTUDIO MORFOLÓGICO

En ocasiones los diseños que se elaboraban no tenían claro significado, ya que siendo esta una labor aprendida y compartida con otras comunidades pero con su propio significado, esto intervino para que se generen confusiones al momento de asignarles un nombre. Retomando datos históricos nos remontamos a la época prehispánica en el ámbito cultural del resguardo Tabanok (Sibundoy) en donde se dio el auge del tejido puesto que en ese entonces en el intercambio cultural y llegada de los españoles se introdujeron los materiales, materia prima como lana natural de oveja para la elaboración de las fajas, en este proceso también se incluyeron algunos símbolos que se manejan y se utilizan en otras comunidades indígenas descendientes del imperio inca. Es por esto que al momento de hacer una relación y un estudio morfológico con otra simbología se encuentran aspectos muy parecidos e incluso iguales en cuanto al diseño y la forma de los símbolos, de esta manera se puede esclarecer un poco más la posibilidad de haber adoptado algunos aspectos simbólicos de otras culturas. Fue necesario recurrir a otro tipo de simbología indígena que tenga antecedentes o descendientes del imperio creador del tejido de los andes, esto facilitaría esclarecer ciertas influencias marcadas que vienen desde todo ese proceso de extensión del imperio inca por todo el territorio andino, de esta manera se establecería una relación entre la simbología de comunidades más antiguas practicantes de este oficio del tejido con la simbología de la comunidad Kamëntšá. de acuerdo a lo anterior se relaciona a continuación una serie de imágenes que contienen simbología Kamëntšá y simbología de algunas comunidades de Imbabura Ecuador, entre ellos símbolos de Cotacachi y Peguche siendo directamente procedentes de los incas por su ubicación geográfica, las cuales establecieron una estrecha relación en cuanto al estudio morfológico.

“La palabra morfológico es un adjetivo que se utiliza para hacer referencia a aquellos elementos, fenómenos o situaciones que tengan que ver con la morfología. La morfología es el estudio de las formas que tienen diferentes cosas. Usualmente, la morfología se utiliza en dos áreas bien diferenciadas: en la biología, para estudiar el cuerpo, la forma de los diferentes organismos vivos y en la lingüística, para estudiar y analizar las palabras, los elementos que las mismas tienen, sus formas y estructuras.”¹³

¹³ DEFINICIÓN ABC. Que es morfológico. [en línea] < <http://www.definicionabc.com/general/morfologico.php>. Consultado el 20 de junio de 2015.>

Símbolo Kamëntšá



Figura, 19 labor: Shinÿe, sol



Figura: 21, Labor: Bëngbe Bëtsabe Bominÿe. Ojo de Dios.

Símbolo Cotacachi (descendencia Inca)

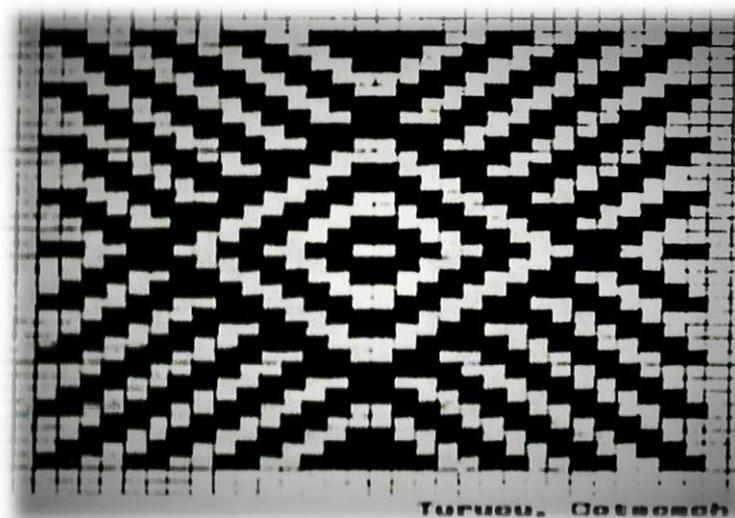


Figura:20 ,Turucu, Cotacachi

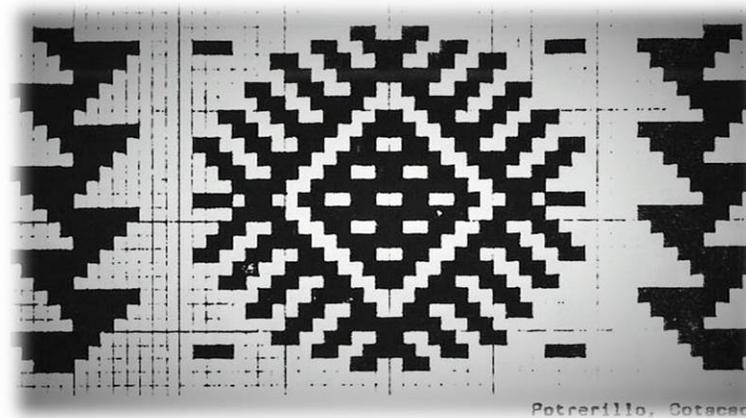


Figura: 22, Potrerillo, Cotacachi

Figura: 23, Potrerillo Cotacachi

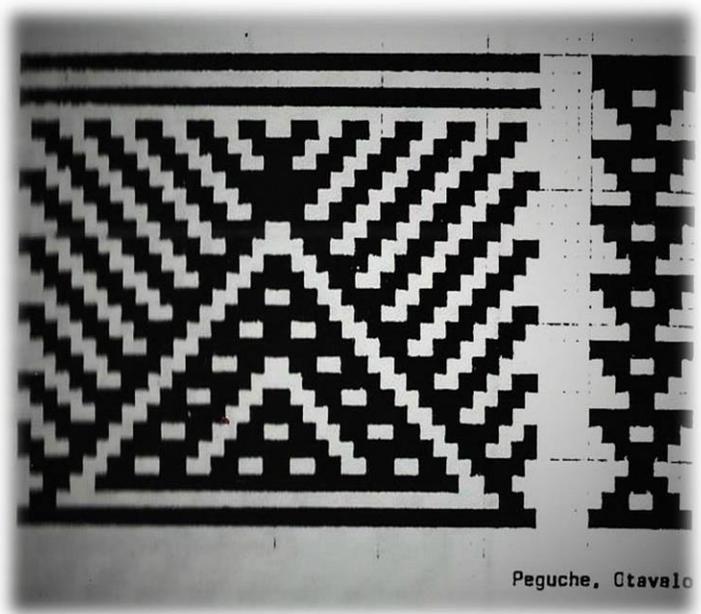


Figura: 24, Juashkon, luna



En las anteriores imágenes se puede observar claramente como los símbolos de las dos culturas presentan una singularidad en cuanto a forma y dimensión, aspectos que se relacionan de acuerdo a las tramas que conforman la diagonal que prevalece en las dos figuras presentando una relación de forma que posiblemente puede apoyar la hipótesis de una probable influencia por parte de estas culturas.

SIMBOLOGÍA Y COSMOVISIÓN KAMĚNTŠÁ

Es necesario tener en cuenta la variedad de hipótesis que surgen sobre la simbología y sus antecedentes históricos, para establecer una relación que complemente su significado.

“Dentro del gran capítulo del arte indígena, tanto arqueológico como etnográfico, el arte Chamánico es un campo particular, pues se refiere específicamente a la iconografía nacida del éxtasis o trance Chamánico, o relacionada de alguna manera con los rituales que lo acompañan. El arte Chamánico es, entonces, la expresión extrema de las visiones que se logran durante los estados de conciencia modificada”¹⁴

Por otra parte, la variedad de historias que se generan en torno al Tšombiach han tomado fuerza incluso desde el punto de vista de la cosmovisión de la misma comunidad, siendo las gráficas o labores, el resultado de la interacción con la medicina tradicional, como la toma de brebajes o sustancias compuestas por plantas sagradas que únicamente se encuentra en el alto resguardo o también llamado monte, las que se encargaban de alterar el estado de conciencia del individuo, en donde se percibían visiones que posiblemente eran relacionados concisamente con los elementos que se encontraban en el medio en donde se experimentaban estos procesos. De esta manera se asignaba el nombre a cada diseño geométrico cargándolo de significado y contenido, al mismo tiempo en que algunas personas relacionaban esta posible teoría, miembros de la comunidad KamĚntšá quienes se consideran estar en el proceso de formación como médicos tradicionales o taitas manifiestan que la simbología no tiene que ver exactamente con la medicina y sus efectos secundarios, si no más con la visión real de lo que se presenta en el medio ambiente y en cómo ve cada una de las tejedoras la forma física de cada elemento a representar en el Tšombiach, que en algunas ocasiones son apoyadas por las tejedoras, quienes ponen de ejemplo una figura con líneas geométricas que representan la forma casi que exacta de una mata de maíz que se puede ver claramente.

¹⁴ LLAMAZARES, Ana María & MARTINEZ, Carlos. El lenguaje de los Dioses. Buenos Aires: Ed. Biblos, 2004.p. 70



Figura: 25, mata de maiz.



Figura: 26, labor tsemats , mata de maiz

VARIACIÓN

Ahora con respecto a reflejar la realidad o mimesis de alguna forma, se encuentran muchas labores que tienen cierta variación en cuanto a su composición geométrica y representación de los elementos, objetos y todo lo que se puede llegar a plasmar en el T̄sombiach, esto puede variar simplemente en la forma, mas no en el contenido, el reflejar de una manera casi exacta la naturaleza no altera la carga significativa que se le otorga o lo convierte en una representación sencilla de lo que se observa a simple vista.

La variación simplemente se presenta en cuanto al diseño de la figura, aumentando distintos complementos sin alterar el significado de las mismas, es así como se generan a partir de un conocimiento muchos puntos de vista que en este caso es la variabilidad del diseño de las labores, esto sucede cuando el medio, el ambiente o la situación en la que fueron construidas las labores complementan o dan forma a las figuras, es decir la elaboración de una labor tiene variación de acuerdo al estado de la tejedora, es cuando intervienen los diferentes estados de ánimo que se experimentan cuando tejen.

Con respecto a esta variabilidad en cuanto al significado se aprecia un proceso de carácter semiótico el cual se genera durante el reconocimiento superficial del símbolo o labor, otorgándole un significado y valor metafórico simbólico de acuerdo al conocimiento básico adquirido empíricamente por las tejedoras, quienes no se implantaron a esclarecer el significado puesto que este campo semántico no era necesario principalmente debido a la gran multiplicidad de conocimiento sobre el significado de la simbología y por lo tanto no se podía establecer el significado exacto de cada labor.

Un ejemplo que se puede exponer en cuanto a la variabilidad de las figuras se presenta con el siguiente diseño.



Figura: 27, labor Abentadorshá. abentador



Las diagonales de cada figura se repiten constante mente, la diagonal se conserva en todas las figuras igual que el rombo.

Figura: 28, Abentadorshá. Aventador.



Figura: 29, Abentadorshá, aventador.



Figura: 30, Abentadorshá, aventador.



Figura: 31, Labor: Ensabojatsén japormam Abentadorshá, parte inicial del aventador.

Se puede observar en cuanto a la variabilidad que no altera completamente la figura, solo se agregan pequeños detalles como complementos que no pueden alterar ni modificar el significado inicial.

COMPOSICION FIGURATIVA

Al igual que el ejemplo anterior se encuentran una gran variedad de diseños de labores que se repiten con una pequeña diferencia en cuanto a la figura conservando su contenido y significado.

Ahora la composición de las labores como figura mantiene un elemento inmerso en su estructura que hace parte de las mismas. La figuración geométrica parte de una estructura que es relevante en el conocimiento universal en el campo científico o exacto, este elemento destacable en las labores se le conoce con el nombre de “rombo”, *Conocido como una de las figuras geométricas más comunes y utilizadas, el rombo debe ser descrito como un cuadrilátero (es decir, una figura que contiene cuatro lados) paralelogramo (es decir, que hay dos pares de lados paralelos entre sí). El rombo puede ser visto como un cuadrado o un rectángulo apenas inclinado*”¹⁵.

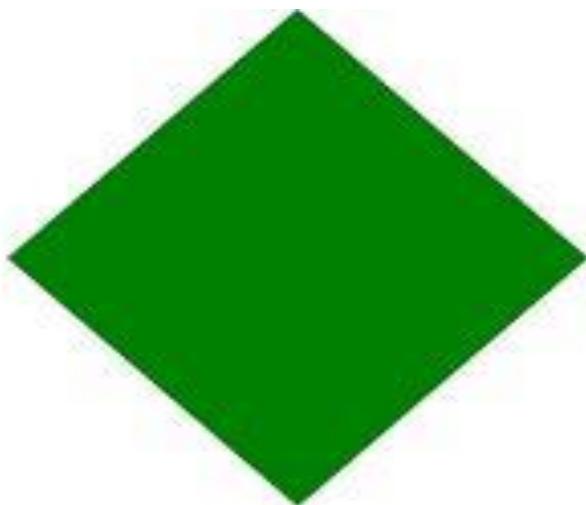


Figura: 32, rombo.

Esta figura geométrica presente en la simbología Kamëntšá tiene también una relación directa con la cosmovisión de las

¹⁵ DEFINICIÓN ABC. Definición de rombo. [en línea] < <http://www.definicionabc.com/ciencia/rombo.php> > [citado el 2 de septiembre de 2015]

comunidades indígenas en todo el territorio de los andes e incluso en las culturas del norte.

IMAGINARIOS SIMBÓLICOS Y VALORES AGREGADOS.

Como es conocido en el ámbito amerindio se le da una cierta connotación al rombo que está totalmente inmersa en su cosmovisión, un aspecto muy destacable en la mayoría de las comunidades indígenas está ligado a un imaginario simbólico que representa al ojo cósmico, el cual se refiere al ser creador de todo lo que existe en el mundo. Muchas culturas alrededor del mundo sostienen estas creencias que unifican a cada individuo como indígena fortaleciendo su cosmovisión y su territorio, esto promueve el interés por mantener viva la cultura.

Para la comunidad Kamëntšá es muy importante mantener viva la memoria y junto con ella toda la variedad de contenidos que se generan en torno a su cosmovisión en cuanto al valor significativo que se le ha otorgado al rombo, es así como afloran pluralidad de conocimientos sobre este elemento inmerso en las labores. El rombo en primer lugar para la comunidad Kamëntšá representa el vientre de la mujer (**Guabsbiá**) que se relaciona directamente con una labor principal e indispensable en el Tšombiach que viene a ser el sol (**Shinÿe**) que su composición geométrica es en su totalidad un rombo complementado con diagonales, se ligan de forma directa debido a que el vientre materno es generador de vida y de luz es por eso que se mantiene una estrecha relación entre las labores y su contenido de acuerdo al pensamiento de las tejedoras, un proceso que parte desde el momento en que se empieza a tejer el Tšombiach incluye el vientre porque uno de los pasos iniciales a tejer es amarrarse una faja o cinta pequeña entre la cintura y el vientre este paso se lo denomina como Jenatsajuá, es desde ahí del vientre en donde empieza el tejido, empieza también ese camino (**Jabiám**) que tiene un fin, después de haber sido terminado el Tšombiach la faja regresa al vientre de las mujeres (**Jtasnayám**) para envolver y sostener sobre su cintura la manta, prenda del atuendo tradicional. El rombo tiene distintas relaciones con el pensamiento de la comunidad y su cosmovisión que también incluye otros aspectos que no necesariamente está en el tejido entre ellas cabe resaltar la labor del Shinyac o tulpa, lugar de encuentro de la familia en donde antiguamente se reunían para fortalecer la lengua materna por medio de historias que contaban los mayores, se compone de tres piedras que representan la memoria, la palabra y sentimiento, Ainán, Nemor, Juabn, que su ubicación

formaban medio rombo y el fuego era el encargado de complementarlo. Cuando se menciona la memoria frente al Shinyac se trata de evocar ese tiempo que ha transcurrido desde el descubrimiento de América hasta la actualidad. Durante más de quinientos años se han mantenido presentes todas las tradiciones, usos y costumbres de las comunidades indígenas, la comunidad Kamëntšá al igual que muchas que existen en Latino América y el mundo, mantienen un legado ancestral que fortalece e impulsa su libre desarrollo para mantenerse vigente durante mucho más tiempo y conservar la memoria e historia de la comunidad.

Ahora el mensaje que se transmite en el Shinyac es parte fundamental en el aprendizaje de cada persona como Kamëntšá, debido a que se enaltece el valor de la palabra de los mayores, quiénes inculcan en nuevas generaciones todo ese conocimiento sobre la cultura, que mantienen vigente hasta el día de hoy. Por otra parte es esencial mencionar el sentimiento que cada abuela imparte mientras enseña la palabra, porque de acuerdo a todas las sensaciones que experimentan en toda su vida, se cargan todas las historias que se comparten en el Shinyac.

Es así como diferentes factores que componen el Tšombiach también inciden en la variabilidad de símbolos y soportan esta hipótesis, entre ellos se puede ver también como la cantidad de fibras puede alterar el diseño, teniendo en cuenta que para alistar el telar o urdimbre es necesario recordar la cantidad de pares que se vayan a utilizar, cada par corresponde a dos hilos, dependiendo de la cantidad de pares se le puede facilitar o aumentar el nivel de dificultad al momento de tejer.

La cantidad mínima para tejer es cuatro pares de esta forma los diseños saldrían básicos y pequeños, a medida que se aumentan los pares puede complementarse el diseño debido al espacio que se genera al tejer. Existe un nivel para este proceso que determina el grado de dificultad y la calidad del diseño, cuando se utilizan cinco y seis pares es más difícil concretar el diseño de la labor puesto que el espacio no permite adicionar detalles, cuando se utilizan de siete en adelante se facilita la elaboración de los diseños y aumenta la calidad y acabado.

Teniendo en cuenta esta hipótesis se realizó una recopilación de toda la simbología conocida actualmente que se ha conservado la cual ha tenido una serie de evolución con respecto al significado y a la figuración, de esta manera se dio paso a la propuesta de obra y a postular algunas conclusiones.



Capítulo 3

Cosmovisión Artesanal

Kamëntsá

CAPITULO III

COSMOVISIÓN ARTESANAL KAMĚNTSÀ

“El arte artesanía del putumayo de las comunidades inga y Caměntsà aparece relacionado ampliamente con su entorno sociocultural y natural, con lo ideológico como los valores y la religión, lo económico, la estructura sociopolítica y naturalmente, con su nivel tecnológico, cumpliendo la función del lenguaje, de comunicación y naturalmente de expresión, orientado y entendido por la colectividad a quien va dirigida.

Ángel Marino Jacanamejoy, artista Caměntsà, integrante del colectivo “Talladores de máscaras del Valle de Sibundoy”, recrea una de las máscaras ceremoniales que se usan en el carnaval indígena, celebración que se realiza el lunes anterior al miércoles de ceniza de cada año, esculpe al matachín, personaje principal, caporal que en el desfile es seguido por su comunidad desde la vereda, recorriendo su geo, su pacha, hasta llegar a la casa del cabildo en la plaza principal de Sibundoy”¹⁶

El fortalecimiento de las tradiciones de una cultura milenaria a través de las expresiones artísticas, está enfocado en recopilar por medio de investigación e intercambio de pensamiento las diferentes manifestaciones artísticas, que a partir de la colonización se han venido perdiendo por diversos factores tales como, nuevas ideologías, avances tecnológicos, nuevos modelos de vida y la necesidad de adaptarse en el contexto actual. Teniendo en cuenta que la simbología artesanal, la música, la magia de la medicina tradicional, no se expresan solamente como un conjunto de aptitudes y conocimientos, sino que encierran todo el pensamiento y el sentimiento tanto colectivo como individual, haciendo parte de la educación propia. Lo que se necesita difundir a las nuevas generaciones para mantener una educación integral y fortalecer la identidad como indígena, no solo se encuentra en trabajos que se realizan con fines comerciales, sino en aquellos que hacen parte de la expresión viva y alegre dentro de las ceremonias y festividades de una comunidad.

El arte Kaměntšà, fuente que transmite conocimiento, historia y fundamentos ancestrales a nuevas generaciones, para mantener la identidad en la comunidad e intercambiar pensamiento andino y milenario con diferentes pueblos indígenas que habitan en el entorno.

¹⁶ CABILDO KAMĚNTSA BIYA, *Plan integral de vida del pueblo Kaměntšà*, Mingas de pensamiento Kaměntšà Biyà Biyà. Sibundoy Putumayo. pag:13

La organización de un pueblo se debe a la unión permanente, a la buena convivencia entre todos los miembros de la comunidad, interactuando de una manera sabia y espiritual, para que de una forma positiva esto resalte dentro del grupo étnico, denominando a este fenómeno como organización social Kamëntšá.

Dentro de la autonomía de la comunidad Kamëntšà se encuentran distintos puntos de vista que definen la cosmovisión como parte fundamental e indispensable para el sostenimiento de la memoria que puede re direccionarse de acuerdo a la concepción que se tiene sobre la cultura.

Para retomar varios puntos de vista en cuanto a definir cuáles son los factores que componen la autonomía de la comunidad fue necesario entender y sentir todas las realidades que generaron opiniones que surgieron durante esta investigación. Desde este punto de desarrollo del proyecto se entablo una dinámica entre la memoria y el que hacer artesanal para proyectar un resultado como obra plástica que posiblemente resolvería todas las incógnitas que se presentaron al encaminarme en este proceso investigativo que me fortalecería como Kamëntšá.

FACTORES DE CONSERVACIÓN ARTESANAL Y AMBIENTAL

Partiendo desde la parte artesanal del territorio Kamëntšá se plantean distintas posibilidades que se tienen en cuenta para el desarrollo de la misma. El espacio y tiempo son complementos básicos que se manejan dentro de la “*artesanía*”¹⁷, los componentes que se tienen en cuenta con respecto a estos procesos se complementan entre sí, y se clasifican de la siguiente manera:

➤ Recurso natural.

¹⁷ Arte de realizar objetos útiles o decorativos con las manos o a la manera tradicional. LAROUSSE. *Diccionario enciclopédico 2004: Ed, Larousse de Colombia LTDA. 2004.p.107*

- **Herramientas.**
- **Propósito.**
- **Contenido.**

Con respecto a los recursos naturales se mantienen aún vigentes muchos propósitos e intenciones por parte de los artesanos. El intervenir en el medio ambiente para la extracción de recursos naturales carga una responsabilidad para cada uno de ellos, convirtiéndolos directamente en responsables de la existencia del medio en el que se encuentran, partiendo desde este punto de conservación los artesanos actúan bajo unas normas y condiciones que permiten que se beneficien sin alterar de forma impactante el medio ambiente en donde extraen estos recursos. Ahora las distintas problemáticas que se presentan actualmente con el cambio climático y consecuencias producidas por el hombre hacen que se tome cartas sobre el asunto y no demuestre esa indiferencia ante esta problemática mundial, es por esto que a medida en que se extrae recursos para la elaboración de artesanía se pueda reponer de cualquier forma al medio afectado.

Los materiales que comúnmente son utilizados en la artesanía Kamëntšá son la madera de diferentes tipos para la elaboración de tallados como esculturas, máscaras, bancos entre otros, también se encuentran los pigmentos naturales extraídos de diferentes plantas para teñir fibras naturales que son utilizadas en la elaboración del Tšombiach y para ser aplicadas en las mismas tallas de madera, todo esto mantiene una relación directa con la cosmovisión y la identidad de la comunidad. Por otra parte la diversidad de productos artesanales que se elaboran en el territorio Tabanok mantiene una misma linealidad en cuanto al valor y diseño, esto se refleja en el contenido.

Las herramientas que se utilizan para este trabajo tienen una intensión y finalidad que al ser empleadas como complementos de cada obra arrojan buenos resultados en lo que se refiere a factura y calidad. Estas pueden ser elaboradas de los mismos recursos naturales que utilizan para las obras. Para la talla en madera y para la elaboración del Tšombiach son necesarias varias herramientas provenientes de

la naturaleza, como es el caso del Jecoyëfjung los seis palos de madera que se utilizaban en la preparación de la urdimbre que iban enterrados en el suelo que se extraían de los árboles que se encontraban en la región.

Ahora el propósito que se tenía era de acuerdo al entorno en el que se procedía a elaborar las artesanías, la finalidad de todo este proceso creativo se ligaba precisamente a muchas necesidades que se presentaban dentro de la comunidad, problemas económicos entre otros eran los responsables directos de llevar a las personas a la elaboración de artesanías de todo tipo, esta posibilidad de utilizar la artesanía como medio para solucionar problemas básicos llevo a muchos integrantes de la comunidad a dedicarse de lleno a este oficio, pero no fue esta necesidad precisamente la encargada de generar la inquietud en las personas para proceder a realizar esta actividad sino también la vocación como creadores, como maestros con conocimiento milenario y empírico, esto fue lo que los motivó a ejercer este oficio. Bien de esta forma se pretende fortalecer ese conocimiento independientemente de la técnica aprendida de sus mayores el saber hacer arte con sentido, resultante de todo esto la artesanía.

El contenido que prevalece en las artesanías Kamëntšá está directamente ligado con la identidad en donde se manejan distintas posibilidades de creación en las cuales proponen la simbología del Tšombiach como temática central, sin dejar a un lado los diferentes referentes como la medicina tradicional y sus efectos secundarios. De esta manera se genera una reflexión que lleva a mantener y a fortalecer la autonomía al rescatar este valor simbólico de identidad. Es así como de las diferentes maneras de hacer artesanía se involucra la simbología de los tejidos agregándoles una carga significativa para la cultura. Las diferentes técnicas que son utilizadas para unificar las labores del Tšombiach con otro tipo de artesanía se vuelven indispensables para darle un contenido único que se puede reinterpretar al igual que la simbología del Tšombiach.

Ahora todo lo referente a la simbología del Tšombiach se ve reflejada en la mayoría de las artesanías que se elaboran dentro de la comunidad y por ende son factores fundamentales en desarrollo sociocultural, por lo tanto se involucran en muchos espacios y aspectos de la vida diaria del Kamëntšà como lo podemos ver en una de las celebraciones de la comunidad que es el Béstkanaté o carnaval del perdón, el día grande, en donde se puede presenciar el colorido de las fajas que conforman las coronas tradicionales las cuales tienen

unas características en cuanto a la cantidad que se coloquen en cada aro de una corona. Respecto a su origen se tiene gran variedad de hipótesis que se mantiene en la memoria de los mayores, entre una de las tantas hay una que muestra el sincretismo que se dio en el resguardo.

Se dice que antiguamente un día normal un lunes antes del miércoles de ceniza Bëngbe Taita , Dios, bajo de los cielos y pasó por medio de unas chozas donde vivían los antepasados con una corona a la cual le colgaban muchas fajas y con una indumentaria particular que combinaba ciertos colores que con el pasar de los años adoptarían un significado, como ejemplo, el color más visto o principal es el blanco como parte fundamental en el traje típico el día del Béstkanaté que mostraba el pensamiento y la cosmovisión que podía ser tan pura como el mismo color de cada persona.

FIGURA: 33, Familia Kamëntšá con indumentaria tradicional para el Béstkanaté.

Entre otras cosas que se las denomina como artesanías que mantienen una relación con la simbología del Tšombiach se encuentran las que se realizan diariamente como el tejido en chaqira, material de cerámica exportada desde Perú, Ecuador, Panamá, y principalmente de Europa. Por consiguiente se aprecia una serie de aspectos que muestran un proceso de transculturación en cuanto a la utilización de materiales que provienen de otros lugares del mundo, para la implementación técnica al momento de elaborar diferentes modelos de artesanía que se desarrolla en el resguardo Tabanok. En este oficio también se ve inmersa la simbología para representar elementos históricos y deidades de la comunidad Kamëntšà.





Figura: 34, manilla elaborada en chaqira con simbología del T̄sombiach.

Otro de los elementos artesanales que incluye en su elaboración la simbología son las tallas en madera de diferentes elementos como máscaras, bancos, bateas entre otros que son decorados posteriormente con materia prima como chaqira los cuales tiene un gran contenido simbólico.



Figura: 35, máscaras talladas en madera, con adornos en chaqira con simbología del T̄sombiach.



Capítulo 4

Propuesta Plástica

| CAPÍTULO IV

PROPUESTA PLÁSTICA

El resultado de un proceso, en el cual se involucran una variedad de perspectivas con relación a esclarecer y reivindicar aspectos etnohistóricos de una comunidad indígena, afloran propuestas que en conjunto con el diálogo que se genera a partir de las reflexiones, establezcan desde la parte estética una temática que se vea reflejada como resultado de una investigación.

Como mecanismo para traducir la memoria que mantiene escasamente vigente una cultura indígena, con valores simbólicos autónomos, se plantea una posibilidad plástica que mantenga inmersa en su composición la variedad de características que se destacan dentro del grupo étnico. Es el caso de la comunidad Kamëntšá a la que pertenezco, la cual genera muchas expectativas con respecto a su riqueza y contenido cultural, que pueden llegar a plasmarse en diferentes formatos y espacios. Para unificar mi proyecto teórico con la parte técnica, he decidido manejar distintos contenidos como la simbología del Tšombiach, para darle cuerpo al diálogo que se genera a partir del texto.

Las diferentes propuestas que genero a partir de la interacción profunda con mi comunidad, la armonía de las tradiciones, la memoria de los mayores y la medicina tradicional, mantienen una composición simplificada, donde se relaciona directamente la simbología del Tšombiach con la figura humana.

Para iniciar el desarrollo de la propuesta plástica fue necesario recurrir a diferentes referentes teóricos y artistas que se relacionan de alguna manera con mi propuesta. Las posibilidades de ver influencias en el proceso plástico, tal vez fue uno de los principales problemas que se reflejaría en mis obras inicialmente. La experimentación de diferentes técnicas y formatos dieron pauta a un estilo propio que se complementaba con el contenido, desarrollando en la mayoría de obras una idea que unificaba la propuesta inicial, que se basa en la simbología del Tšombiach.

Las cualidades que identifican a diferentes artistas influyeron en mi creatividad, convirtiéndose en un impulso que a apoyaron y complementaron mis ideas. De esta forma las primeras propuestas se basan en una técnica perceptiva que facilito la interpretación y expresión de mi subjetividad, dentro del contexto simbólico.

OBRAS



Figura: 36,mosaico.

Título: Identidad

Técnica: Mosaico, vidrio sobre madera, mdf.

Autor: Jheovany Jacanamejoy Mavisoy.

Proceso.

Para dar inicio al desarrollo de esta obra plástica, se plantearon unas ideas principales, las cuales se mantuvieron presentes, antes, durante y como resultado final de la obra, las que se fundamentaban en la simbología del Tšombiach, como elemento esencial de identidad como indígena Kamëntšá, y el rostro humano, como parte fundamental que nos identifica y nos diferencia de los demás seres humanos. De tal manera que al momento de iniciar el proceso de construcción de la obra no se desvíe la información y se mantenga ese contenido que

le daría un valor que evoque precisamente esos valores simbólicos que se plantearon inicialmente.

Posteriormente, para dar inicio a la elaboración de la obra se desarrolló una serie de bocetos que re direccionaron la idea principal, consolidándola y facilitando la elaboración de la misma.

Boceto inicial.

Figura: 37, Boceto mosaico, rostro humano intervenido con simbología Kamëntšá.



Técnica.

La técnica se basa principalmente en la fragmentación del vidrio que se va a utilizar para la composición del diseño propuesto. A continuación se emplea papel que puede ser disuelto rápidamente al contacto con el agua.

Se utiliza un pegante a base de agua que es el que adhiere cada fragmento de vidrio cortado al papel, en el orden que requiera el diseño. Se utiliza pintura vitrazeta para dar color y solides al diseño. Finalmente se pega con una mezcla de estuco a la superficie plana de madera para dar consistencia y durabilidad.

Materiales.

Los materiales que se utilizaron para la elaboración del mosaico son los siguientes:

- Base plana de madera (mdf).
- Papel craf. 1 pliego.
- Vidrio de 2 mm
- Pegante a basa de agua.
- Pintura vitrazeta.
- Estuco.



Figura: 38 obra: biografía, simbología Kamëntšá sobre vidrio.

Título: Biografía

Técnica: Arena sobre vidrio.

Autor: Jheovany Jacanamejoy Mavisoy.

Proceso.

El desarrollo de la investigación generó muchas posibilidades de obra plástica, entre ellas se encuentra esta obra que muestra el resultado de una serie de entrevistas, que se proyectaron más allá del punto establecido, en donde se profundizó más de lo previsto en cuanto a las historias que surgen del Tsimbiach, y más que historias de una cultura y del tejido, se accedió a lo más íntimo de la memoria de una tejedora. Esta obra se resume en la biografía simplificada de mi abuela, Gaudencia Juajibiòy, con simbología del Tsimbiach que narra su vida en pocas palabras, debido a que hace muchos años se consideraba la simbología del Tsimbiach como una segunda lengua, y las palabras eran reemplazadas con labores.

De esta manera surge esta obra que narra muchas historias y vivencias experimentadas por mi abuela, es así como pretendo mantener viva la historia de alguna manera, y fortalecer mi conocimiento sobre la cultura por medio de las enseñanzas de mis mayores.

Para el desarrollo de esta obra fue necesario, hacer un acercamiento a las historias que surgen sobre el Tšombiach y su contenido, de acuerdo a esto se realizó un recorrido por algunos lugares donde recolectaría materia prima para la elaboración de la misma. Este lugar se denomina como vereda Balsayaco. Entre montañas y arboles surge de las entrañas del volcán Patascoy un arroyo de aguas termales que contienen propiedades curativas del cual tome algunas muestras de arena que abunda en el lugar para darle una carga energética que complementaria a cada una de las labores y su contenido.

Técnica.

Para el desarrollo de esta obra fue necesario utilizar arena extraída cuidadosamente del riachuelo que brota del volcán Patascoy, posteriormente fue cernida con una malla fina para realizar texturas sobre una superficie plana de vidrio. El material seleccionado formó las labores que cuentan la historia resumida de la biografía, labores formadas inicialmente con pegante líquido de alta consistencia que fijaron la arena al vidrio de forma estable.

Materiales.

Los materiales requeridos para la elaboración de esta obra son los siguientes:

- Vidrio de 4 mm.
- Arena cernida.
- Pegante líquido para madera.
- Marco en aluminio.



Figura: 39 obra: Alteridad, Óleo sobre mdf.

Título: Alteridad.

Técnica: Óleo sobre madera, (mdf).

Autor: Jheovany Jacanamejoy Mavisoy.

Proceso.

Esta obra nace a partir de la revisión de los diferentes procesos que se dieron a cabo en el territorio indígena Tabanok, procesos en los cuales se resalta la importancia del traje típico, el cual también se ve influenciado, es así como se fue adoptando nueva indumentaria ajena a la cultura durante el asentamiento español en el resguardo. El atuendo es un valor de identidad que complementa la autonomía del indígena Kamëntšá debido a que el traje se compone de un particular tejido para los hombres, de color negro con líneas rojas, blancas y azules. El Sayo o ruana de colores es tejido por las abuelas de la misma comunidad, a esto se suma una especie de toga de color negro la cual se emplea con una faja tejida de color blanco, y se lo conoce como ceñidor o cinturón.

La temática principal de esta obra se basa en la evolución e influencias en cuanto al traje típico de la comunidad, y todo esto se ve reflejado en la actualidad.

La mayoría de integrantes de la comunidad Kamëntšá no utilizamos esta indumentaria por diversos motivos que han afectado a la cultura, desde hace muchos años, de acuerdo a diferentes estereotipos que marcan nuestro desarrollo día a día. La obra pretende mostrar un hombre perteneciente a la comunidad Kamëntšá cuya fisionomía es fuerte y marcada, con un traje moderno ajeno a la cultura, que en composición cause ese contraste fuerte entre el traje y el individuo, para provocar esa reacción reflexiva al espectador y establezca una interacción con su posición frente a la pérdida de valores simbólicos culturales.

Técnica.

Esta propuesta plástica es realizada con una técnica perceptiva mixta. Pintura que se compone de diferentes procedimientos, partiendo del dibujo de anatomía humana con lápices de colores, complementada con aguadas de vinilo, óleos, y papel intervenido puesto sobre la base de madera, que generan una textura que se realiza en diferentes espacios y tiempos, para relacionarlos con los procedimientos de elaboración del Tšombiach.

Materiales.

Los materiales requeridos para la elaboración de esta obra son los siguientes:

- Base de madera (mdf).
- Óleos.
- Papel, cartulina.
- Lápices de colores.
- Vinilos.
- Trementina.



Figura: 40 obra: Autorretrato, Óleo sobre lienzo.

Título: Auto retrato

Técnica: Óleo sobre lienzo.

Autor: Jheovany Jacanamejoy Mavisoy.

Proceso.

El desarrollo de esta obra está ligada a todo este trabajo investigativo que me involucra directamente con mis raíces y la historia de mi cultura. La simbología está inmersa en mi pensamiento y memoria, que aflora un sinnúmero de ideas que se pueden traducir en composiciones pictóricas. De esta manera la complejidad de la simbología y los significados que surgen en torno a ella se combinan con mi subjetividad y generan un lenguaje que se puede entender mediante una libre interpretación.

Técnica.

La elaboración de esta obra consta de la aplicación directa de óleo sobre lienzo, en donde su composición permite experimentar con distintas aguadas, óleo diluido con trementina, que son aplicadas cuidadosamente sobre el lienzo, formando veladuras y transparencias que componen texturas y se complementan entre sí, para crear una atmosfera que transmita más que un mensaje.

Materiales.

Los materiales requeridos para la elaboración de esta obra son los siguientes:

- Bastidor.
- Lienzo.
- Óleos.
- Trementina.
- Pinceles.

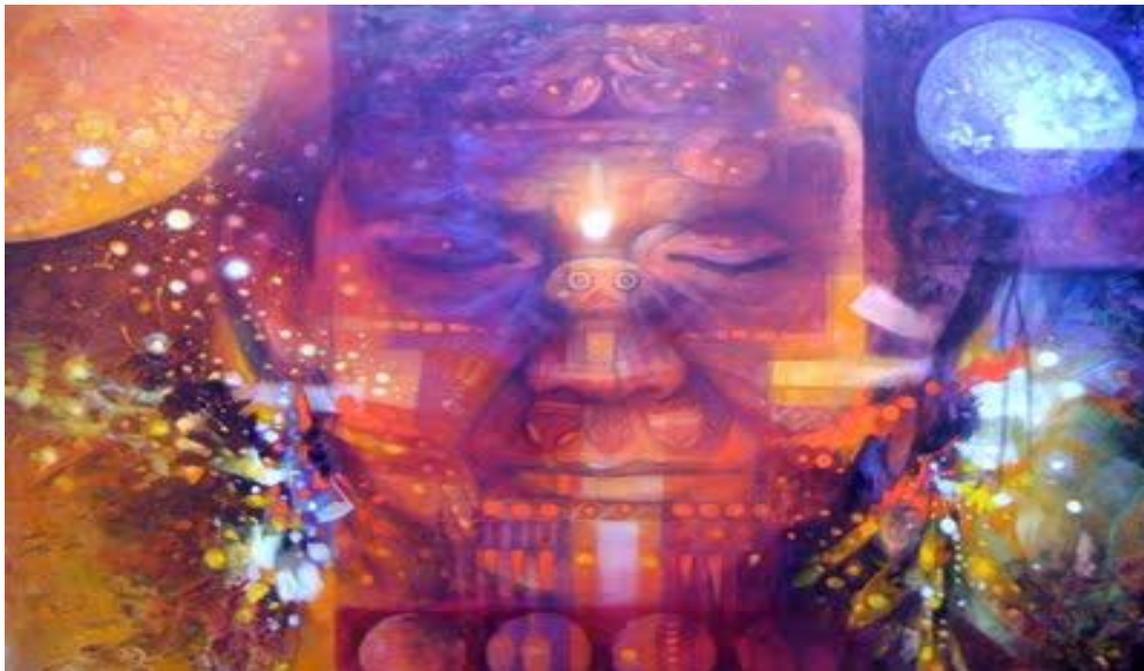
REFERENTES CREATIVOS

El proceso creativo ha llevado a plantear distintas posibilidades de obra plástica que refleje más que una temática principal, mi subjetividad como mecanismo para dejar en cada una de las obras, plasmado todo mi potencial como persona y como artista.

Para el desarrollo de mis obras fue necesario tener un impulso creativo, para esto tuve en cuenta las diferentes obras que son influencia muy fuerte para mí. Entre ellas se encuentran las obras y artistas que relacionan las culturas milenarias, la naturaleza y lo surrealista.

Uno de mis principales artistas influyentes en mis obras se encuentra un pintor Nariñense, el maestro Boris Arteaga, quien con su mágico colorido y composición de sus obras, mantiene viva esa riqueza mitológica de las culturas de los andes y del mundo entero. La variedad de obras que ha desarrollado este maestro del arte amerindio, ha creado en mí una inquietud y posibilidad de mantener la memoria viva de mi cultura por medio de la pintura.

Una de las obras del maestro Boris Arteaga que me ha marcado y me ha impulsado a experimentar con diferentes técnicas de pintura es una obra llamada “memoria ancestral”. La variedad de veladuras, mixturas y texturas creadas a partir del colorido que se manejan en esta obra, expresan de inmediato una sensación de meditación y evocan esos momentos que alguna vez experimente con la interacción con la medicina tradicional.



Título: Memoria ancestral.

Autor: Boris Arteaga

Técnica: Óleo sobre lienzo.

Figura: 41, pintura al óleo.

Figura: 42, Alfredo Viveros.



Otro de los artistas que han mantenido esa relación con los diferentes componentes que surgen sobre las culturas milenarias es el maestro Alfredo viveros. Quien plasma en sus pinturas la riqueza mitológica y ancestral del arte amerindio. Posibilidades que traducen sensaciones que cuentan las historias de las culturas prehispánicas y toda esa carga simbólica que representa a cada una de las tradiciones milenarias.

Estos artistas marcaron e influyeron mi formación como artista y como creador de nuevas posibilidades plásticas que representen el inconsciente y el ser.

Es así como parto desde esa reflexión que hacen estos artistas sobre las culturas indígenas y sus tradiciones. Desde mi óptica

con respecto al mantener viva la memoria de las diferentes tradiciones que me identifican como indígena, emprendo un camino que genera muchas posibilidades como propuesta plástica de algunas de mis obras, para darle mayor consistencia en cuanto al contenido de las mismas y a las diferentes técnicas que manejo en el campo pictórico

CONCLUSIONES

Teniendo en cuenta todo el proceso realizado hasta este punto de investigación se plantean algunas conclusiones que pueden responder a los interrogantes iniciales los cuales se fueron encontrando a medida en que se profundizaba sobre la temática planteada que en este caso es la simbología del Tšombiach.

Por un una parte inicial se puede reafirmar la necesidad que existe dentro de la comunidad de reforzar y retomar las tradiciones milenarias que se han inculcado por parte de nuestros antepasados para mantener vigente la memoria y proyectar nuestra identidad para fortalecernos como comunidad indígena autónoma y autóctona. De esta manera surge la necesidad de seguir promoviendo diferentes actividades o procesos que valoren la cultura e involucren a toda la comunidad y que a medida en que se van desarrollando se refuerce el conocimiento general de la comunidad.

Otro aspecto que se destacó en este proceso investigativo es, la falta de conocimiento sobre la cultura y sus tradiciones. Se presenta un índice muy alto con respecto a este punto, la mayoría de la población con las que de alguna manera interactué en este proceso investigativo no tenían conocimiento claro con relación al origen de la comunidad y mucho menos del significado de algunos valores simbólicos, entre ellos la identidad reflejada en la simbología del Tšombiach, fue por esto necesario emprender una tarea personal que implica un proceso a largo plazo en el que posiblemente podría concluir con uno de los objetivos iniciales que proponía aportar a la autonomía, teniendo en cuenta que el estudio sobre la simbología de mi comunidad es bastante compleja y requiere de un estudio bastante extenso para establecer unas conclusiones definitivas, es por esto que hago un adelanto y una muestra sobre los aspectos fundamentales en cuanto se refiere a la simbología y como resultado de este proceso que emprendí desde el momento en que ingresé a la academia, muestro un avance de la investigación que me formaría más que persona profesional, como indígena digno de pertenecer a la comunidad Kamëntšá.

Finalmente después de este proceso planteo una serie de posibilidades de propuesta plástica que pueden demostrar algo de la investigación que está en proceso y que probablemente demuestren lo aprendido, teniendo en cuenta esto fue necesario destacar palabras claves que serían indispensables al momento de traducir el texto en obra plástica.

BIBLIOGRAFÍA

- COLECTIVO CENTRAL DE CULTURA CABILDO CAMËNTSÁ BIYÁ. (2013). *Memorias Bëtschnaté 2013*. Sibundoy Putumayo.
- CORDOVA CHAVES, A. (1982). Historia de los Kamsà desde sus orígenes hasta 1981. Bogotá D.E.
- ELIADE MIRCEA. (1981). Lo sagrado y lo profano. Guadarrama / Omega. 4ta. Edición
- GOBERNACION DE NARIÑO. (2010). *Memorias primer encuentro de culturas andinas*. San Juan de Pasto: cinco, comunicación visual.
- JUAGIBIOY, A. (2008). Lenguaje ceremonial y narraciones tradicionales de la cultura Kamëntšá. Fundación de investigaciones arqueológicas nacionales del banco de la república. Primera edición.
- JUAJIBIOY, A. (1989). *Relatos ancestrales del folclor Camëntsá*. Pasto: Arte gráfico LTD.
- TÁLAGA, A & LAGOS ROMO J. (1995). La simbología de la artesanía en tejidos textiles en la comunidad Camentsa del valle de Sibundoy. Sibundoy Putumayo.
- LLAMAZARES, A. (2004). *El lenguaje de los dioses*. Buenos Aires: Ed. Biblos.
- PINEDA GARCIA, M. (). Rómulo Roza, La diosa Bachué y el Indigenismo en Colombia (1920-1950)

- PRETEL DE LA VEGA, S. & ANGARITA FIGUEREDO, L. (2009). *Consulta previa a grupos étnicos en Colombia*. Bogotá D.C: Imprenta Nacional de Colombia.
- SANCHES. E, ROLDAN. R, SANCHEZ. M. (1993). Derechos e identidad de los pueblos indígenas y negros en la constitución política de Colombia de 1991. Disloque Editores.
- SCHULTES, E & HOFMANN, P. (1982-2000). *Plantas de los dioses*. México: Solar Servicios Editoriales, s.a.
- WALSH, C. SACHIWY, F. CASTRO, F. (2002). *Indisciplinar las ciencias sociales*. Quito: Ediciones ABY AYALA.