

**HERMENEUTICA Y SABER DEL ARTE KAMENTSA**

**BERNARDO JAVIER TOBAR**

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO**  
**VICERRECTORIA DE INVESTIGACIONES Y POSTGRADOS**  
**ESPECIALIZACIÓN EN DOCENCIA UNIVERSITARIA**  
**SAN JUAN DE PASTO**  
**2003**

## RESUMEN

El trabajo denominado **“Hermenéutica y saber del arte Kamentsá”** en una perspectiva estética, simbólica y situándose en lo que se ha llamado actualmente Antropología de la escritura, se desarrolla con el objetivo de escudriñar en la práctica del tejido y tallado que para la comunidad estudiada, son actividades ancestrales que devienen de tiempos remotos, ocupando un lugar muy importante en su vida social y tradición cultural.

Entendiendo a la talla y el tejido como escritura, trata de observar o seguir las huellas de estas inscripciones, encontrando que están estrechamente ligadas a su cosmovisión, y que la misma se encuentra trazada en el tallado y el tejido. Es decir, aquí el arte se encuentra asociado a la vida social en su conjunto, relacionándole con la tradición oral, al tiempo, al devenir histórico, a su sistema de valores y formas de aprendizaje.

El documento se divide en dos grandes partes. La primera se dedica al oficio de la tejedora en la que se estudia elementos como su trabajo, la dimensión simbólica y la gramática del tejido, así como la asociación entre oralidad y escritura. La segunda se dedica a la traza del tallador, específicamente a las máscaras. De ellas se analiza las diferentes circunstancias sociales y simbólicas a las que se encuentran asociadas. Temas como la melancolía, la muerte, la cosmogonía, son tratados gracias a la elevación que el tallador hace de las mismas.

Es una investigación innovadora, pues desde una perspectiva hermenéutica y orientada por la palabra comunitario posibilita una lectura diferente del arte del tejer y el tallar.

## **ABSTRACT**

This work is named “Hermenéutica y saber del arte Kamentsá” in an esthetic y symbolical perspective and placing now with the object of search in the practice, the knif and the carved in the studied of the community are ancestral activities and they aim to an important place in their social and cultural lives.

Understood the carved and the knit like handwriting, when people follow the inscriptions, they found some joins with the Indians cosmovisión and it’s part in the knits and carved, by other way the art is associated to the social live in relation with the oral tradition, the time , the history and so fort.

This document has two parts, first is the knit job in which it. They studied symbols and the grammar of the knit, so this is associated with the orality and the handwriting.

The second part is the carved and some examples are the mask. We anylized in these social circumstances and some symbolic topics like the melancholy, the death and some cosmogonic styles, that represent the elevation of the engraver with them.



## CONTENIDO

pág.

### INTRODUCCION

11

1.	TEJIDOS	13
1.1	EL RITMO DE LA TEJEDORA	14
1.2	CHUMBE Y FECUNDIDAD	21
1.3	LA GRAMATICA DEL TEXTEJIDO	35
1.4	RELATOS E INSCRIPCIONES	39
1.5	TEJIDOS Y RELATOS	47
2	TALLAS	56
2.1	T RAZA DEL TALLADOR	57
2.2	TALLAR	61
2.2.1	El rostro llamado	61
2.2.2	Mano Abierta, Mano Cerrada	62
2.3	TRAZAS DE ROSTRO, TALLAS DE MASCARA	65
2.4	EL COSMOS ENMASCARADO	66
2.5	MASCARAS DE LA EXTRAÑEZA	70
2.6	TALLAS DEL “MAL”, TALLAS DE CURACIÓN	76
2.7	TALLAS DEL MASCARAS, TALLAS DE MUERTE	80
2.8	MASCARA Y MELANCOLIA	85
2.8.1	El Acausamiento	86
2.8.2	La Melancolía del Duelo	88
2.9	MASCARA Y GRAGMENTACION	93
2.9.1	Los Envíos de la Máscara	93
2.9.2	El Gallo y la Máscara	98

<b>LISTA DE FIGURAS</b>	<b>Pág</b>
Figura 1. Narcisa Chindoy	4
Figura 2. Máscara Uno	46
Figura 3. Angel Jocanamejoy	49
Figura 4. Clementina Juajibioy	50
Figura 5. Máscara 2	52
Figura 6. Máscara 3	57
Figura 7. Máscara 4	58
Figura 8. Máscara 5	58
Figura 9. Máscara 6	59
Figura 10. Máscara 7	62
Figura 11. Máscara 8	63
Figura 12. Máscara 9	64
Figura 13. Máscara 10	65
Figura 14. Máscara 11	68
Figura 15. Máscara 12	69
Figura 16. Máscara 13	69
Figura 17. Ritual del Enjale del Gallo	72
Figura 18. Ritual del Enjale del Gallo	72
Figura 19. Ritual del Enjale del Gallo	73
Figura 20. Ritual del Enjale del Gallo	74

Figura 21. Máscara de San Juan	75
Figura 22. Máscara 14	81
Figura 23. Máscara 15	81
Figura 24. Ritual del Enjale del Gallo	84
Figura 25. Ritual del Enjale del Gallo	85
Figura 26. Máscara 16	86
Figura 27. Máscara 17	87
Figura 28. Máscara 18	88
Figura 29. Ritual del Enjale del Gallo	102

## INTRODUCCION

Para los Kamentsá el tejido y el tallado son actividades ancestrales que devienen de tiempos primigenios. legadas por los primeros artesanos, son practicas que han ocupado un lugar muy importante en su vida social y tradición cultural. Como actividades de su diario vivir están ligadas a la dimensión simbólica y plano funcional, demostrando el diálogo existente entre tradición y expresión.

Sin embargo, pese a que el ejercicio del tallador y la tejedora han adquirido un sentido social y tradicional en la actualidad, esta labor ha disminuido notablemente. Cada vez son más escasas las manos que manipulan la materia y las sensibilidades que se interesan por el ejercicio de la talla y el tejido.

En este sentido, con el propósito de oscultar y escudriñar en estas densidades, se propuso el trabajo titulado “hermenéutica y saber del arte Kamentsá”. En una perspectiva estética y simbólica y de lo que se ha llamado actualmente la antropología de la escritura, proponiendo al tejido y a la talla como encentadura, incisión, escritura, este trabajo se desarrolló con dos objetivos concretos:

El primero se trató de observar o seguir las huellas de estas escrituras, encontrándose que están estrechamente ligadas a su cosmovisión, y la misma se encuentra trazada en el tallado y el tejido. Es decir que aquí, este arte se encuentra asociado a la vida social en su conjunto, relacionándole con la tradición oral, al tiempo, al devenir histórico, a su sistema valórico y a formas de aprendizaje.



El segundo propósito es etnoeducativo, entre, tanto este trabajo se intenta contribuir a revitalizar estas actividades, orientándose entonces no únicamente hacia la parte investigativa, sino que, partiendo de ésta y simultáneamente, se desarrolló una serie de talleres de capacitación a los grupos que actualmente se preocupan por estas actividades. De esta manera se obtuvo resultados muy importantes relacionados con los siguientes aspectos: profundización en la dimensión simbólica, recuperación de la tradición oral, reutilización de plantas tradicionales para la consecución de tinturas, que están ligadas a las esferas míticas y simbólicas de su cultura. Así mismo, se logró un relevante intercambio intergeneracional, incentivando principalmente a los niños que están iniciándose en esta actividad.

Esta investigación es innovadora porque desde una perspectiva hermenéutica y orientada por la palabra comunitario, posibilita una lectura diferente del arte del tejido y el tallado. Para tal efecto, el documento está dividido en dos grandes partes. La primera se dedica al oficio de la tejedora en el que se analiza elementos como su trabajo, la dimensión simbólica y la dramática del tejido, así como la asociación entre oralidad y escritura.

La segunda parte se dedica a la traza del tallador, específicamente a las máscaras. De ellas se analiza las diferentes circunstancias sociales y simbólicas a las que se encuentran asociadas. Temas como la melancolía, la muerte, la cosmogonía, el entundamiento, son tratados gracias a la elevación que el tallador hace de las mismas, es decir, lo imaginario plasmado o inscrito en la máscara.

El documento que a continuación se presenta puede entenderse como un trabajo todavía aun inconcluso, pues como observará el lector, quedan muchos aspectos por ahondarse. Se trata entonces de un texto que, como dirían las tejedoras Kamentsá, hay que *tallar*, esto es, otorgarle mayor consistencia en la *guanga* del decir.

# 1 TEJIDOS

*Naturaleza de la madre: hacer que no haya lo sucedido Lavar la vida en el flujo del tiempo. Labores femeninas: hacer orlas, hacer nudos, trenzas, tejer<<Red o abrigo – He aquí el problema.>>Horror: sombra de la red sobre el cuerpo. En el horror la piel imita una malla. Pero la red es red de mundos: en ella está preso el mundo entero.*

*Retraso: el retraso del niño, su cachaza: sacan los flecos a las vivencias, las ovillan. Por eso son los niños tan lentos. Morosidad: así podría llamarse a la mejor parte de ese sentimiento de dicha. Fausto experimenta su primer horror con las mujeres; luego, llega el instante en que se hace el moroso. El instante le sorprende en medio del trabajo masculino. Es el instante en que la muerte se lo lleva a casa.*

*Dos clases de material para tejer: vegetal, animal. Mechones de pelo, penachos de plantas. El misterio del pelo: en la frontera entre animal y planta. De las grietas de la casa del guardabosque crecen mechones de pelo.*

*La casa del guardabosque (ha hecho una casa de guardabosque del archivo de Nietzsche). La casa del guardabosque es de piedras rojas. Yo soy un barrote de la barandilla de su escalera: un poste empedernido, olvidado. Pero no es el árbol totémico, sino sólo una miserable reproducción. Pata de gamuza o pezuña de caballo del diablo; un símbolo vaginal.*

*Red, abrigo, orla y velo. Tristeza, el velo que cuelga inmóvil y que añora un hálito que lo airee.*

*Ornamentos capilaramente finos: también esos dibujos vienen del mundo del tejido.*

*Poema sobre la mano: esta mano / es muchas manos / y se la llama / mi mano. Tiene un pedestal sobre el que puede escribirse lo que desea como epitafio. Está en cualquier sitio distinto de aquel en el que creo se encuentra. La mano del cata tónico y su placer: al mínimo cambio en la enervación une en el cambio máximo de representaciones. Ese ahorro es su placer. Es como un dibujante que ha trazado para siempre el contorno de su dibujo y que por medio de millones de nuevos sombreados saca de él imágenes nuevas.*

WALTER BENJAMIN

## 1.1 EL RITMO DE LA TEJEDORA

*El insomnio es el desgarramiento de ese reposo en el idéntico. Este es el carácter irreductible del insomnio: el Otro **en** el Mismo, que no enajena al Mismo sino que lo despierta (y, como hemos visto, este **en** debe entenderse como diacronía del tiempo). Un despertar que es una exigencia, un más en el menos, un **en** que debe estar entre comillas porque es, al mismo tiempo, afuera.*

LEVINAS.

Generalmente el telar, la guanga se ubica en el umbral. El umbral es el lugar del arte de tejer. Es el espacio de la ínter - relación con la alteridad. Espacio ínter – relacional, lugar para el umbral del lenguaje, frontera donde lo extraño y lo mismo se relacionan.

En esa sociedad de la tejedora con la lana, con el telar, con la alteridad del hilo, está fuera de su casa, ha dejado expulsarse por el lenguaje. Éste la ha transportado a la extrañeza, la ha tornado extranjera en su morada. La hilandera se ha situado en el afuera, se ha expuesto para officiar su labor, el tejer.

El umbral es también el lugar de la atención, de la espera, de la paciencia, de la vigilancia y no del reposo, porque la actividad de la tejedora así lo exige. Es un ejercicio que requiere lentitud. Entre ellos se dice que el tisar la lana, por ejemplo, es una actividad monótona. Tal vez por ello se hable de la exclusión del sueño.

El sueño está asociado al reposo, a la quietud, al adormecimiento. A la inmovilidad, inclusive a la pasividad. Quizá el sueño puede concebirse como una suerte de veneno que causa la inmovilidad, la quietud en el oficio de la tejedora. Tal vez por ello se le excluye.

Sin embargo, el creer – pensar Kamentsá\* distingue el sueño del adormecimiento. En el arte del tejer no hay lugar para el durmiente o para el adormecimiento. La tejedora debe estar atenta, vigilante al adormecimiento. Ella no es la durmiente. “Duerme pero su corazón esta en vela”:

*“El insomnio no se define como simple negación del fenómeno natural del sueño. El sueño está siempre al borde del despertar, se comunica con la vigilia mientras intenta escapar de ella(“Duermo pero mi corazón esta en vela”, dice el **Cantar de los cantares**); permanece en la escucha de la vigilia que le amenaza y que llama con exigencia”.*<sup>1</sup>

¿Por qué hablar del sueño, del insomnio de la vigilia, que relación podría tener con el tejido; con la **labor** de la tejedora Kamentsá?

Este mantenerse despierto por medio de la paciencia y de la espera se relaciona al tiempo. ¿Cómo “es” el tiempo, el ritmo de la tejedora? Lento y paciente. La paciencia dice Levinas se estira como extensión del tiempo. La paciencia se liga al tiempo dilatándolo. La **labor** de la tejedora transcurre en un tiempo paciente. Tan paciente y tan lento que puede causar sueño.

Pero esta monotonía sin asumirla exige la “travesura” como decía doña Mercedes España de Chicunque, la movilidad, la inquietud. Lo que parece monótono exige la inquietud, la travesura, mantenerse despierto. La desmesura.

No la desmesura de la racionalidad que aniquila el espacio por medio del tiempo. O al tiempo que aniquila las relaciones con el otro, el tiempo flecha, el tiempo del capital. Sino un tiempo en que la espera y la paciencia sean parte de él. Un tiempo infinito. El cual sólo se soporta como dice Levinas por la paciencia.

---

\* Hay entre los Kamentsá diversas creencias sobre el sueño y el ensueño. Si una persona o un perro pasa por encima del canasto de lana por ejemplo se cree que producirá sueño.

<sup>1</sup>. LEVINAS, Emmanuel. Dios, la muerte y el tiempo. Madrid: Catedra, 1998.p.247.

*Figura 1. Narcisa Chindoy, Tejedora Kamentsá*



El tejedor urde su tela en la paciencia y en la lentitud. Es gracias a esta movilidad como se aleja del sueño, manteniéndose en vilo. “Permanece” en escucha de la vigilia, en el insomnio, que en su tela traduce. Con la paciencia el tejedor se aleja del adormecimiento, pero no del ensueño.

La andadura de la tejedora no obedece a la linealidad del tiempo, sino a la morosidad e interrupción. Al ciclo cósmico que se encuentra traducido en el sistema cultural. Pero, su ritmo además de estar sujeto a la lentitud del tiempo está sujeto a sus propias fases, a los periodos de la luna y naturaleza, al régimen del eterno femenino.

Encontramos, que en los kamentsá, que todo el proceso del tejido como otras practicas cotidianas y rituales marchan correlacionadamente correspondiendo a una visión rímica del mundo. Las fases lunares, los ciclos menstruales, los periodos animales y vegetales, hacen parte de un bello drama caracterizado por la alternancia, las fluctuaciones y subdivisiones.

Así en la cultura Kamentsá se prescribe que para iniciar el trasquilado la mujer no debe estar menstruando pues es un estado peligroso, impuro a riesgo de que la lana se vuelva débil o el animal tocado sarnoso. Este periodo es mortífero por lo tanto es prohibido ejecutar un gran número de actividades. Se piensa que la menstruante está indispueta debiéndose abstener de realizarlas, pues este periodo nefasto como en otras sociedades está asociado a la muerte. Al respecto señala Frazer:

*Así como las prendas tocadas por un jefe sagrado matan al que las coge, así sucede también con las cosas manipuladas por una mujer menstruante (...) Entre todos los Dené y la mayoría de las tribus americanas, difícilmente se encontraba un ser que produjera tanto miedo como una mujer menstruante. Tan pronto como sus signos se manifestaban en una jovencita, la separaban de toda la compañía, salvo de otras mujeres, y tenía que vivir segregada de la mirada de los del poblado o de los hombres o de los grupos transhumantes, en una pequeña choza apartada. Mientras estuviera en ese estado atemorizante, debía abstenerse de tocar nada perteneciente a hombre o los despojos de un venado o cualquier otro animal, por temor de inficionar así a los mismos y condenar a los cazadores al fracaso, debido al enojo de la caza menospreciada.*<sup>2</sup>

El tabú a la sangre, se extiende a diferentes sociedades desde las relaciones sexuales hasta la intervención de la menstruante en actos rituales. Inclusive, como se dijo, se la aísla de las circunstancias más cotidianas. Pero en qué radica esta prohibición.

Gilbert Durand en las “Estructuras Antropológicas de lo Imaginario”, señala, (siguiendo Harding), que el término polinesio **tabú** o **tapú** está emparentado con tapa, que significa menstuo. Y Wakan entre los Dakota “mujer indispueta”. El flujo de la sangre es pues tabú.

Pero, la sangre menstrual se vincula a las epifanías de la “muerte lunar”:

*“La sangre menstrual, vinculada como hemos dicho a las epifanías de la muerte lunar, es el símbolo perfecto del agua negra. En la mayor parte de los pueblos, la sangre*

---

<sup>2</sup> FRAZER, James. La Rama Dorada, Magia y Religión. 2ed. Santa fé de Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1995. p 250.

*menstrual y luego cualquier otra sangre, es tabú. El levítico nos enseña que la sangre del flujo femenino es impura y prescribe minuciosamente la conducta que debe seguirse en el período menstrual. Entre los Bambara, la sangre menstrual es el testimonio de la impureza de la bruja – madre primitiva Moousokoron y de la infecundidad momentánea de las mujeres. Es “la prohibición principal de las potencias sobrenaturales creadoras y protectoras de la vida”.<sup>3</sup>*

La sangre menstrual es la “agua negra”, “el agua nefasta”.

*“La sangre menstrual es simplemente el agua nefasta y la femineidad inquietante que hay que evitar o exorcizar por todos los medios. Así mismo, en el poeta E. Poe escribe: el agua materna y mortuoria no es nada sino sangre, esta palabra suprema, esta palabra reina siempre rica de misterios, de sufrimiento y terror, esa sílaba, vaga, pesada y helada. Es este isomorfismo terrorífico, de dominante feminoide, el que define la poética de la sangre, poética del drama y de los maleficios tenebrosos, porque, como observa Bachelard: “La sangre no es la más feliz” y si la “luna rojiza” es tan nefasta es porque las heladas que resultan de ella son la sangre del cielo”<sup>4</sup>*

La mancha de sangre es pues impura, turbia, es la suciedad. La sangre es temible, dice Durand, porque es la puerta de la vida de la muerte, también porque en su femineidad es el primer reloj humano.

Así la menstruación, como parte de una visión rítmica del mundo se vincula con la constante alternancia de vida y muerte, productividad e improductividad que se haya definida claramente en las fases temporales e integrada con el resto de la unidad femenina. El andar de la tejedora, su marcha, está asociada al compás de su cuerpo que obedece a su vez al ritmo de la divinidad lunar.

De este modo los ciclos de la madre luna determinan las labores de la hilandera como el teñido y el trasquilado. En los kamentsá las fases lunares, son fundamentales pues cada

---

<sup>3</sup> DURAND, Gilbert. Las estructuras Antropológicas de lo imaginario. Madrid: Ediciones Taurus, 1982. p. 103.

<sup>4</sup> Ibid. p. 103

una de ellas este cargada de un gran y sabio significado que se considera fundamental para llevar a cabo sus actividades. A la luna , se le asocia indisolublemente a la muerte a la femineidad, y al tiempo como en otras comunidades. Sobre ésta relación advierte Durand :

*“La luna aparece como la gran epifanía dramática del tiempo. Mientras que el sol permanece semejante a sí mismo, salvo durante raros eclipses, y que no se ausenta más que a un corto lapso del tiempo del paisaje humano, la luna es un astro que crece, que mengua, que desaparece, un astro caprichoso que parece sometido a la temporalidad y a la muerte. Como subraya Eliade, gracias a la luna y a las lunaciones se mide el tiempo: la raíz idóaria más antigua que se refiere al astro nocturno, **me**, queda el sánscrito **mas**, el avértico **mach**, el **mena** gótico, el **mene** griego y **mensis** latino, quiere decir así mismo medir”<sup>5</sup>*

La luna sujeta a cambios, a flujos, a reflujos se distingue del sol que permanece semejante, la luna está más cercana a la ausencia, al cambio, al nomadismo:

*“La **Shejiná** relacionada con el mundo femenino y con el alma, es una representación lunar y, como tal, está sujeta a cambios, fases y opuestos. Puede ser la parte iluminadora o la parte oscurecedora, la piedad o la severidad. En su forma más dramática y extrema es el Arbol de la Muerte. Aunque su manifestación primordial es la de la Madre Originadora, sus aspectos contradictorios conforman un simbolismo fuertemente teñido de elementos míticos”<sup>6</sup>*

Ya funeraria, ya madre originaria, ya el “país de los muertos”, ya engendradora; oscurecedora, iluminadora, creciente, decreciente, la luna isomorfa se liga a las epifanías del tiempo. También está estrechamente vinculada con la feminidad:

*“Porque el isomorfismo de la luna y de las aguas es al mismo tiempo una feminización. El término medio lo constituye el ciclo menstrual. La luna está vinculada a los menstros, es lo que enseña el folklore universal. En Francia, los menstros se llaman “el momento de la luna”, y entre los maoríes la menstruación es la enfermedad de la luna. Muy a menudo, las diosas lunares (Diana, Artemis, Hécate, Anaitis o Freyja) tienen atribuciones ginecológicas. Los indios de América del Norte, dicen de la luna menguante que tiene “sus reglas”. “Para el hombre primitivo – observa Harding -, el sincronismo entre el ritmo mensual de la mujer y el ciclo de la luna debía aparecer la prueba evidente de que existía un vínculo misterioso entre ellas”.<sup>7</sup>*

---

<sup>5</sup> Ibid. p. 95.

<sup>6</sup> MUÑIZ, HUBERMAN Angélica. Las raíces y las ramas fuentes y derivaciones de la cabalística hispano hebrea. México: Fondo de Cultura Económica, p. 72.



El isomorfismo de la luna manifiesto en diversas leyendas hacen de ella a un animal lunar, el primer marido de las mujeres. Por ello dice Durand, que entre los esquimales, la jóvenes vírgenes no miran a la luna, igual que Bretaña, por el temor de quedar en cinta, alunadas.

Pero además de la impureza, de la mancha, de la suciedad de la sangre, existe otra mancha, otra suciedad que contamina, la incisión de la escritura que también se liga en los Kamentsá, a la feminidad y a la fecundidad; al hilo y al hijo; a la fililidad y a la filiaridad o al mismo tiempo, como lo veremos posteriormente.

---

<sup>7</sup> Op. cit. p 96

## 1.2 CHUMBE Y FECUNDIDAD

*“La luna sugiere siempre un proceso de repetición, ya gracias a ella y a los cultos lunares se ha dado un espacio tan grande a la aritmología en la historia de las religiones y de los mitos. Podría decirse que la luna es la madre del plural”.*

DURAND

*El ocultamiento del texto puede en todo caso tardar siglos en deshacer su tela. La tela que envuelve la tela. Siglos para deshacer la tela.*

*Reconstituyéndola así como un organismo.*

*Regenerando indefinidamente su propio tejido tras la huella cortante, la decisión de cada lectura.*

*Reservando siempre una sorpresa a la anatomía o a la fisiología de una crítica que creía dominar su juego, vigilar a la vez todos sus hilos,*

*embaucándose así al querer mirar el texto sin tocarlo, sin poner la mano en el <<objeto>>, sin arriesgarse a añadir a él, única posibilidad de entrar en el juego cogiéndose los dedos, algún nuevo hilo. Añadir no es otra cosa que dar a leer.*

*Hay que arreglárselas para pensar eso: que no se trata de bordar, salvo si se considera que saber bordar es saber seguir el hilo dado. Es decir, si se nos quiere seguir oculto.*

DERRIDA

La faja o chumbe es una prenda, una pieza de la indumentaria Kamentsá: la mujer la utiliza para sostener la “pacha”; manta o falda holgada y espaciada que por sus pliegues, se le denomina en lengua Kamentsá **wasnanyá**. A la faja que se encuentra prendada sosteniendo a la **pacha** se le llama **tsombiache**, y en quichua “mama chumbi”. Prenda que envuelve parte del cuerpo, las caderas o la cintura de la mujer. También existe el chumbe que se utiliza para envolver o fajar al recién nacido, para que sea “duro” o “fuerte”, en quichua se le llama “chumbi huahua”. Existe pues afinidad entre el **tsombiache**, el chumbi madre, y el “chumbi guagua”, se los utiliza para la protección, su uso vitaliza y da fuerza al cuerpo:

*La faja se utiliza desde el nacimiento. La mamá tiene que envolverlos a los niños desde pequeñitos para que el niño tenga fuerza, que sea duro, así no nacen débiles. A nosotras nuestras mamás no enseñaron a **fajarnos**. La mujer que se faja tiene valor, fuerza, puede cargar cualquier cosa pesada.*

La palabra de doña Concha Juajibioy alude a las utilidades del chumbe, este se liga, según su propia palabra a la fuerza. “Desde el nacimiento se utiliza la faja”. “Nuestras madres nos enseñaron a fajarnos”, la mujer que se faja, nos dice, tiene “valor”, “fuerza para poder cargar”. El chumbe entonces no únicamente se utiliza para sujetarles la pacha, sino para fajarse:

*“Y luego desde pequeñas a nosotras nos habían acostumbrado a fajarnos. Sabían decir: una niña que esté fajada tiene sus valores como para cargar cualquier cosa pesada. Si se la tiene suelta, hace fuerza y **se les baja la matriz**, o se les baja el cuajo; entonces esa criatura sale enferma o enfermo; no tiene valor y así fajada puede cargar cosa pesada o hacer fuerza, siempre de valores. Yo creo eso porque mi madre me había desarrollado así, y yo pues hasta ahora **aguanto** como para cargar cosas pesadas. **Aguanto** a trabajar y casi no sufro nada. Y las mujeres que ahora se encuentran sin **fajarse** les digo, que se encuentran enfermas. ¡Siempre sufren con la matriz!<sup>8</sup>*

La faja cubre la cintura, protege el vientre y sostiene la matriz de la mujer. En cierta manera da forma al cuerpo. La faja además de sujetar la prenda femenina, **el tsombiache**, cumple funciones de protección del vientre, de la matriz, parte fundamental, generadora de vida.

Envolverse la faja, **fajarse** es tener valor, fuerza, vitalidad para poder cargar; la faja ayuda a sostener, a soportar, a aguantar “cosas pesadas”.

Hay que ponerse la faja, fajarse para soportar, para aguantar, para cargar, digámoslo para terciar<sup>\*</sup>. El terciadero es el carguero, pero también se le dice en el lenguaje tejedora a la

---

<sup>8</sup> LAGOS, Yaneth. Simbología de la artesanía de los tejidos textiles en la comunidad Kamentsá del valle de Sibundoy. Universidad de Nariño, 1998. p. 120

<sup>\*</sup> Terciar en cercano a soportar, a aguantar. El que tercia se sitúa en el intermedio, entre él mismo y el otro, entre el cielo y la tierra. El terciador es el carguero es el que soporta la

parte longitudinal del bolso, a la correa o a la faja que sostiene el peso. El chumbe, la faja ayudan a terciar, a cargar, a soportar el peso, la carga ¿Qué carga, qué peso? El del hijo, la vida.

La faja se dice sirve para proteger la matriz, el vientre, hay necesidad de cuidar los órganos generadores de vida, pues corre el peligro de “bajarse”, de “correrse”, se sabe que tal movimiento puede causar infecundidad o dificultades en el parto, inclusive la muerte.

Las mujeres de ahora –dice doña Concepción- ¿se encuentran enfermas. Siempre sufren con la matriz! ¿A qué alude esta afirmación?¿Qué puede significar estar enferma de la matriz?.

El hilo del chumbe a la vez que da fuerza, valor para las actividades cotidianas, para el trabajo, protege el vientre, la matriz, la posibilidad de la vida. Ayudará a soportar su peso, una carga intransferible, la del hijo. La madre que es también la tejedora era primera terciadora de la alteridad. Tejedora del hilo y del hijo.

El hilo protege al hijo, el hilo del chumbe protege esa “matriz que esculpe” como dice Jabés, que diseña como dice Juan Jacanamejoy, el hijo:

*“La matriz es la diseñadora del rostro y del contorno. El vientre se simboliza con una triángulo, la cual se relaciona la posición del ombligo y la pelvis”.*

El triángulo, la matriz, estarán ligados al hijo y al hilo:

*“El triángulo tiene relación con la matriz. Siempre es el origen. Entonces si vamos al rombo es el doble triángulo. Vemos en la mujer por ejemplo, o en el hombre también, que el origen de la vida está delimitada por tres puntos, en la mujer más que todo lo vemos claramente. Que son las dos caderas y el ombligo. Y si unimos los tres puntos*

---

pesadez, es el que transporta el peso de la mercancía o inclusive de la alteridad. Al respecto ver “terciadores, mensajeros y traductores” en “rostros y arrugas del tiempo Kamentsá”.

*tenemos un triángulo, y ahí el origen de la vida. Entonces pensamos que en los diseños plasmamos parte de la vida y la **historia es contar la vida nuestra**. Es la primera forma del alfabeto, es **algo vivo**, no **letra muerta**. Allí se registra toda una evolución, una forma de pensamiento, se plasma la **cosmovisión** de la que hablan los entendidos”. (El énfasis es nuestro).*

El rombo, el triángulo en el tejido hacen las veces de matriz, es la posibilidad del diseño, del motivo, la figuración \*, la apertura:

*“La matriz siempre ha sido el rombo. Si analizamos cada diseño vemos partes del rombo, que puede ser un triángulo, puede ser un ángulo, pueden ser prolongaciones que vienen a ser brazos o costillas, siempre **se da** esa figura geométrica en todos los diseños, ya sea en animales, personas u objetos inanimados”.*

El tejido según la palabra de Jacanamejoy se relaciona con el origen, con la historia, con el devenir, con la cosmovisión. El hilo del tejido está estrechamente vinculado al hijo, a la vida.

Se plantea una intensa relación entre la parte fecundadora de la vida con el tejido, aquí este triángulo formará la figura, permitirá la figuración, el diseño, la inscripción, como la matriz el hijo.

Ahora bien, al hilo se lo ha relacionado al discurso, al destino, al lazo, al vínculo, al devenir. Las hilanderas, dice Durand, hilan el destino. Las moiras son divinidades lunares, cíclicas:

---

\* Estas figuras geométricas junto con el cuadrado, con el espiral, según una investigación de la semiótica del diseño andino, realizada por Zadir Milla Euribe, dan lugar a la “formación y composición de motivos”, permiten graficar y crear: el signo “triángulo” se presentó en el diseño andino bajo formas de triángulo rectángulo como uno de los valores del signo diagonal del triángulo escaleno en la resultante por reflexión del mismo signo, y de triángulo equilátero relacionado a la tripartición del círculo. Su serie modular dio lugar a diversos motivos simétricos y estilísticos.

El signo “rombo” o puyty expresa simultáneamente los valores por inversión de los signos “diagonales” y cuadrados, con los cuales se alterna estructuralmente en los procesos de ley de formación compositiva” (p. 64).

*“El huso o la rueca con las cuales la hilandera hila el destino, se vuelve atributo de las grandes diosas, especialmente de sus teofonías lunares. Serían estas diosas selénicas las que hubieran inventado la profesión del tejedor y son famosas en el arte del tejido. Como la Keith Egipcia o Proserpina, Penélope es una tejedora cíclica que cada noche deshace el trabajo diario al objeto de aplazar eternamente el término. Las moiras que hilan el destino son divinidades lunares: una de ellas se llama explícitamente Clotho, la “hilandera”. Porfirio escribe que son “fuerzas de la luna” y un texto orrico las considera como “partes de la luna”.<sup>9</sup>*

El hilo es el primer vínculo, el lazo, el símbolo del destino, la vida dice corren como un hilo; se lo asocia también a un laberinto:

*“El **hilo**, que es el primer vínculo artificial. En la Odisea, el hilo es símbolo del destino humano. Como en el contexto milénico. Eliade relaciona muy acertadamente el hilo con un laberinto, conjunto metafísico ritual que tiene la idea de dificultad, del peligro de muerte”.<sup>10</sup>*

El hilo se vincula con el comenzar, con lo temporal, la terminología del tejedor, así lo demuestra:

*“Y con el motivo se hace resaltar la importancia temporal que adopta en el idioma la terminología tomada del arte del tejedor. Las palabras que significan “inaugurar”, <<comenzar>>, **ordire**, **exordium**, **primordia**, son términos propios del arte del tejido: **ordire** significaba primitivamente disponer los hilos de la urdimbre para iniciar un tejido”<sup>11</sup>*

El movimiento de la hilandera se ha asociado al ritmo, a la fase, ante todo según Durand al movimiento circular al girar:

*“Y sobre todo Krappe evidencia la etimología de un término que significa destino (en el antiguo alto Alemánj, **Wuort**: en el noruego antiguo, **Urdhr**; en el Anglosajón, **Wird** y se deriva del Indoeuropeo **Vert** que quiere decir, girar. No hay que olvidar que el movimiento circular continuo del huso está engendrado por el movimiento alternativo y rítmico producido por un arco o por el pedal del torno. La hilandera que utiliza este*

---

<sup>9</sup> DURAND.op.cit. 306.

<sup>10</sup> Ibid. p. 100

<sup>11</sup> Ibid.p. 307

*aparato “una de las máquinas más hermosas es dueña del movimiento circular y de los ritmos, como la diosa lunar es la señora de las fases”.*<sup>12</sup>

En lengua Kamentsá tampoco deja de tener entrelazamientos con lo temporal, con el destino, con el movimiento: **Bëngbe inye nyante**, es nuestro año, otro final y comienzo.

**Nyanoy** término espacial que indica hacia todos los lados o direcciones\* ; **Nyayanej**, tira o faja que se extiende por generaciones, puede ser el chumbe. En lo que atañe a la asociación establecida entre la matriz triangular que permite la figuración de la labor, del motivo y el útero materno como posibilidad del diseño, del origen, que esculpe al hijo, Elsy Lagrou expresa, que entre los Kaxinagua, como en otros grupos, el vientre es visto como el “receptáculo” que contiene “el dibujo” original:

*“El dami, poder creativo que la culebra dió a los hombres, significa transformación, la palabra describe como dicen los Kaxin, el “trabajo” del semen del hombre en el vientre de la mujer. La sangre cru, coagulada es cosida en el vientre de la mujer. El semen dl hombre es responsable pe la modelación de la figura, de la silueta del feto. La placenta que contiene e protege este processo, pe figuración, contiene, según los Kaxinaguá (e muchos otros pueblos amazónicos, como los desana según Reichel Dolmatof, e los siona según cangolon) el dibujo original”.*<sup>13</sup>

La culebra\* da a los hombres el **dami**, el poder creativo que significa transformación. El trabajo del semen del hombre, en el vientre de la mujer. El es el responsable de la modelación de la figura, de la silueta, del diseño, mientras la mujer en su vientre contiene el

---

<sup>12</sup> Ibid.

\* Recordemos con Durand a la diosa Tlazotleotl, divinidad del tejido que reparte cuatro divinidades, los Ixcuiname, los cuatro hijos correspondientes a los cuatro puntos cardinales.

<sup>13</sup> LAGROU, Elsie. Percepción y alucinógenos en la Amazonía. Pasto: En revista Mopa mopa No. 9 y 10 Universidad de Nariño, p. 145.

\* Esta culebra es la Anaconda, que según Lagrou los Kaxinaguá la llaman yube. Ser androgeno que combina los poderes creativos del hombre y de la mujer. Permite la transformación corporal. Su urina es la bebida alucinógena del ayahuasca, que produce el acto visionario y contiene “el secreto del dibujo”. La Anaconda en muchos contextos está ligada a la fecundidad, frecuentemente a parece en los mitos de origen. Se asocia al agua. De ahí nace por ejemplo dice llanos el hijo Bachué:

Para los muiscas el agua es un elemento básico en su pensamiento mitopoético, sobre todo en las lagunas, porque de ellas sale bachué con su hijo laguna de iguaques a poblar el mundo y a donde regresan convertidos.

dibujo original. Además aloja, carga al nuevo ser, protegiéndolo, para que su mutación, su proceso no se degenera: su vientre pues va a tejer:

*“El ser es la manifestación del yuxin en la **materia** a través de sus modalidades masculinas, el **dami** (sendo la transformación figurativa que modela la muñeca), e femenina el **hene** (tejiendo una piel alrededor del nuevo cuerpo, protejiendo – lo – para que la mutación no se degenera e se autodestros)”<sup>14</sup>.*

El vientre, la parte femenina, el **hene**, teje una piel alrededor del nuevo cuerpo; tela o tejido que protege la mutación, la transformación. Quizá el chumbe sea faja exterior proteja también ese proceso, la formación del hijo, quizá haya algo o mucho en las palabras de doña Narcisa Chindoy cuando nos dice que: “El chumbe o la faja protege al hijo, el chumbe madre al guagua, al hijo, al niño”.

Hay también una estrecha relación entre el “tejido de la piel”, con el tejido, con la tela que cubre al cuerpo, pues el uno y el otro están compuestos de hilos y de pliegues. El himen por ejemplo es una especie de tejido. Himen y tejido están muy cercanos. Dice Derrida:

*“Himen (runv) designa una película, a la fina membrana, membrana que envuelve ciertos órganos del cuerpo, por ejemplo dice Aristóteles, el corazón o los intestinos. Es también el cartílago de determinados peces, el ala de ciertos insectos (la abeja, la avispa, la hormiga, que son himenópteros), la membrana de las patas de ciertas aves (himenópodos), la envoltura que rodea la **simiente o semilla** de las plantas. Tejido sobre el que se escriben tantas metáforas del cuerpo”.*<sup>15</sup>

Himen sería un cosido, un tejido, una tela. Jacques Derrida continúa desflorando el término:

*“Existen tratados de las membranas o **himenologías**, descripciones de las membranas o **himenografías**. Con razón o no, se remite a menudo a la etimología de “himen” a un radical u que se encontraría en el latín suo, **suere** (coser), y en ufos (tejidos). Himen sería una pequeña ligadura (**siuman**), (**siuntah**, cosido; **siula**, aguja; **schuh**, coser; **suo**). Se plantea la misma hipótesis, a veces impugnada, con respecto a himno, que no sería pues, únicamente el anagrama fortuito de **himen** (cuadro v). Las dos palabras tendrían una relación con ufainô (tejer, urdir – la tela de la araña, hilillo, texto de una obra.- longing) y con umnos (trama, luego trama de un canto, por extensión canto nupcial o de duelo). Littré. “Según Curtius, himnos es de la misma raíz que **hifao**, tejer; hifé, hifós, tejido; en la época arcaica en que la escritura era desconocida, la*

---

<sup>14</sup> Ibid.

<sup>15</sup> DERRIDA, Jacques. La diseminación. Madrid: Editorial Fundamentos, 1993. p. 322.



*mayoría de las palabras que servían para indicar una composición poética eran tomadas al arte del tejedor, del constructor, etcétera”.*<sup>16</sup>

Las metáforas del “velo virginal” no dejan de relacionarse con el lenguaje del tejedor. Siendo uno de esos pliegues la blancura, lo no penetrado o lo que se desea penetrar; velo que se desea romper, contaminar, hacer público. Con la penetración del color, del tinte, de la aguja, de la pluma, sobre la lana virgen o la hoja en blanco.

La pirueta de la mano, o:

*“En el juego de esa hilvanadura no más que texto; la operación histológica trata un tejido con la punta de un instrumento de costura que a **la vez** agujerea y cose, enhebra. El texto – para el cual el **himen** es atravesado y juntado”.*<sup>17</sup>

El hilo que compone, que cose, que talla como dicen los Kamentsá la tela, el “tejido de la piel”, lo humano, lo animal y vegetal, **bobach y jbobache** hilos que tejen el velo blanco dispuestos en la hoja de papel o en la hebra virginal: **tsbuanache**, o en color la hoja vegetal, **tsbuanache**, y espera la contaminación, la escritura.

El “isomorfismo del tejido y el vegetal” del que hablan Durand se hace evidente\*. El “tejido de la piel” está compuesto por numerosos hilos, por la diferencia de hilos. La tela del mismo modo es pues uno de sus rasgos no olvidemos el color. La “tela”, tejido y tallada de manera consistente se asemeja al vientre, a mater – matriz, quizá por ello en quichua se le llame mama chumbe pues protege al útero y al hijo. Estas conexiones, o relaciones, se hacen evidentes en lengua Kamentsá: **betía**\* es rebozo, manta (la prenda

---

<sup>16</sup> Ibid. p. 323.

<sup>17</sup> Ibid. p. 360.

\* Según Durand en el sancristo **val, valati**, significa a la vez cubrir y envolver, encerrar, pero también enrollarse: **valli**, es planta que se enrolla, de ahí el **volatus** Latino, tanto de la serpiente enrollada como la que significa membrana, huevo, vulva”. (P. 205).

\* Otra prenda femenina que además deja traslucir las relaciones, la socialidad entre naturaleza y cultura es lapacha, falda larga, cuyo vocablo sirve también para designar a la “madre”, la pacha mama. El pliegue del vestido no parece estar muy alejado en este sentido de los pliegues de la tierra.

femenina, árbol y por extensión protección, abrigo. **Bobache** piel humana, animal como ya dijimos y **tsombiache**, faja, que cubre al cuerpo del niño, del guagua en sus primeros meses, chumbe huahua en quichua.

Volviendo a la matriz, a esa matriz que teje, da consistencia al hijo, por medio de los hilos entre los Kaxinawa, al cuerpo y al hijo; que “esculpe” y diseña y que contiene el dibujo original. A la que se refiere también Platón como “receptáculo”, “nodriza”, “porta huellas”:

*“... Entonces habíamos distinguido dos clases de ser. Ahora tenemos que descubrir un tercer género. En efecto, las dos primeras clases bastaban para nuestra exposición anterior. Una, habíamos supuesto que era la especie de modelo (**paradeigmatos**), especie inteligible e inmutable; la segunda, copia del modelo, estaba sometida al nacimiento y era visible. No habíamos distinguido entonces otra tercera, porque habíamos pensado que esas bastaban. Pero ahora, la continuación de nuestro razonamiento parece obligarnos a intentar hacer concebir, mediante nuestras palabras, esa tercera especie, la cual es difícil y oscura. ¿Qué propiedades hay que suponer que tiene naturalmente?. Ante todo, alguna de esta clase: de todo nacimiento (pases gueneseós), es el soporte y como la nodriza (ipodojen auten oin ticenen) [...] (a esa nodriza) conviene dar siempre el mismo nombre. Pues nunca más podrá ella perder sus propiedades. En efecto, recibe siempre a todas las cosas y jamás bajo ninguna circunstancia toma en nada a figura semejante a las que entran ella. Pues es por naturaleza, un porta huellas (**ekmagueion**) para todas las cosas. Es puesta en movimiento y recortada en figuras por los objetos que penetran en ella y, gracias a su acción, aparece ora con un aspecto, ora con otro. En cuanto a las figuras que entran en ella o que salen, son las imágenes de los seres eternos (**ion onton aei mimemata**), de una determinada manera difícil de expresar y maravillosa descripción aplazamos. Por el momento, basta con fijar bien en la mente esas tres clases de ser: lo que nace, aquello en lo que nace, y aquello a semejanza de lo cual se desarrolla lo que nace. Y conviene comparar al receptáculo a una madre, el modelo a un padre y la naturaleza intermedia entre ambos a un niño. Además, hay que concebir también lo siguiente: debiendo ser huella muy variada y presentar al ojo todas las variedades, aquello que se forma esa huella no podría recibirla adecuadamente si no estuviese absolutamente libre de todas las figuras que debe recibir de alguna parte. [...], así no diremos que la madre es el receptáculo de todo lo que nace, de todo lo que es visible y de una manera general, objeto de sensación, es tierra, ni aire, ni fuego, ni ninguna de las cosas que nacen de ellas o de las cuales ellas nacen. Pero si dijésemos de ella que es una determinada especie invisible y forma, que recibe todo y participa de lo inteligible de una manera muy embarazosa y muy difícil de entender, no mentiríamos (48 es 1.e; **la jora está embarazada de todo lo que aquí se disemina. Penetremos en ello en otra parte**)” .<sup>18</sup>*

---

<sup>18</sup> Ibid .p.245

Platón distingue en primer lugar dos “clases de ser”, posteriormente pasará a describir el tercer género. La primera había supuesto que era una especie de modelo “inteligible e inmutable”; la segunda la “copia del modelo”, la cual está sometida al nacimiento y a la visibilidad. Platón suponía que estas dos clases eran suficientes, sin embargo continúa su “razonamiento”, se ve obligado a intentar y hacer concebir con sus propias palabras, la “tercera especie”, que es difícil y oscura.

Es así que se pregunta de sus propiedades. “Que atañen fundamentalmente al nacimiento”, “de todo nacimiento” que es el soporte y al igual que la “nodriza” conviene dar un nombre, “pues nunca perderá sus propiedades: recibe siempre todas las cosas; jamás bajo ninguna circunstancia toma en nada a una figura semejante a las que entran en ella”.

Es pues por naturaleza un “**portahuellas**” para todas las cosas: “es puesta en movimiento y recortada en figuras por los objetos que penetran en ella, y gracias a su acción aparece ora con un aspecto ora con otro”. De las figuras que salen o entran en ella –dice- son las imágenes de los seres eternos, que éstos imprimen en ella de una determinada manera difícil de expresar y maravillosa, cuya descripción aplaza.

Un poco más adelante ya distinguida la “tercera especie” pasa a fijar las tres clases de ser: “lo que nace”, “aquello en lo que nace”, y “aquello a semejanza de lo cual se desarrolla lo que nace” (antes insistamos había pensado solo en dos, una que es comparada con el modelo (paradeigmatos), “especie inteligible e inmutable”, la otra es la segunda la “copia del modelo”, la cual está sometida al nacimiento y era visible) y compara a conveniencia el receptáculo a una madre, “el modelo a un padre” y “la naturaleza intermedia entre ambos” a un niño. Madre, padre, niño.

Después habla de la huella (poco antes al “receptáculo” lo había comparado con un portahuellas) la que debiendo ser muy variada” para “presentarse al ojo todas sus variedades”, y aquello que en lo se forma la huella no podría recibirla de manera adecuada

si no estuviese totalmente libre de “todas las figuras” que debe recibir de alguna parte”. Así dice Platón que la madre no es el receptáculo de todo lo que nace, de lo visible o de forma general objeto de sensación, “no es ni tierra, ni aire, ni fuego, ni ninguna de las cosas que nacen de ellas, o de las cuales ellas nacen”. Pero “si dijésemos –expresa diciéndolo y nos que es una “determinada especie” visible y sin forma “que recibe todo y participa de lo inteligible de una manera muy embarazosa y muy difícil de entender, no mentiríamos”.

Platón alude pues a un “lugar” a un “receptáculo” a una “especie invisible” y “sin forma” que recibe y participa de lo inteligible, de lo difícil de entender. Se refiere a la “**jóra**” o “**cora**” “(kwpa)” a ese receptáculo móvil de mezcla y de contradicción según Kristeva:

*“Recordemos brevemente que en la acepción de Platón **la cora** (kwpa) designa un receptáculo móvil de mezcla, de contradicción y de movimiento, necesario al funcionamiento de la naturaleza antes de la intervención teleológica de Dios, y que corresponde a la madre: la cora es una matriz, una nodriza en la cual los elementos existen sin identidad y razón. La cora es el **lugar** de un **caos** que es y **deviene**, previa a la constitución de los primeros cuerpos medibles”. No por ser accesibles a un “razonamiento bastardo” o al “ensueño”, este lugar deja de existir en un estado que no es aún Universo puesto que “Dios está ausente de él” (Timeo, 52-53). Así: todavía un género de ser más, el del lugar indefinidamente, no puede sufrir la destrucción pero suministra una sede a todas las cosas que tienen devenir, siendo él mismo asible, fuera de toda sensación, por medio de una especie de razonamiento bastardo, apenas se puede creer en ello; precisamente es ello también lo que nos hace soñar cuando lo percibimos (...).<sup>19</sup>*

Receptáculo móvil de mezcla y contradicción, la cora es el lugar de un caos que deviene previa a la constitución de los cuerpos medibles en la cual los elementos existen sin identidad. Y la que según Jacques Derrida no hay presencia:

*“En una matriz o en un receptáculo que no están en ninguna parte y no resultan jamás ofrecidos en forma de presencia o en presencia de la forma, suponiendo una y otra y a inscripción de la madre”.<sup>20</sup>*

---

<sup>19</sup> KRISTEVA, Julia. El sujeto en proceso. Medellín: Ealon, 1972. p. 20

<sup>20</sup> Ibid. p. 243

Es pues el “lugar”, el “sitio”: en “aquello que las cosas aparecen sobre lo que se manifiestan, el “receptáculo”, la “matriz”, la madre, todas esas formas nos hacen pensar en el espacio, que contiene las cosas”, (Ibíd, 243-244). Es la sede que suministra a las cosas el devenir. Es el excipiente:

*“Pero más adelante se trata del “portahuellas”, del excipiente, de la sustancia enteramente desodorizada, en la que los perfumistas fijan los olores, del oro al que el joyero puede imprimir montones de figuras distintas” (Rivaud, ed. Budé, pág. 66). Este es el pasaje más allá de todas las oposiciones del “platonismo”, hacia la aporía de la inscripción original”.*<sup>21</sup>

La matriz o cora es pues vinculada a la aporía como dice Derrida, de las inscripciones originales. El receptáculo móvil de mezcla, contradicción y caos, -según las palabras de Julio Kristeva- corresponde al la madre.

La matriz el lugar del movimiento y del caos de pulsión y peligro por los cuales tiene que pasar por ejemplo el sujeto, el niño. Entre los kaxinaguá el vientre, es el lugar donde se producen movimientos violentos de “implusión y explusión” (Lagrau, 145). El lugar de mutación, de figuración o transformación, de vida y muerte.

Vinculada la cora o la matriz al hijo, también se vincula a la inscripción. Derrida en la diseminación expresa que: la inscripción es, pues, **producción del hijo**” (p. 246). Kristeva la asocia al proceso de significancia:

*“La vía que tomamos con este fin consiste en no localizar la **cora** en ningún cuerpo, aunque sea el de la madre que precisamente representa, para la ontología sexual infantil, “el receptáculo de todo lo que es deseable, y en particular del pene paterno (..). Veremos como la **cora** se realiza con y a través del cuerpo de la madre, de la mujer, pero en el proceso de la significancia”.*<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Ibid. p. 244

<sup>22</sup> KRISTEVA. op. cit. 21.

La madre en la madre diremos se produce la inscripción, su matriz no es el receptáculo, lugar pasivo y de repetición, sino de violencia y movimiento mediante la muerte y la vida que inicia en su interior. El hijo.

El hijo no es ya la copia del modelo ni su imagen. En el vientre en la cora no se reproduce, en ella no existe reproducibilidad técnica. No es la grabadora o cámara en acecho del padre. El receptáculo del pene, es por su contrario apertura y la factibilidad de la pluralidad. La fecundidad.

Y la fecundidad según, Emmanuel Levitas, testimonia la unidad que no se opone a la multiplicidad sino que la engendra. La fecundidad es la posibilidad de la pluralidad, de la alteridad, de lo completamente otro, el hijo. El hijo no es ya imagen, copia del modelo sino la extrañeza. Podemos decir que a través de la madre se da el olvido, la incomprensión, la bastardía, la orfandad. La diferencia, el infinito.

En la matriz se da pues el hijo – ella esculpe, teje por ejemplo el rostro – tal vez a eso aludan la cercanía existente entre los términos Kamentsá: **uabsbiá**, vientre **y jobia**, rostro.

La madre terciadora cargadora del hijo por medio del hilo teje con su vientre el hijo. Entre los kaxinawa recordemos el hene teje la tela del cuerpo y es la posibilidad de la gráfica de la exterioridad.

La madre como terciadora es responsable no únicamente de la existencia propia sino de la indigencia – se hace cargo de la orfandad, de la extrañeza, del extranjero del hijo. Lo que la paternidad niega. Ella se hace responsable con su paciencia y pasividad activa del sufrimiento. Con su cuerpo y carne carga al otro al hijo, en la mujer se engendra la pluralidad y la diferencia. Su flujo es también el flujo temporal. Posibilidad entonces de la inscripción, del hijo, de la vida y la creación de la criatura, del hijo, de los hilo filío temporales.

A la matriz se la relaciona al lugar, a la nodriza, a lo maternal, al terreno ontológico, mitológico o cosmogónico (al embrión primigenio). También a la significancia y a la inscripción. Para Kristeva, por ejemplo, la cora se realiza con y a través del cuerpo de la madre – de la mujer – en el proceso de significancia. Para Jacques Derrida, la “jora” disemina. En el tejido y en la concepción o cosmovisión Kamentsá se la vincula a la fecundidad y a la figuración, entre los kaxinawa a la grafía al dibujo original.

¿Porqué vincular a la matriz, a la jora, a la significancia, a la inscripción como al hijo?. ¿Al hijo o a la escritura?.

Porque produce la proliferación, la significancia, se podría ubicar en lo que Levinas llama el decir y no lo dicho. Trazaría la multiplicidad y la pluralidad del hijo y de la inscripción. En este lugar materno se espera y se **da** el hijo. Ella esculpe, por ejemplo el rostro. Tal vez a ello aluda la cercanía existente entre los términos Kamentsá **uabsbiá**, vientre y **jobiá** rostro. Ella tejería los pliegues, los surcos del rostro. Sus trazas, las que para Levinas son escritura. La matriz que esculpe, que diseña, que inscribe, que teje e hila al hijo, a su cuerpo y a su rostro. La tejedora como teje al chumbe, al **chumbe huahua** con sus manos teje al hijo, al guagua, a su semblante con su vientre. Su singularidad. El rostro traza la diferencia, la distinción. Sus pliegues me expresan y evidencian que el Otro es diferente, distinto a mí. Así él ya se dice otro. Expresa su infinitud. El rostro para Lévinas es discurso y expresión original por él habla su indigencia, su desnudez. Se ubica pues en la posibilidad infinita del decir y no de lo dicho.

Así siguiendo este hilo la matriz dispersa. Prolifera, es la causa de la separación y de la fecundidad. Ella no refleja, no reproduce, separa, multiplica. No sigue el modelo, la imagen, la simiente sino que lo dispersa, la disemina, engendrando la multiplicidad. Que es la posibilidad de la diferencia.

Es la apertura hacia el pluralismo y no su fusión. Abre el camino del hijo que es la posibilidad del rejuvenecimiento, del tiempo. El hijo aporta juventud al tiempo.

Es la posibilidad del volver a comenzar. Y así el tiempo es infinito. El tiempo no puede prescindir según Levinas de la subjetividad (del hijo) pues no podría comenzar sin ella. El hijo ligado al hilo y el uno y lo otro al tiempo. Es interesante ver como los nexos lingüísticos pueden corresponder a esta relación: **bengbe inye nyante** nuestro año, otro final y comienzo, recomienzo mientras **nyanej**, tira o faja que se extiende por generaciones, es decir a un tiempo que se extiende por las generaciones, el hilo vinculado al hijo y al recomienzo del tiempo que él propicia. Los hilos filiales posibilitan el renacimiento aportando juventud al tiempo.

La fecundidad en este sentido continúa la historia produciendo no vejez, sino la juventud por medio como - dice Emmanuel Levinas-, de la discontinuidad de las generaciones, escindido por las juventudes del hijo. Así el tiempo por medio de las generaciones es continuo en discontinuidad.

El hijo recupera la unicidad del padre y se le torna extraño. Tal extrañeza y deshiciencia tal vez inicie en el vientre. El vientre, el lugar de la diseminación, de muerte y de fecundidad. De proliferación y no del discurso del sentido o del significado. Sino de la diferencia: del hijo y de la multiplicidad del rostro – como – la heterogeneidad de labores a los que los Kamentsá también le llaman rostros.

### **1.3 LA GRAMATICA DEL TEXTEJIDO**

El hilo de la trama y el de la urdimbre dan labor. Sus idas y venidas, la hebra, el hilo de la urdimbre, en abrazo con la trama, dejan el espacio. El intersticio para que se produzca la gráfica, el motivo, o en lenguaje de la tejedora la labor. Es el espacio en blanco en medio del color, de la diversidad de tonos, para el devenir de la figura, del diseño, de la huella, para que la inscripción continúe su aventura.

La labor y el separador indican en la textura del tejido la alternancia y la división, una disposición fragmentada. La labor del tejer se relaciona con el devenir de la figura, su



figuración; el separador marca el comienzo y el final de una labor, es decir, la cesura que evidencia la interrupción y la diferencia.

El tejido entramado de labores, fracturadas y separadas, evidencia la alternancia. Por ello la extrañeza del texto, que entendido derridianamente como entramado de huellas, de marcas o inscripciones ya no forman un discurso dominante y uniforme.

Pero si, como hemos dicho, la relación con lo más próximo, la relación con el hilo, con el hijo, es la relación con lo extraño, con lo complejamente otro, entonces la cercanía que se nos ofrece en la textura Kamentsá estará preñada de una lejanía que vuelve ilegible\* y opaco el tejido Kamentsá.

El claro - oscuro será un color. Texturas extrañas, al padre y al hijo (al hilo), ya extrañas entre sí, sin propiedad la ilación Kamentsá pierde también su forma y la posibilidad de la firma.

Sin padre y sin firma\* (estas texturas han perdido el hilo del discurso dominante), esta diversidad de hilos ha perdido también su cuerpo.

Deshilachados significa que los hilos no responden a la monosemia incluso a la polisemia, (pues ya trascienden) del símbolo y del signo; la textura por ellos formados obedece más bien a la huella y a la escritura, en cuanto estas huellas en su andadura abren aún más las posibilidades múltiples de las trazas.

---

\* La ilegibilidad de la textura llama a comenzar a una nueva errancia. A ritmo lento por medio de la multiplicidad de labores – nos invita por ejemplo – a transitar por varios y diversos parajes, nos translada de un lugar a otro de manera descarrilada, ya por la vida ya por la muerte.

Lo ilegible se ha entendido según Lyotard a lo que: “no detiene la carrera de ojo, osea lo que se ofrece de manera inmediata al reconocimiento” (p. 223). Por lo contrario la figura dirá: “en comunicación con la energética de la línea plástica, hay que detenerse en la figura. Cuanto más energética propia desprenda el dibujo, más atención exigirá, más espera y más estacionamiento” (Ibid). El énfasis es nuestro). La lectura corriente la captación dice Lyotard la captación es puntual, puesto que busca afanosamente la significación: “no ve lo que lee, intenta comprender el sentido de lo que ha “querido decir” ese locutor ausente que es el autor del escrito” (Ibid). En contraparte con la “carrera del ojo” o con esta clase de lecturas, lo figurar exigirá la espera; el estacionamiento: creo Derrida resalta la paciencia, la espera y el estacionamiento en la lectura.

Por esta hilaridad de la traza se *desgualanga*, no se ciñe al cuerpo al talle, a la medida, sino que en ese exceso desborda y tras grede a la línea y a la figura.

¿Qué línea, qué figura?

El texto, se dice, es un cuerpo cerrado que al acto de propiedad obedece. En cuanto tal permanece alejado, esto es, libre de cualquier enfermedad. La textura, si se quiere seguir el hilo tejido se lo asocia al texto. Los hilos y las hebras lo sacan de su cause, no tiene discurso y figura\* fijo.

Símbolo es lo que permanece cerrado al igual que el sentido, la alegoría es apertura, Derrida dice preferir figura y motivo pues indican movimiento.

La huella – mancha el tejido – lo contamina. Permite la reinscripción. El texto hilos que los desbordan, no serían inscritos de símbolos, ni de signos, sino de huellas.

El tejido como entramado de huellas que en su errancia o espaciamento, desborda la dirección del sentido, a los referentes privilegiados.

Huellas que son escritura y que en su movimiento y andadura, espaciamento y temporalización (términos utilizados por Derrida), forman un texto heterogéneo, móvil, sólo quedando la posibilidad de los reenvíos.

Las huellas o labores instituidas en las fajas en el chumbe, propician diversas interpretaciones y no significados únicos y unívocos, tampoco un hilo del discurso definido, el separador lo fractura.

Hay en cambio un tejido de huellas diseminadas que escapan al significado, al sentido e incluso al tema y a la tematización.

---

\* Lyotard advierte “que conviene decir más bien espacio textual que espacio del texto, espacio figural que espacio de la figura”. (Ibid. 23).

La labor que inicia y comienza gracias a la fractura propiciada por el separador, utilizando las palabras Derrida “añade”, da a leer, engendra una textura múltiple heterogénea que permite y emite a huellas y a nuevas huellas.

Es gracias al separador como la traza del tejido se fragmenta se fractura, posibilitando el inicio, el reinicio de nuevas inscripciones, de nuevas labores. La ruptura entonces se propicia, la discontinuidad yace en su traza, el ritmo que guarda el tejido será pues un ritmo discontinuo.

## 1.4 RELATOS E INSCRIPCIONES

*“La ley oral es eternamente contemporánea de la escrita. Existe entre ellas una relación cuya intelección es como la atmósfera del judaísmo. Una no mantiene ni destruye la otra, si la hace practicable y legible.*

LEVINAS

Leer es estar despierto, atento al sonido, al latido, al síntoma, vigilante al llanto, a la alegría, a la huella. Las huellas, las trazas marcan al ser leídas el movimiento danzarán de las manos ellas las levantan y las asientan, las inscriben otras.

La tejedora lee y escribe la foresta, el “espaciamento violento” de la naturaleza, sus fracturas:

*“La silva es salvaje, la vía rupta se escribe, se discierne, se inscribe violentamente como diferencia, como forma impuesta en la hylé en la foresta, en la madera como materia: es difícil imaginar que el acceso a la posibilidad de los trazados camineros no sea al mismo tiempo acceso a la escritura”.<sup>23</sup>*

La foresta, el surco, la chagra, el sol, la luna, las estrellas, partes de la geografía y del espacio, del telar cósmico como dice Durand, son trasladados, transportados por la tejedora a su telar. Vigilante a la lectura obra también como traductora, pues ha diseñado y ha transformado, añadiendo, excediéndose.

Vigilante a la lectura, lo está también a la palabra, a las palabras proveniente de las más “lejanas lejanías”, a esa palabra errante que anda tiempo tras tiempo; en el espacio. Palabra espaciada.

---

<sup>23</sup> DERRIDA, Jaques. Dela gramatología. México: Siglo XXI, 1984. p. 141.

Leer y escuchar hacen parte de la **labor** de la tejedora, la huella y la palabra se alojan en su memoria. Ella las “amarras”.

El tejido Kamentsá es pues un tejido injerto e intertextual. En el tejido Kamentsá según se inscriben historias, mitos, leyendas:

*“Cada labor nos recuerda algo de nuestro pasado, de nuestra cotidianidad. Así por ejemplo las flautas nos indican la leyenda del carnaval. En el tejido se tejen historias”.*

Gilbert Durand dice que el tejido y el hilado se asocian al devenir, la palabra de Narcisa Chindoy entre los Kamentsá parece confirmarlo. Se tejen historias nos dice. El tejido es tejido de historias, es un entramado de huellas del devenir histórico Kamentsá. Derrida asocia a la huella a la historia, pues se borra, transita en el tiempo – espacio, como la palabra. En los Kamentsá la oralidad y el tejido hablan del devenir.

En el chumbe, en la faja se tejen historias, el tejido las relata. Relata su historia, el devenir Kamentsá, en relación con lo otro y el otro. En él se da cierta complicidad entre palabra y grafía entre oralidad y escritura, aquí como dice Lévinas se hacen practicables y legibles. La huella y la palabra entrelazadas en el tejido las relata.

Hay necesidad de relatar para alejarse de la palabra, la palabra se aleja gracias a la desapropiación. Emprende el viaje del hálito y de la lengua, se desarraiga para transitar, perdiendo su morada su autoctonía, tornándose huérfana y extranjera. El vocablo no permanece en su patria. Extraña complicidad con la huella.

Hay necesidad de la desapropiación para relatar y escribir. La tejedora tal vez lo sabe. La palabra se aleja de quien escribe o la relata, la huella y la palabra no conocen la detención, llaman a la detención. Son por excelencias demiurgas, son la propiedad de nadie, por ellas se tornan extrañas, extranjeras.

En el tejido Kamentsá la huella y palabra dialogan, establecen relaciones como los individuos, hay comercio, traducción entre oralidad y escritura, entre e inscripción y habla. Y no su oposición.

El chumbe, la faja son textos, textos que son historia. Leamos una de ellas.

El tejido relata, la historia de una bembe (mujer joven en Kamentsá). Tela que empieza deshilachadamente para dar comienzo a la primera labor, “el maíz y la chagra”. Donde el nombre propio esta ausente:

*“Ésta es la chagra donde cuidaba bembe. Porque ella, mantenía cuidando la chagra solíta, porque los papás la dejaban ahí”.*

Tejido que empieza con el maíz y la chagra, son esas inscripciones o trazas las que se plasman en las primeras labores. El maíz como en varias sociedades americanas es el alimento principal de los Kamentsá. La bembe cuida su chagra aloja su figura, en el motivo siguiente, se encuentra sobre una talanquera (mesón alto grande construido con varas que se utiliza para vigilar los sembrados).

A la vez que los dedos de doña Narcisa Chindoy se desliza por las gráficas por ella tejidas, su palabra las relata correspondiéndose:

*“Un día es que sintió que venían haciendo ruidos, los pajaritos es que estaban asustados, entonces ella es que los alzo a ver que era, porque cuando se asustan los pájaros es por algo, puede ser una culebra que se acerca, o algo raro. Y miró que venía una persona por un camino ancho por donde venía el oso”.*

Y es el camino ancho el que se traza\* en la tela, porque no es un pie humano el que la transita, sino algo que no parece humano, algo que asusta inclusive a los pajaritos. A ellos

---

\* Aquí se hace evidente el paso de espacios, de rutas de “vias ruptas”, el “espaciamiento violento como dice Derrida en la naturaleza a otras formas escritas en este caso el tejido.

alude la siguiente labor. Evidentemente la palabra anuncia el oso, pero el sólo aparecerá luego de éstos. Doña Narcisa sigue leyendo, relatando, comentando su tejido:

*“Bacosh, bacosh es que comenzó a gritar, no sabia que hacer. Entonces el oso llegó, se la cargó y se la hecho al hombro, la llevó por el mismo camino que él construyo. Y los pajaritos es que estaban asustados. Entonces es que no tenía ningún remedio”.*

En efecto la labor tejida corresponde al oso. No obstante cada labor condensa en el tejido episodios, eventos del relato. Es la llegada del oso y no el oso lo que se inscribe en este motivo. Aquí el significante gráfico no remite a una cosa, a un sonido a una imagen, remite a una cadena de acontecimientos y diferencias espacio temporales. No representa una idea, la prolifera, traicionando, inclusive tornándose extraña. El oso llevaría, secuestraría a la joven llevándola a su “cueva”, por caminos, trayectos o trazas, por los pasajes o ámbitos inscritos en la naturaleza y por los “trazados camineros” que él conoce y que en el tejido se diseñan:

*“El oso es que la llevo, la llevo por un camino largo, por una montaña, hasta que había llegado hasta unas lomas de pura piedra, donde era pura peña. Y en una de esas que el oso, tenía la cueva del oso, ahí es que el la metió y la encerró. Puso una piedra inmensa, ella no podía moverla. Y al fin es que aguantó de todo: comer carnes crudas que el oso le llevaba”.*

A lo largo del tejido, de la historia, o de ese texto que es historia, nos encontramos, recorrimos y transitamos por diversos parajes, evidenciándose el espacio diferenciado y las vinculaciones con lo geográfico, cuyas labores distinguen: las montañas de las lomas. Diremos entonces a la vez, que cada labor relata: acontecimientos, pasajes, eventos y que en ella son alojados; lo figural condensa y tiene un fondo, o mejor lo figural es fondo; su superficialidad profundidad. Su final comienzo. Sus labores hablan y en reserva se mantienen.

En este entramado de huellas, cuyas labores relatan una historia deja translucir la distinción entre lo humano y lo animal, lo animal se asocia a lo desértico a lo crudo (la mujer se ve

obligada a comer carnes crudas a vivir en cuevas), pero a la vez que hay estos contrastes también hay relaciones con lo animal, lo que evidenciará en el “hijo oso”:

*“Algún día a la pobre es que le tocó tener el hijo, el hijo oso: parte humana y parte animal. Pero el hijo se creció muy rápido; y es que la miraba a la mamá que lloraba mucho. Y un día es que le preguntó porque ella lloraba tanto. Y es que le dijo: que no llore tanto, pues algún día yo voy a poder mover la piedra, y el día que saque esa piedra nos fugamos de aquí. Ella, es que vivía con esa esperanza. Un día es que fue a mover la piedra y la corrió un poquito, y como no estaba el viejo oso, él es que dijo que le indicase el camino. Ella expresó pues vamos de aquí, le indicó una dirección. Aunque ella estaba un poco desorientada pudo guiarlo.*

*Ese hijo oso se subió en unos árboles inmensos para mirar una casa o algunas casas. Que él no sabía como eran las casas, pero la mamá le indicaba, y le decía: es donde sale humo; él no sabía ni de humo ni de nada. Pero por fin es que dijo: por aquí, por allá se ven unas casas, por ahí vamos. Al fin es que llegaron a una casa, a un pueblo. Y ahí es que contaron la historia, lo que les pasaba. La mamá aun cuando le daba vergüenza de que ella estaba sin ropita, desnuda. Se tapaba con hojitas es que iba acercándose a la gente para contarles lo que les había pasado. Y es que alarmaba a la gente, que a lo mejor ya llegaba el oso, el “oso viejo” para rescatarlos. Él decía podría causar daños, matar gente. Entonces es que ellos se armaron de lanzas y flechas de lo que más podían para defenderse”.*

Luego del diseño, de la inscripción de los parajes por donde el “oso viejo” llevaba a la bembé, caminos extraños para ellas, las manos de doña Narcisca tejen al hijo oso. Labor o diseño que se diferencia de la del padre, pues es éste un injerto su piel se encuentra entretejida de lo animal y lo humano.

Así la tela, podemos decir se encuentra tejida por diversidad o multiplicidad de labores diferenciadas, urdida de diferencias, lo que hace que la tela del tejido no sea homogénea. Y por el separador discontinua.

El separador posibilita la interrupción y la discontinuidad, la alternancia: las labores tejidas de significaciones, una tras otra dialogan interrumpidamente y es gracias a este comercio como ellas significan, hablan y son discurso, relato.



La historia en el tejido por la separación se desarrolla discontinuamente; el separador interrumpe el discurso. Él en su silencio separa y amarra a las labores, es la distancia que separa lo mismo y lo otro, separación que no obstante funda relaciones. El separador en este sentido se asemeja al silencio, a la pauta y en la escritura al espacio que interrumpe los párrafos, a las inscripciones o trazas del espacio que se separan y hacen de cada una un paisaje. Es el intervalo, la necesidad del diálogo:

*“...Cuando dos hombres hablan juntos, no hablan juntos, sino uno tras otro. Uno dice algo, luego se detiene. El otro dice otra cosa o (la misma cosa) y se detiene. El discurso coherente que está compuesto de secuencias que, cuando hay cambio de interlocutor, se interrumpen, aun cuando se ajustan para corresponderse. El hecho de que el habla necesite pasar del uno al otro, ya sea para confirmarse, ya sea para contradecirse o desarrollarse, muestra la necesidad del intervalo”<sup>24</sup>*

El intervalo como el separador separan la mismidad de la otredad. El intervalo permite la pausa la detención, la espera en los interlocutores, el cambio de palabra y rostredad. El transito de la palabra ya entrelazada en frases u oraciones es pausada interrumpida, el silencio embaraza al sujeto, lo expone permitiendo la invasión de la palabra que viene de lo otro.

El separador interrumpe la labor y es a merced de esta separación como de lo uno se pasa a lo otro, fragmenta el discurso y el habla. No son dictados. En la narración como en su tejido se percibe tanto a la polifonía del narrador que tiene que pasar de lo uno a lo otro, la multivocalidad que requiere la palabra, como el entramado de significaciones que el tejido aloja.

El tejido, la escritura es fragmentada por el intervalo por el silencio en blanco que es la separación. En el habla, en la conversación o diálogo el silencio es el hiato que separa lo uno y lo otro, es esa distancia que me separa y relaciona:

---

<sup>24</sup> BLANCHOT, Maurice. El dialogo Inconcluso. 2 ed. México: Monte Avila , 1970. p.135.

*“Lo que está en juego y exige relación es todo cuanto me separa del otro, es decir, el otro en la medida en que estoy infinitamente separado de él, separación, fisura, intervalo que lo deja infinitamente fuera de mí, pero pretende fundar mi relación con él en esta misma interrupción, que es una **interrupción de ser** – alteridad por la cual él no es para mí, ni otro ego, ni otra existencia, ni una modalidad ni un momento de la existencia universal, ni una super existencia, dios o no dios, sino lo desconocido en su distancia infinita” .*

La interrupción en el habla, en el tejido, en la escritura en el lenguaje impide según Maurice Blanchot la: “comunicación recta y toda relación de unidad” (Ibid), el hiato el intervalo, el separador o la separación entonces no sería simplemente un blanco con silencio, un vacío sino:

*“...Por un cambio en la forma o en la estructura del lenguaje (cuando hablar, primero, es escribir)- cambio comparable, metafóricamente, al que hizo de la geometría de Euclides la Riemann (Valery confesaba a un matemático que premeditaba escribir – hablar es una superficie de Riemann). Cambio tal que hablar escribir es **cesar de pensar sólo con miras a la unidad** y hacer de las relaciones de palabras un campo esencialmente disimétrico que rige la discontinuidad. Como si se tratase, tras haber renunciado a la fuerza ininterrumpida del discurso coherente, de descubrir un nivel de lenguaje allí donde se puede ganar el poder no sólo de expresarse de un modo intermitente, sino de otorgar a la palabra la intermitencia, habla no unificante, habla no doctoral, capaz de franquear las dos orillas que separa el abismo, sin colmarlo ni reunirlos “sin referencia a la unidad” .<sup>25</sup>*

La separación habíamos dicho permite separar a los sujetos como a las labores, ésta separación es en ambos casos la deshicencia que el lenguaje instaure en él y entre los sujetos, es decir, posibilitando la diferencia y la pluralidad. El tejido del relato no es pues un discurso unificante e ininterrumpido como tampoco lo es la narración, no es un monólogo o discurso que encierra y totaliza sino un diálogo o comercio que instaure la alternancia, el cambio, y que gracias al fragmento se desarrolla, siendo la interrupción necesaria. Es pues un “habla de escritura”. Cuando “escribir es hablar”.

El separador propicia la pausa. En la medida que la palabra narra también se comenta y se interpreta las grafías. El autor es relator e interprete de su texto. El relato continua:

---

<sup>25</sup> Ibid. p. 138.

*“Y todos ellos se armaron de flechas, de lanzas, de lo que más podían para defenderse es que lo aguaitaron, ya se unieron toda la gente y lo mataron. Verdad en un momento es que iba bramando un animal, es que era el oso. Es que iba llegando y que le tiraban flechas y de todo y lo mataron y él no pudo hacer nada”.*

Las flechas, las lanzas serán inscritas como instrumentos de muerte, con ellas la gente da muerte “al oso viejo”, el oso muerto será la penúltima labor urdida. Luego se inscribe extrañamente un nido.

Muerte y vida, final y comienzo, se encuentran entretejidas secuencial mente, una tras otra. La muerte precede a la vida. La historia del oso culmina con su muerte, el nido quizá simbolice otra historia, otro relato. De manera discontinua se teje ésta historia. Y es gracias a la ruptura como la historia continua. En el tejido se encuentra inscritas no una sino varias historias. La interrupción parece posibilitar el devenir, la discontinuidad la continuidad. El hilo teje ahora otra historia la del “hijo oso”. Que es ya otra y diferente. En efecto, los chumbes envueltos y que protegen la matriz, la fecundidad, están tejidos de múltiples historias, siendo a su vez también literatura e historia, habla y escritura. Distanciamiento violento de las concepciones oposicionales.

## 1.5. TEJIDO Y RELATOS

### TEJIDO UNO

#### RELATO UNO.

Cuando hacía este dibujo decía, esta era la escalera de la ciega, contaba que dos niños perdidos en la montaña que habían llegado a donde una vieja. Entonces ella es que los acogió y les comenzó a dar la comida porque ellos estaban muy desnutridos, y la vieja los puso gorditos. Un día es que se les ocurrió mirar por la hendidura de la piecita donde vivían ellos entonces es que la miraron a la vieja subiéndose por una escalera vieja chupándose la sangre de unas cabezas que desde que tenía colgadas contra un palo de arriba. Y ella es que chupaba la sangre, los niños es que trataron de conocer las cabezas y es que era la cabeza de la madrastra, y otra que era del papá. Entonces ellos es que se asustaron y comenzaron entre asustaditos hablar los dos. Que quisiera que nos va a pasar. Fue pasando el tiempo y de repente llegó un ratoncito y les dijo ustedes tienen peligro, tienen que prevenir porque ella los puede estar matando para comérselos porque están gorditos, cuando vengan a tocarlos la nuca si están gorditos le pasan el dedito, el dedo más chiquito. Bueno ellos quedaron con ese concejo, y siguieron engañando a la vieja. Pero un día es que no pudieron hacer eso y los cogió de la nuca. A ha ahora si están gorditos es que les dijo, bueno, bueno, ustedes quedasen así nomás coman, coman, *shemagsea*. Sigam comiendo. Otro día fue nuevamente el ratoncito y les dijo: ahora si tienen peligro pero ustedes tienen que estar bien preparados. Ahora les voy a aconsejar, les dijo. Ella les va a mandar que alisten harta leña primero. Al otro día les va a poner una olla que tiene grandota, grandota, la va a poner en el fogón y a ustedes le va a poner la tarea de llenar de agua. Pero ustedes obedezcan y después les va a decir que echen leña, cuando este hirviendo el agua les va a decir que se acuesten. Bien acostaditos soplando – soplando. Que se pongan a soplar les va a decir. Entonces cuando llegue ese momento le dirán a ella misma se tienda, que ella misma enseñe. Así fue, luego ese ellos ya sabían que tenían que hacer, entonces cuando habían llegado ese momento ahora sí les dijo:

Soplen bien tendidos en el suelo. Entonces ellos que dijeron haber *tsmamache*, *tsmamache quesashmamagna*. Que les enseñe la misma viejita. Entonces ella que se tiró al suelo boca abajo y les dijo así, así. Mientras ellos que le voltearon la olla con una que ella misma había tenido, y la quemaron. Pero también sabían que ellos debían coger el cuchillo que ella poseía y partírles las dos tetas grandotas que tenía ella y que de allí habían salido tres perritos y los cogieron y se los llevaron, y corrieron. Mientras ella se cogía la barriga que estaba todo quemada y cargando las tripas de la quemazón, ellos estaban cerca de un río. Y la vieja que iba a tras de ellos, corra – corra y que les decía: no corran . Entonces los niños llegaron cerca de un río y es que estaba un señor afilando una hacha. Pero ellos sabían que era buena persona. Uno de ellos que les dijo pásenos por favor tío esta agua porque la vieja nos esta persiguiendo y nos quiere matar. Claro yo les voy a pasar, pero usted me deja su hermanita. A el niño le dijo a su hermana. Usted se quisiera quedar con este señor. A fin de que nos mate la vieja yo si me quedó es que le respondió. Entonces les dijo bueno, y él había sido el arco iris y que cogió y se tendió no más encima del río y por ahí es que los pasó, y los niños pasaron tranquilamente con los perritos. Cuando apenas había acabado de pasar la vieja al agua es que fue a rogarle: por favor, *bacocogen*, por favor me pasa allá al otro lado, porque se

me corrieron los niños yo tengo que alcanzarlos. Ellos me quemaron – ellos me quemaron que es que decía *shmonsajua – shmonsajua* – que decía.

Que se quejaba. Entonces él que les dijo: claro *shinslama baya no ya shamin*. No se en castellano lo que redecía. Sería que le decía que si le daba un beso. Que se, algo así. Ella es que dijo si claro. Entonces que el señor arco iris se tendió nuevamente y ella empezó a pasar cuando iba por la mitad se desunió el arco iris y se cayó al suelo, ah al río perdón. Y se la estaba llevando y ellos que la atacaban para matarla, y no pudieron matarla. Ella es que se salió por el otro lado del río. Ella no pueda salir por que estaban los niños. Entonces vuelta, a rogarle: por favor así no, no me haga pásame bien. Vuelta es que lo convenció y se tendió de puente el señor arco iris. Y es que comenzó a pasar, cuando en la parte que estaba más corriendo que se desunió vuelta y que cayó y le atacaron con piedras y con tanta cosa que al fin el río se llevo a la vieja. Entonces quedaron los dos niños libres pero que la niña tenía que quedarse con el señor arco iris. El niño se despidió de la hermana y el arco iris le deseo buena suerte y le aconsejo como irse. Que debía ir río arriba, no arriba que en días iba a llegar a un caserío donde había gente. Entonces que le tocaba quedarse en un rancho donde nadie quedaba vivo. Pero a él que no le iba a pasar nada. Entonces empezó ir río arriba, hasta que por la tarde había llegado a un rancho. Oh pero antes que la hermanita se había quedado con el arco iris. El señor arco iris quedó feliz porque decía que quedó solito, y desde esa vez tenía su compañía y por eso el señor arco iris empezó a salir con el otro arco iris. Cuando miraban un arco iris inmenso decían que era el hombre y cuando miraban el más corto, que le igualaba al otro, decían que esa era la mujer. Bueno el hermanito que por la tarde había llegado a ese rancho que nadie se amanecía vivo, que aquí le tocaba quedarse con los perritos y los puso a los pies para que le protegieran. Bueno el señor arco iris a los perritos les había puesto nombre: a uno es que le llamaban *Nigo-nishtanga – niyen – inya – clanstriya* como decir mascar fierro, masca vieno, masca monte. Esa noche, que la paso bien no mas y al otro día se bien, bien madrugado y cuando empezó a mirar a los perritos y nada que a cada uno los llamaba por su nombre y nada y se acostó, pero en un ratico fueron llegando. De uno en uno y los miro que venían ensangraditos pero estaban bien. Entonces que dijo que harían – talvez ustedes me defendieron talvez de haberme muero. Bueno ahora si les digo ahora los voy a bañar y siguieron río arriba, río arriba. Todo el día es que caminaron y al fin llegaron a unas casas. Al joven que miraba las casas y se fue acercando y la gente que le miraba quedó espantadísimos, que dijeron por este camino nadie llega ni na para acá ni el que va de allá para allá. Ni llega al sitio indicado usted porque llegó.

Él les fue a contar la historia y se asustaron ellos y para comprobar, los caciques echaron vuelta para adelante junto con los perritos para comprobar si era cierto lo que decía. Entonces que llegaron por la tarde, los perritos que fueron adelante a delante a mostrar lo que ellos habían hecho, y ellos habían matado una culebra inmensa que mataba a la gente, que se comía a toda la gente que iba, que se quedaba ahí, y después que fueron a mirar un montón de culebra que sobrepasaba a una altura de una casa. Entonces los caciques que le fueron a premiar con una casa, con una finca para él y los perritos. Bueno otro día la demás gente no creía lo que había pasado y le rogaron que los llevara vuelta para comprobar ellos, que querían mirar. El los llevó y no estaba ya la culebra completa, que estaba el esqueleto, los huesos amontonados. Entonces cuando bien ese dibujo, aquí está representado la escalera de la vieja, el señor arco iris, enseguida el río, que otras personas lo saben confundir, es la lombriz, la lombriz más adelante esta representada que le voy a decir. Luego sigue una ollita que ellos tenían la devoción, enseguida sigue la costilla de la culebra. Bueno hasta allí el cuento.

## RELATO DOS.

De ahí en adelante hay un banquito que está representado en la faja. Ese es el gran banco que le pasó una viejita que había sido visitado por el señor y era muy tarde porque era muy tarde la señora es que le dijo que se quedara ahí a donde ella, y le puso una esterita para que se acomodara en una piecita. Pero mientras ella no sabía que darle de comer se acordó que tenía una gallinita, la única gallina y una caspita de maíz y pensó voy a partir ese maíz bien finito y le voy matar esa gallina para hacer una sopita de maíz con gallinita y le voy dar. Entonces el señor que estaba sentado en ese banquito afuera en el corredor, la sintió que estaba cogiendo gallina. Ella mató la gallina. Y él de allá es que le dijo: hija para que mata la gallinita, pero ya la mato ahora usted no baya a votar esas plumas. Todas las plumas las recoge y las pone en una esquina de la cocina y las tapa con un canasto. Ella le obedeció “pero mañana si usted escucha algún ruido no se vaya asustar ni a mirar ligero mirara ha su debido tiempo”. Bueno mientras le decía ella afanada obedecía que él decía cuando estuvo la comida, ¡que coma, que coma es que le dijo! Pobre mayorcito a de estar con un hambre. Tanto con hambre no – es que le dijo él – pero Dios le pague – Dios le pague ahora voy a comer. Ella le volvió a decir coma, ha de estar cansadito, duerma de noche no hay que andar puede caerse. Bueno, bueno Dios le pague, dijo él. La mayorcita también comió y se había acostado, ella pensó el mayorcito ha de estar cansado que voy estar hablando ahora que duerma. Con ese pensamiento es que se acostó. Otro día que había madrugado hacer candela, empezó a calentar la comida que había sobrado para darle. Le habla de la cocina hablado ¡no se vaya a ir ligero!, se va comiendo ... Entonces nada de contestarle. Ella es que había prendido la candela, le había puesto la comida y oyó que hacían ruido, hacían ruido donde estaba tapado, pero ella se acordó de que no debía mirar. Y fue a mirar al mayorcito para decirle que no se levante ligero para que se vaya comiendo. Entonces cuando fue a mirar la cobija es que estaba doblada así como se la puso en la noche anterior y la estera quietíca fue a tocarla estaba caliente y la estera fría señal de que había quedado ahí. Ella le dijo no se quedo ha sido el señor.

El no se quedó aquí ni siquiera ha tocado la estera. Pensando eso es que fue nuevamente a la cocina, y dijo ahora me va a tocar a mi comer la comida. Y en esas, más alboroto, más alboroto y que estaba ya clarito.

Ahora si dejo voy a mirar que será que pasa, entonces miro que en cada esquina estaban en cada cucho como decimos nosotros cuantas gallinas. Otras poniendo, otras sacando pollos, otras ya con pollos afuera. Que ella no sabía como mirar las gallinas, que las plumas grandes se convirtieron en gallos y gallinas grandotas, las plumas pequeñas en pollos y otras en gallinas echadas. Ella miró un milagro, pero entonces se acordó que no tenía maíz para tanto pollo, y ahora que iba a hacer con tanto pollo. Entonces que fue a mirar si tenía una caspita, vuelta es que se regresó a la otra pieza y no pudo pasar. Pues la pieza estaba llenita de maíz. Dijo es el milagro del señor, gracias papá Dios. Se puso a dar gracias y fue a contar a los vecinos a decirles que no hay que ser miserables, que cuando ande algún viejito hay que darle de comer. Vean a mí me hizo el milagro. Cuando hacían este dibujo que decía ella este es dibujo es el ruido de las gallinas, por acá este otro cuento.

### RELATO TRES:

Por acá esta otro cuento, aquí entre el camino donde encontraron el canasto de barro en el camino de ir Aponte. Que iba un señor a conseguir que se sentó a descansar porque de allá traía un canasto lleno de tierra para venir hacer ollas, casuelas que decían ellos. Entonces que escuchó unas carcajadas de unas señoritas. Es que dijo a quien se les ocurrió venir a semejante montaña, en esta profundidad. Yo tengo sed voy bajar al agua y de paso voy a ver a quien estará por allá riéndose. Las voy a ver. En eso mas que se reían en el fondo de una quebrada que pasaba por allí el agua hacían del masato la chicha para tomar ellos. Bueno se fue con ese pensamiento, con la curiosidad. Cuando ya estaba llegando a la quebrada más duro que se reía, é es que bajaba con la curiosidad, los ojazos para ir a ver quiénes eran pero la risa que era de muchachas jóvenes. Entonces él que bajo miro hilera de cabezas y de allá le dijeron venga. Venga si tiene sed. Venga. Cuando bajó es que estaban sentadas como muchachos. Le dijeron venga si tiene sed que la cargue la olla la mayor y nosotros nos vamos a la casa que la tenemos para tomar. Y el bien comedido obedeció, lo que ellas le dijeron. Se sentó en la nuca de una de los que estaban sentadas y cuando en esas volaron todos y ella también con el señor. Lo llevaron volando a un sitio donde había una cocha de agua, harta agua. Y allá en el fondo que aterrizaron y de paso lo bajaron a el también, entonces que el estaba asustado y que miraba como una banca larga ... tradicional pero que era verdecita, verdecita. y ellas le dijeron que dijeron siéntese allí, descanse. Y en eso es que levantó la cabeza, se movió la cabeza de una culebra. Había sido que se sentó encima de una culebra. Pero ellas le dijeron no le pasa nada, no le pasa nada. Se le calmó los nervios. Le fueron a pasar un vaso de chicha, que decían ellas, pero una cosa verde, verde. Y el se es que tomó. Después de eso que no se acordaba cuanto tiempo estuvo allá, y ellas le tenían tomando esa bebida. Y en la casa de él la mujer es que estaba mucho tiempo solita, pensaba que se había muerto. Un señor que la busco a ella, se juntaron o casaron y vivieron. Entonces allá le dijeron que si quería volver a la casa, y el se acordó. Y dijo si claro. Pero le dijeron que al alcalde mayor tiene que irle a dar una gallina, la mujer gallina. Entonces dijo ah allá hay hartas gallinas, la señora las cuida. Bueno inmediatamente la llevó. Inmediatamente se sentó en la nuca de ella y se despidió de todas y le dijeron que ella era la alcalde mayor, la otra la gobernadora y todos eran alguaciles. Y que conoció que la casa de ellas era olla, los que traían el invierno y cuando ya no venían regresaba el verano. En lengua le decían *bobanga – bobanga* unos blancos le decían de tanto oír a los indios le decían los hurnibles. No se. Entonces el pudo regresar a la casa lo puso encima de un árbol grande del corredor. Entonces el marido que tenía ya esa señora, lo miro que estaba bajando de ese árbol despacio. Y él asustado, dijo por favor voy a correr. Entonces recogió la ropita y por la puerta de la cocina huyó. La señora dijo voy a ver, cuando miró él bajó del árbol. Entonces la fue a saludar todo apenado: Dios cuanto tiempo sin haber llegado. Ahora pude llegar, pero la señora que me trajo dice que le regale una gallina grande. A bueno ahora la llamamos y escogemos una. Yo estoy contenta por su llegada le contesto ella. Cogieron la gallina y la entregaron. El señor se quedo ahí y se hizo famoso por que fue el primer medico tradicional.

## TEJIDO DOS

### RELATO UNO: EL CONEJO ERIZO

Usted me dice que le cuente lo que contiene en la faja. Voy a contar lo que habían enseñado y había escuchado a los ancianitos, lo que decían y lo que quería decir cada dibujo de la faja. Le voy a contar lo que decían ellos del conejo dañino. Antes a los mayores, que les gustaba tener siempre su chagra. Ellos tenían toda clase de matas, especialmente el fríjol. Allí en la faja de filo azul está la chagra, representa las matas que cultivaban con cariño.

Una vez el señor que cultivaba con tanto esmero –dijo- voy a mirar y estaban cortadas todas y entonces se preocupó y pensó “quien está haciendo daño en especial al fríjol que está todo cortado. Que será que esta comiendo algún animal”. Al otro día fue a mirar con preocupación, miró más daño y le dio más rabia. Dijo “va haber que ellos sabían hacer su trampa”. Y es que al otro día va a regresar a mirar. Y ésta es la trampa, cuando hacía este dibujo, ella decía “esta es la trampa del conejo” siguiendo el cuento, que el dueño fue a mirar que pasaba, ¡oh ya me salte!

Antes de ir el dueño, el dañino es que llegó a la chagra y miró a la entrada que alguien estaba con los brazos abiertos. Entonces, el que conejo fue a decirle que se quitara de allí. “Quítese de allí, es que dijo y nada de quitarse. Entonces que volvió a decir: “va a haber te voy a dar un puño” con la mano derecha, le mandó un mangazo y ahí que quedó pegado el brazo. Volvió a decir “Va a haber que con la izquierda le voy a dar”, y ahí que quedó pegado, ambos brazos. Y dijo: te voy a echar una patada y ahí es que quedó pegado, e inmediatamente le dio con el pie izquierdo y quedó pegadito. Entonces que le dijo: “te voy a morder, y lo mordió” y allí quedó pegado. Que amaneció ahí sin poderse mover. Al otro día el dueño fue a mirar a la trampa a ver que animal cayó. Cuando preciso que el animal estaba prendido y le dijo: ah usted ha sido el que me estaba dañando las matas, y ahora como te despegamos de ahí”.

Haber si aguantas porque ahora tengo que darte de fueete, con el fueete de sol, porque en lengua decían *shinye bennhe shanyena*. Pero es que esa vara que tenía espinas y le dijo que tenía que dejarse porque así podía despegarlo sino que tenía que quedarse. Le volvió a decir que por fuerza tenía que ir a buscar el fueete para darle. Consiguió el fueete y le dio durísimo en todo el cuerpo y lo despegó. El conejo que se fue apegadito, llorando y corriendo al monte. El señor le dijo: de hoy en adelante andarás en la montaña, comiendo hierva y no comerás las matas de nosotros. Siempre serás conejo, le volvió a decir, como una maldición. Entonces que se fue al monte a acurrucarse por ahí. Hasta allí el cuento del conejo.

Siguiendo los dibujos, el dibujo que sigue es cogollero de maíz, pasando este es conejo erizo que es un dibujo tradicional. Luego el peine de cacho con el cual se peinaba los antepasados, después está el sol, luego está el cien pies casi todos son animales.



## RELATO 2

Por acá esta otro cuento. Ahora vamos a seguir. Con el cuento de un señor viejito que tenía un solo hijo. Que cuando el niño tenía tres meses o cuatro la mamá murió. Entonces el esposo que se había casado ya mayor, le tocó cuidarlo hasta joven. Luego el padre se convirtió en un anciano, decía ella. El joven que era muy aparente y trabajador. Que había construido una casa. En ese entonces una joven se enamoró de él. Propuso que se casaran. Él le dijo, que si se casaría con ella pero que tenía un problema: el problema que tengo yo es que mi papá está muy ancianito. Si usted quiere yo me casó con usted pero la condición que pido es que cuide a mi papá hasta que viva pues él ya esta muy mayor, no ha de vivir mucho tiempo. Ella le contesto: claro yo se lo cuidó, si se casa conmigo con mucho gusto se lo cuidó. Bueno, quedó contento es que dijo él, con tal que me cuide a mi papá yo me caso con ella. Luego el joven le fue a contar al papá, entonces que él le respondió con tal que tenga paciencia conmigo todo esta bien. Se casaron y fueron a vivir a la casa que el joven había hecho, pero el ancianito que tenía un ranchito aparte, él dormía allá. A penas la nuera tenía que darle la comida. Pero él no sabía que clase de nuera había conseguido, ella había sido muy miserable. Al principio que lo atendía bien que él no se quejaba. La única forma que tenía de ir allá era sentarse en un banco que le habían puesto. Por eso al principio antes de la gran culebra esta dibujado un banco, en el que se sentaba el mayor. Un día la nuera es que se cansó de atenderlo, ese mismo momento es que hizo una comida especial. Empezó a matar una gallina y le dio como pereza darle al mayorcito. La gallina estaba ya cocinándose, hirviendo, ella que calculaba que ya estaba lista. En esas que miro al suegro que iba llegando, se sentó en banco en el corredor donde siempre se sentaba. Ella se quedó sentada y sentada mirando a cada rato si se iba y nada. A ella misma es que ya le daba hambre y pensó: hoy día si no voy a darle ligero la comida. Primero voy a comer las presas que yo quiero comer y el resto después le voy a dar. Eso es que pensó así. Se quedó sentada y sentada mirando a cada rato sí se iba y nada. A ella misma que ya le daba hambre y que pensó: el no ha de sentir voy a destapar a comer lo que yo quiero comer. Y, hasta eso se había hecho muy tarde. Que ella sentía hambre, empezó a destapar a quitar la tapa para sacar las presas, cuando en ese momento no es que pudo destapar la olla. La olla esta representada aquí luego de la culebra. Ella es que estaba haciendo fuerza y nada de destaparse. En esas llegó el esposo entró y le dijo: que esta haciendo. A es que no puedo destapar, le respondió ella. Pero ya esta muy tarde mi papá ya no vino, es que le volvió a decir, estará sin comer entonces. Ya rato estuvo ahí pero yo no destape ligero para darle volvió a decir la mujer. Ay no mi papá pobrecito a de estar con hambre, haber le ayudo le dijo el joven. Fue halar con toda la fuerza, entonces que quedó destapada, cuando miraron la olla llenita de culebra y es que no se demoró en lanzarse la culebra sobre el cuello de la nuera del mayorcito. El esposo que la miraba. Y se abalanzó la culebra, se envolvió en el cuello y con la boca se metió en la de la mujer y le agarró la lengua y allí es que estaba forcejeando. El esposo no sabia como defenderla, volteaba la culebra, quería matarla y no podía y no podía, la mujer que se estaba ahogándose allí. Entonces el determinó ir inmediatamente a la casa, al ranchito del papá. El ancianito que estaba tranquilo acomodando la ropita para colocársela, que estaba sin ropa, sin cusma. En esas horas es que se puso afanado a ponérsela porque lo vio al hijo. El hijo también afanado que le fue a llamar: por favor venga, usted que estaba esperando allá y no le ha dado ella la comida. Mi mujer se portó muy mal con usted. Hoy ¡No! es que dijo: yo no he ido como se le ocurre yo estado

aquí no más. Santo Dios tal vez el señor copio la forma de mi persona. Santo Dios. El ya le contó lo que estaba sucediendo, el mayorcito no sabía como caminar ligero para ir ayudar a defenderla, y el volvió a decir: No Señor yo no he ido, estaba aquí mismo en la casa apenas iba a ir. Entonces lo que pasa es que el señor está visitando y como no le va a dar. A él no le dio la comida eso no hay que ser así. Vamos ligero a defenderla. ¡Uh! Pero que no pudieron defenderla que mientras la volteaban, macheteaban a la culebra.... la culebra es que murió y la mujer también. El mayorcito, el suegro al ver esto que la tildó de nuera miserable. Ya se cansó conmigo, por eso le pasó esto porque yo no he venido el señor ha tomado mi imagen para verla a usted pero usted se porto muy mal. Así no hay que ser le dijo el anciano a la difunta. Para todos los vivientes hay que ser generoso, con los ancianos con los niños no hay que ser miserable porque nuestro señor ha enseñado a amar a quererse entre prójimos. Él es que lloró ya no pudieron más que hacer y sepultaron a la nuera miserable”.

### RELATO 3: LOS CAMINANTES A PASTO

Que era una pareja que vivía aquí en Sibundoy, ellos acostumbraban hacer cualquier cosa para llevar a Pasto, aventadores, canásticos, canásticas. El esposo que estaban alistándose para irse para conseguir lo necesario porque la mujer estaba esperando niño. Pero la mujer le dijo “yo también me voy”, yo me voy con usted. El le dijo: no, usted no vaya porque está en peligro. “A mí no me pasa nada, hasta ahora no ha pasado nada” le respondió ella. Entonces se había alistado ligerito para llevar ella aparte el ramo vendito, las plumas del erizo, el copal. Bueno un pedazo de callana porque ellos se habían que tenían que llevar cualquier cosa. Entonces emprendieron el camino. Cuando ellos hacían este dibujo decían el camino. Bueno que caminaron todo el día y ella que estaba esperando, uno no era de andar así. Pero bueno se fue atrás del esposo, cuando el sol se estaba ocultando habían llegado a un ranchito donde se quedaba cualquier persona. El esposo es que empezó a buscar harta leña, había montado mucha. A la esposa le dijo que pusiera candelita para hacer alguna cosita para comer o calentar el avío, entonces mientras hacía candela el sol estaba ocultando. Esa es la vista de Dios, y ella decía que a Dios los estaba mirando lo que estaba haciendo. Que llevaban unas copas para vender o hacer barnizar, ella decía que copas de los antiguos copa del brindis y ese es el dibujo que sigue. Eso es que todo guardó y al fin se hizo de noche y se habían acostado a dormir, después de que durmieron una dormida como decimos nosotros, es que se despertó con dolores que ya no aguantaba, despertó al esposo ya se recordó todo asustado es que dijo “ahora si fue yo si le dije que no viniera pero ya que vamos hacer y luego ya se le vino el niño. Entonces después de las copas sigue el dibujo el estómago, el vientre, la barriga como decía vulgarmente. Esta es la placenta. Entonces cuando hacia este dibujo de la placenta y la barriga ella decía así: ella por irse así esperando le toco ir a recibir el niño allá en el camino. Entonces cuando como ya nació bien y la placenta es que la enterraron en el fogón, donde ella es que la iba a encamar, es que la encamó bien le puso harta leña encima de la placenta y empezó aclarar. Él es que le dejó haciendo alguna comidita y es que le dejó aconsejando, que esa noche él no podía llegar. Le dijo: hoy llegaré a Pasto y yo mañana estaré por la tarde o al medio día por aquí, no me voy a demorar. Entonces la señora que se quedó solita. En el día estuvo bien no más. Ya había llegado la noche y ella es que seguía echando leña, echando leña al fogón para que haya la candela. Entonces ya bien de noche es que le daba miedo, que tenía que hacer tenía que amanecer solita con el niño. Cuando de repente es que escuchó llorar un niño tierno lejos, sintió lloraba más y más cerca hasta que ya es que llegó. Entonces que ella empezó a echar a la candela un pedazo de callana, y encima de esto un ramo bendito. Cuando este dibujo decimos el ramosa que ahora le dicen la palma nacional. Ese ramo tradicional en las fajas siempre cuando van en la mitad, en el trabajo de los dibujos siempre hay que hacer el ramo.

La hoja de la palma. Ese ramo bendito con las cosas antes que yo mencionaba empezó a quemar para que no le pasara nada, cuando ya la miró era una mujer grandota. Es que le acercaba y la fue a saludar y es que le decía *quetebochtose quetebochotse*, que decía que ella le quería dar la teta al niño. A esa mujer que le colgaban las tetas hasta el suelo, que le arrastraban y un niño grandote, inmenso es que llevaba al brazo. Y se sentó con ella, cuando la mujer ya tenía quemando eso en el pedazo de callana, no es que le tendía miedo, pero ella más que se le acercaba y es que le decía; yo le doy de mamar a su niño, y la mujer le dijo “no yo también tengo”. Cuando en esas es que le dijo “vea usted por donde es que tuvo el niño, y

como ella que lo tenía escondido en medio de las piernas cubierto con ropa y ella agachada como protegiéndolo. Cuando le preguntó así, ella es que le dijo de aca, y es que cogió la callana y se la puso encima de la cabeza en la coronó esa y es que desapareció y quedó en agua amarilla. Luego que contó al esposo al otro cuando había llegado y le dijo la turumama *turumamech – jujuabach*, la visitó este es el cuento de la turumama, el dibujo el que sigue el último es que significaba que el señor traía hartos panes para repartir para ellos para la ofrenda de los difuntos. Que cualquier persona que iba a Pasto traía el pan, ese pambazo. Así cuando hacían este dibujo decían este es el pambazo, tenía un dibujito por el centro tenía una cosa amarilla y por los filos el color del pan. Con ese dibujo termina el cuanto de los caminantes para pasto

## 2 TALLAS

Figura 2, *Máscara uno, Angel Jacanamejoy*



Es *ilàjú*- rostro- surcado por señales-. El mismo verbo que civiliza el rostro con señales de identidad en los linajes urbanos y rurales también civiliza la tierra: Ó *sá kéké*; Ó *sáko* (Él traza las escarificaciones; él desbroza el monte). El mismo verbo que designa las señales yoruba sobre un rostro sirve también para designar aquellos caminos y lindes que se practican en la selva: Ó *làòn*; Ò *là àlà*; Ó *lapa* (Èl practicó un nuevo camino, trazó una nueva vía; abrió un nuevo sendero). De hecho, el verbo básico que indica cicatrizar (*là*) tiene múltiples asociaciones con la imposición del modelo humano sobre el desorden de la naturaleza: tanto los trozos de madera como el rostro humano y la selva son << abiertos >>...al admitir la igualdad interna de la sustancia que ha de conquistarse.

Thompson en Geertz, 1994

## 2.1 LA TRAZA DEL TALLADOR

*En fin, mi cuerpo me abre al mundo mediante todo lo que se puede hacer; mi cuerpo está implicado como elemento activo en la instrumentalización del mundo, en los aspectos practicables de este mundo, en la que dejando la marca de mi acción, en los productos del trabajo y el arte.*

*RICOEUR*

El movimiento de la mano relaciona al sujeto con las cosas arrancadas de lo elemental, movimiento que se supone transforma mediante el trabajo. La mano en su necesidad atrapa al instrumento, relacionándose; en este contacto y familiaridad conforman el trabajo.

El llamado de la mano que trabaja y obra sobre la materia se da gracias a esta aprensión y es así, dice Levinas, la materia anuncia su anonimato y renuncia a él.

En su exploración incierta la mano se relaciona, pese a su incertidumbre se pone en contacto uno con el trozo de madera, para transformarlo y moldearlo. Tanto por su sentido y gozo como por su adquisición, pues lo habita, situándolo en el porvenir de la expresión.

La madera ha dejado de pertenecer a la vista para entregar al tacto. Es necesario la complicidad de la mano y la madera, para que la superficie pueda transformarse en interioridad y donarse a la exterioridad. Dice Levinas:

*“La superficie puede transformarse en interior: se puede fundir el metal de las cosas para hacer nuevos objetos, utilizar la madera de una caja para hacer una mesa, cepillando, aserrando, cortando: lo oculto se convierte en abierto y lo abierto en oculto. Esta consideración un ingenua – como si la interioridad o la esencia de la cosa que oculta la forma debiera ser tomada en un sentido espacial – pero, en realidad, la profundidad de la cosa no puede tener otra significación que de la materia y la revelación de la materia es esencialmente superficial”.*<sup>26</sup>

Ha sido necesario la complicidad de la madera, la mano y lo instrumental, lo cual actúa respecto a la primera como una de sus prolongaciones, dejando de ser simplemente herramienta para que se produzca esta donación, esta apertura: el tallado.

El tallado podría comprenderse como el movimiento creador, que surge de la relación instaurada entre cuerpo, herramienta y madera, que se dirige de la materia a la forma, abriendo paso a horizontes como al de la funcionalidad y la expresión.

Es gracias a la continuidad entre lo biológico, lo humano y tecnológico como se produce el tallado. El hacer tallar sería entonces la acción propia de la mano, digamos, de la talla o encentadura. De la escritura.

En efecto, toda violencia ejercida por el instrumento o herramienta, prótesis del órgano más que propiedad de la mano, dice Derrida es inscripción.

Sin importar la superficie donde existe incisión, nos señala este autor, hay escritura. De este modo, cuando la superficie independiente de su corporeidad material, ha sido violentada, existe el fenómeno de la escritura.

De esta manera el trazado del tallador como encentadura se propone como marca, huella y gravado. La mano nunca ha dejado en este sentido de estar asociado a la memoria y a la expresión.

---

<sup>26</sup> LEVINAS, Emmanuel. Totalidad e infinito. 2 ed. Salamanca: Sigueme, 1987 p.206.

*Figura 3, Angel Jacanamejoy, Tallador kamentsá*



Del intercambio de golpes, de alisamientos y de curvas surgen los rasgos característicos inherentes a las mascararas. La mano del tallador tantea la superficie y las imágenes. Son trazados que obedecen al modelado de la epidermis, observándose la atención de los talladores por la sensualidad y estética del rostro



*Figura 4, Clementina Juajibioy, Talladora Kamentsá,*



## **2.2 TALLAR**

Tallar es tallar el cuerpo: el cuerpo que es madera y piel. Lo cual no significa la inmovilidad del hombre al suelo donde mora, sino la simultaneidad del madero y la epidermis de la prótesis llamada en Kamentsá: **j -bobach**.

Pero Jatsbenan, hacer – tallar, tiene la misma raíz que llamar: Jatssebonan. La talla o tallar solo es posible si al llamado del otro, el madero, acude el hombre que es, a la vez, la alteridad del madero.

### **2.2.1 El Rostro llamado.**

La mano hurta, llama al gesto para que el madero sea su morada, el gesto en esta forma se turnaría errante, móvil, necio en su metamorfosis.

Sin embargo este gesto que hurta la morada, otorga vida al madero donde reside. La talla es traza viva que se talla a condición de con-vivir separado el madero del gesto que hospeda.

Las manos inquietas, atentas al latido de la vida se tornan ladronas, traicioneras, burlonas volviendo así extraño el gesto que era familiar. La máscara hablaría esa extrañeza, ella una vez tallada, es esa extrañeza que sobresalta a nuestra cara, en nuestra propia cara. De este modo, tallar una máscara es sacar en cara. Llamar a encarar por ejemplo a la muerte.

*Figura 5, mascara 2*



### **2.2.2 Mano abierta, mano cerrada.**

Expresión que hablaría la solicitud y la técnica. Llamar, hacer un llamado es abrir la mano, extenderla para recibir lo que se ha solicitado. La mano abierta, pues, pide auxilio, talla una técnica para el *auxilio*; *cierra la mano para pedir ayuda*. O para darla. Toda vez que lo tallado, la máscara llama la exterioridad o nos pone en contacto y en movilidad y no “paralizándonos”:

*“Pero, ¡Cómo vamos a consentir que ellas se expresen, si toda nuestra vida tiende a paralizarse en una máscara que oculte nuestra intimidad!”*.<sup>27</sup>

Para Octavio Paz la máscara ocultaría la intimidad, un más allá. Es decir, se sustentaría en un plano metafísico y ontológico de la revelación, de la visión, de la fosforescencia.

Pero a Octavio Paz, se le olvida que la máscara es profundidad tallada en la superficie, con la superficie. Evidentemente, la profundidad ya se ha alojado en lo evidente y es esta esa condición de este alojamiento. No hay desocupación. Hay un ofrecimiento de un misterio a la exterioridad.

Ha sido necesaria la complicidad de la mano y la madera, la traición incluso, porque la mano en sociedad con el cincel han sido reducidas por lo que no se puede llamar horizontes ontológicos, sino trascendental, sería la venida o el envío del misterio, de la extrañeza, lo infinito.

La máscara ha dejado de pertenecer a la vista para entregarse al tacto, es con su tanteo que la superficie puede transformarse en interioridad. Y la interioridad, en la intimidad que, antes de ser ocultamiento, es separación.

La mano abierta recibe también este llamado, a él acude para dar, en su calidad de marginado, aquello que solicita.

La mano en su necesidad atrapa el instrumento, relacionándose, contactándose y en este contacto, obedece a su llamado, que en familiaridad conforman el trabajo: el hacer-tallar,

---

<sup>27</sup> PAZ, Octavio. El laberinto de la Soledad. México: Fondo de la Cultura Económica, 1985. p. 34.

que es atender el llamado del darse, o expresarse. Esta mano que mendiga va a tallar a su vez un bastón o una máscara a través de los cuales el paso del mendigo se produce.

El objeto que se produce actúa con respecto a la mano como una de sus prolongaciones. Prótesis del órgano más que propiedad de la mano. Este objeto deja de ser simplemente herramienta.

Quien talla no prolongaría el acto de mimesis propuesto por Platón (para quien la cosa representa una idea). La cosa tallada (serpiente, banco, etc.), multiplica la idea de la cual proviene (una serpiente por ejemplo es animal, pero también la altura, la profundidad, el exceso, el cielo y el infierno).

La representación es puesta en crisis:

*“La representación se une con lo que representa hasta el punto de hablar como se escribe, se piensa como si lo representado solo fuera la sombra o el reflejo del representante. Promiscuidad peligrosa, nefasta complicidad entre el reflejo y lo reflejado que se deja narcisísticamente seducir. En este juego de la representación el punto de origen se vuelve inasible. Hay cosas, las aguas y las imágenes, un remitirse infinito de unas a otras, pero ninguna fuente. No hay no hay ya origen simple. Puesto que lo reflejado se desdobra en si mismo y no solo porque le adicione su imagen, el doble, desdobra, aquello que duplica. El origen de la especulación se convierte en diferencia”<sup>28</sup>.*

---

<sup>28</sup> DERRIDA, Jacques. La diseminación. Barcelona: Antropos, 1975. p. 48.

Que “el reflejo, la imagen, el doble” desdoble aquello que duplica implicaría la diferencia en el cual la imagen traiciona la idea, al objeto al cual estaba destinada a representar.

Hacer – tallar – llamar (Jatssebenan, jatsebenan), sería la traición de la propia de la mano digamos de la talla, de la traza o de la escritura.

### **2.3 TRAZAS DE ROSTRO, TALLAS DE MASCARA**

La mano del tallador hurta al rostro el gesto, convirtiéndose el madero en su morada. La mano que talla llama al gesto, a los pliegues del rostro. Así el gesto otorga vida al madero que lo aloja. Le da vida y expresión. La talla es traza viva que se talla a condición de con – vivir separado el madero del que hospeda.

La movilidad del gesto en la corteza de madera no pierde su expresión, sino que se multiplica, desbordándose. Volviendo extraños los gestos que eran familiares y próximos. Algunas versiones de las máscaras, la extrañeza proviene de la proximidad.

A través de la talla, la inminencia y proximidad empírica y cotidiana se ofrece como significación. El artesano mediante su ejercicio la llama y manifiesta.

El tallador esculpe la multiformidad y desfiguración sufrida por el rostro como postración de la subjetividad. Gestos, semblantes, golpes y heridas que expresados por el rostro a flo de piel, como decir y veracidad, son inocultables.

Las encentaduras y surcos del madero manifiestan la multiplicidad del semblante, la fragilidad de la piel del hombre y la alteración sufrida por la identidad.

Esta relación instaurada entre rostro y máscara como formas expresivas, testimonian la singularidad y diferencia cultural vivida en el territorio del tallador. Es decir a la vez que

aluden a cierta universalidad de lo humano, acuden a la particularidad nacional e individual.

Son estas intensidades las que el tallador acentúa en sus trazos llevándolas a las dimensiones de lo grotesco, deformidades entre lo cómico y angustioso. Con sus movimientos, entre el madero y su mano, entre su memoria y el rostro, el tallador establece un intercambio de golpes, alisamientos y curvas, que suscita en nosotros el asombro ante la posibilidad de nuestra propia metamorfosis.

## **2.4 EL COSMO ENMASCARADO**

Las imágenes talladas en las máscaras provienen de la poética de la imaginación, la dibujada por los relatos o la palabra ancestral. La palabra legendaria se esculpe, se talla o se traslada al madero por la maniobra del cincel y la mano. Porque es palabra traída por la imaginación, la profundidad de lo lejano subsiste en las máscaras.

Los personajes que habitan en las realidades imaginarias o en el lenguaje de los mitos, leyendas, relatos o cuentos se transportan en toda su extrañeza a las máscaras Kamentsá. Estas dan testimonio de su extrañeza y coexistencia con el hombre.

El sol, la luna, el arco iris, el oso u otro protagonista que hacen parte de la realidad de las máscaras.

Figura 6, Máscara 3, Clementina Juajibioy.



Fuente Banco de la República

### **Luna, Juashcónn en Kamëntšá.**

*“En la época pagana, cuando aún no se conocía la religión cristiana, cuando la luna se cubría de nubes, se oscurecía o no iluminaba bien durante la noche, los nativos se ponían de rodillas para invocarla con la siguiente oración:*

*‘María Luna, no te oscurezcas, no te resientas, ¿quién está ocultándote? Como madre, María Luna, actúa como mimo e ilumina más este mundo. Nosotros, contemplándote, te miramos con alegría. Ahora, madre, te preocupas porque no iluminas bien. María Luna, vuelve por nosotros para que nos sintamos muy contentos. Eres madre y como tal estamos acostumbrados a verte todas las noches. María Luna, no te desalientes, ten valor para alumbrarnos’”.*

Alberto Juajibioy.



Figura 7, Máscara 4, Clementina Juajibioy



Figura 8, Máscara 5, Clementina Juajibioy



Fuente Banco de la República

*“En tiempo de Carnaval salía un joven enamorado y que tenía interés en una señorita. A ella le tocaba salir a coger agua a un chorro y cuando salía él la miraba. Entonces sucedió que un día le dijo a la mamita: -Yo no me voy a quedar aquí, lléveme también a la fiesta, porque allá en el chorro, en el sacadera de agua sale un muchacho y me quiere llevar, pero no quiero seguirlo. La mamá le contestó: -No puedo llevarla porque tiene que quedarse cuidando la casa, los animalitos. Los mayores se fueron a la fiesta del Carnaval y la muchacha se quedó. Entonces volvió a salir el joven, le dijo: ‘La necesito. Me va a acompañar y yo la voy a llevar’. La convenció y ella le respondió que bueno. Se fueron y comenzó a llover qué llovizna. Caminaron muchísimo, llegaron a una laguna y a esa ahora qué poco de agua y sol, conforme sabe llover. Luego salieron todos los colores del arco iris. Con eso la encantó, la envolvió y se la llevó. Por eso cuando aparece el arco iris sale uno adelante y otro atrás. El arco iris hombre y el arco iris mujer”.*

**Clementina Juajibioy. Artesana Kamëntšá.**

Figura 9, Máscara 6, Angela Jacanamejoy.



Fuente Banco de la República.

### El Sol, *Shinje* en Kamëntšá.

*“Cuando hacía mucho sol, al mediodía, era tradición clavar cuatro palitos en el centro del patio, en forma circular, cercándolos con una falda autóctona. En medio se colocaba un cabo de cirio sobre una mota de algodón aplicado en la huella de los pasos de un hechicero. Enseguida se encendía la vela para implorar la protección del Padre Sol: ‘Oh Dios del Cielo, ser supremo y conservador del universo que nos defiendes contra todo daño o peligro, nos percibes y alumbras a toda la tierra y a todos sus habitantes; te ruego, oh Dios del Cielo, que ojalá castigues y apartes de mí a la persona que me hace maleficios, infligiéndome toda clase de enfermedades sin recobrar la salud. No sé rezar otras oraciones tal como he escuchado a los mayores, sin embargo presta atención a mis demandas de auxilio y disculpa mi atrevimiento’”.*

**Alberto Juajibioy, Investigador Kamëntšá.**

## 2.5 MASCARAS DE LA EXTRAÑEZA

Si algunas máscaras dan testimonio de las relaciones intersubjetivas o de las relaciones mantenidas con el otro, con el prójimo o semejante, y por ellas se manifiesta, la desfiguración o fragilidad de la piel y carne del hombre, como expresiones del rostro. Otras, con sus gestos excesivos desbordan la propia cara, siendo “más-cara”, y aluden no únicamente a relaciones o experiencias interpersonales sino a experiencias donde son participes otros seres.

En estas realidades como en los diversos pueblos, otras dimensiones u horizontes participan con la dimensión humana, lo sobrehumano, extraño o infinito. Siendo accesibles y próximos estos seres pueblan la realidad, la naturaleza y a él hombre enfrentarse, exponerse de vez en cuando. La experiencia humana siempre se ha visto expuesta a influjos imprevisibles, relacionados con los espíritus y fuerzas que la pueblan.

El tallador los ha visto al transitar por el agua, montañas o peñascos en donde ellos se encuentran. Él los ha observado y ha asumido este encuentro, no sin vivir la captura, el acecho o espanto:

*“Resulta que por allá en las colonias mi abuelito andaba en cacería, buscando unos animalitos. Caminó y caminó por las montañas que por fin cayó a un río. Cuando llegó al río había una señorita de una cabellera larga que llegaba más allá de la cintura y que le cubría toda la espalda. Sobre la cabeza llevaba un sombrero grande y verde. Ellita es que estaba bañándose los pies. Mi abuelito que la observaba y estaba interesado en ella. Al observar no fue posible verle la cara. De pronto que empezó a tratar de tocar el agua en el río y que empezó a caminar para adelante. Mi abuelo es que estaba confundido, él estaba los ojos no sé como decirle. Pero que veía todo, pisaba como pisar tierra, corriendo detrás de ella. Tanto corrió que cayó a un peñasco y que observó como la entrada de una casa. Que la señorita abrió un portón y entró. Enseguida observó que no era la mujer que había mirado. Sino que era un fantasma que salió como una especie de perro con colmillos muy grandes y que lo iba a devorar a él.*

*Eso es lo que se puede hablar de la máscara de la mujer duende. Es una realidad que él vio”.*

En estas culturas los espíritus andan entre las palabras y las entrañas de la naturaleza. La experiencia humana se puede decir no es homogénea, ni tampoco se despliega en un solo

plano (el humano), sino que es múltiple y que está expuesta a otras experiencias o “accidentes”, como dice taita Estanislao Chicunque, al observar una máscara que alude a la “enfermedad de la mala hora”:

*“La nariz se voltea, y les daña la vista. Hay enfermedades así de hora mala. Vea el pescuezo da la hora mala: éste se voltea, se le tuerce y entonces le sacan la fotografía (la máscara). Son así cuando han sufrido el accidente de la hora mala. Aquí hubo una señora que se llamaba Josefina Yandar, era una mujercita así, como ésta (indicando una máscara), volteada. Es la hora mala que la había cogido, por eso esta la boca volteada”.*

Mediante su participación el sujeto no se enfrenta solamente al otro (humano) sino a lo Otro, a lo extraño que emerge y puebla el universo, tanto que ha de sufrir su secuestro, captura, invasión o embrujo:

*“En montes, o en limpio, en potrero o en ciudad se da enfermedades de agua, entonces se hacen locos, entundándose en el agua. Otros son curacas que le hacen daño, a una señorita o joven que sea demasiado atrevido, por tener boca mala o mucha ambición o muy enamorados los ponen así”.*

Las máscaras expresan precisamente estas “enfermedades” y “accidentes” que provienen de la extrañeza.

De este modo espíritus como el “duende”, “la mujer duende” que habita en la naturaleza y hacen parte de la realidad de estas comunidades son esculpidos por el tallador. Por las máscaras esos “espíritus” que causan sobresalto, terror adquieren forma y corporeidad. Así, lo aparentemente invisible e ilimitado se presenta, se ilustra, se expone sin perder su misterio.

*Figura 10, Máscara 7, Angel Jacanamejoy*



*Fuente Banco de la República*

En las realidades Inga y Kamëntšá, como ocurre entre otros pueblos, los humanos conviven y se relacionan con seres de otras dimensiones, de lo extraño, lo sobrehumano e infinito. El tallador ha sentido el transitar de estos duendes por montañas y peñascos y ha aceptado su encuentro, **no sin antes haber experimentado su acecho, la captura o el espanto.**

“Cuando el valle era más cubierto de bosques y la gente se internaba, escuchaban **cantos hermosos, melodías armoniosas, acompañados de música con instrumentos de la región.** A quienes se atrevían a buscar al que entonaba estas melodías, terminaban desapareciendo. Hoy todavía se dice que el duende a través de música atrae”.

**Angel Jacanamejoy. Artesano Kamëntšá.**

*Figura 11, Máscara 8*



*Fuente banco de la república*

“Resulta que por allá en las colonias mi abuelito andaba de cacería buscando unos animalitos. Caminó y caminó por las montañas y por fin cayó a un río. Cuando llegó al río vio a una señorita con una cabellera larga que le cubría toda la espalda y le llegaba más allá de la cintura. Sobre la cabeza llevaba un sombrero grande y verde.

**Ella** estaba lavándose los pies. Mi abuelito la observaba y estaba interesado en ella, pero no podía verle la cara.

De pronto empezó a tratar de tocar el agua en el río y empezó a caminar **sobre el agua, siguiéndola**. Mi abuelo estaba confundido, él estaba confundido, él estaba con los ojos... no sé cómo decirle, pero que veía todo, pisaba el agua como pisar tierra, corriendo detrás de ella. Tanto corrió que cayó a un peñasco y observó la entrada de una casa. La señorita abrió un portón y entró.

Enseguida se dio cuenta de que no era la mujer que había mirado sino que era un fantasma que salió como una especie de perro con colmillos muy grandes y que lo iba a devorar”.

**Ana María Cárdenas Juajibioy.**

*Figura 12, Mascara 9*



Colección Tauser

“La nariz se voltea y les daña la vista. Hay enfermedades así, de hora mala. Vea el cuello de la mala hora: se tuerce, y entonces le sacan la fotografía (la máscara). Tiene también la boca volteada. Aquí vivía una señorita que se llamaba Josefina Yandar, era una mujercita como esa, volteada. Es la mala hora que la había cogido”.

“En montes o en el limpio, en potrero o en ciudad se dan enfermedades de agua, entonces se hacen locos, entundándose. Otras veces son curacas que hacen daño; a una señorita jovque sea demasiado atrevido, por tener mala boca o mucha ambición o muy enamorados, los ponen así”.

**Taita Estanislao Chicunque, chamán Kamëntšá.**

Figura 13, Máscara 10, Clementina Juajibioy



Colección Banco de la Republica

### El Oso

“Una mujer cuidaba solita de una chagra, cuando un día sintió que venían haciendo ruidos. Hasta los pajaritos estaban asustados. Alzó a ver y miró que venía una persona por el camino ancho. Por allí venía el oso: “¡Bacosh! ¡Bacosh!”, gritaba.

El oso llegó, la cargó y se la llevó por el camino largo, por una montaña hasta las lomas que eran pura peña. Y en una de esas cuevas el oso la metió y la encerró. La mujer aguantó de todo, hasta comer carnes crudas que el oso le llevaba.

**Un día a ella le tocó tener el hijo del oso, mitad humano, mitad animal.** Este creció muy rápido y para que la mamá no llorara tanto, le dijo: “Un día yo voy a poder mover esa piedra y nos vamos de aquí”. Así pasó. La mamá le indicó una dirección, el oso hijo se subió a unos árboles para mirar; y la mamá le decía “es por donde sale humo”. Al fin llegaron a un pueblo y contaron lo que les pasaba. Y la mamá se tapaba con hojas porque iba **desnuda**. La gente se alarmó porque a lo mejor llegaría el viejo oso a rescatarlos y **les causaría** muchos daños. Y se armaron de cerbatanas y flechas y de lo que más **pudieron** para defenderse”.

**Narcisa Chindoy, artesana Kamëntšá.**



## 2.6 TALLAS DEL “MAL”, TALLAS DE CURACIÓN

Si algunas máscaras están vinculadas a relaciones vitales con el otro, lo otro, no es menos cierto que estas se vinculen con las representaciones culturales que se tienen del bien y del mal. Entendidos estos como fuerzas negativas que se apoderan de la persona:

*“Esta máscara que empieza a nacerle los cachos, él decía que cuando una persona no le gusta escuchar los buenos consejos de otra mayor o amiga, ella esta enraizada en algún mal o anda en el mal camino. Así cuando alguien viene y le da buenos consejos a ésta no le importa lo que él diga, y lo ve más como un enemigo que a una persona que lo quiere aconsejar. Y es por eso que se dice que el mal espíritu se apodera y empieza a salirle cachos”. (María Luisa Jansasoy).*

Mientras algunas máscaras están relacionadas con espíritus y fuerzas naturales que capturan a los individuos causando enfermedades como el “enduendamiento”, “entundamiento”, otras manifiestan estados que se consideran no armónicos en y para la comunidad, es decir, que alteran la salud individual y social como el egoísmo o el enraizamiento. Sobre estas máscaras dice Maria Luisa Jansasoy:

*“Según el maestro de las máscaras esta máscara co la culebra en la boca representa todo lo que es negativo: la persona chismosa, envidiosa que espiritualmente esta acompañada de un mal espíritu, el cual es representado por la culebra”.*

La máscara habla de forma múltiple distinguiendo el veneno del remedio, el espíritu de la máscara, el tanatos del eros, la tristeza y la alegría, o bien asemejándolos o confundiéndonos, cuando la semejanza es separación, poder de subversión como dice Jabés:

*“El carnaval era tan emocionante que os espíritus también venían a compartir esa fiesta, sin que nadie lo notara. Pero alguien alguna vez se dio cuenta de su presencia. Al ver que él no danzaba colocando los pies en el suelo sino un poquito en el aire, y por su color de piel muy roja. Lo mismo sucede con el oso”.*

Gracias al llamado del tallador lo espiritual se convierte en arte, toma cuerpo y es expresión. Trabajo artístico que eleva lo espiritual en máscara.

La expresión, lo “espiritual” el trance no han dejado de vincularse en estas culturas. Quien la talla y quien la luce, se ha expuesto a la ebriedad, al trastorno. De la extrañeza las máscaras han aprendido el oficio del secuestro. Por ellas saben secuestrar al yo que cree poseerla. El sujeto mismo es tomado de rehén, por la máscara; ésta es lo otro (el espíritu de la alegría) que tiene que portar sin apelación. La máscara secuestra al sujeto pero no lo mantiene en el territorio, lo saca, lo desaloja, lo envía a la exterioridad.

Si algunas máscaras se vinculan a enfermedades causadas por el secuestro o hechizo de espíritus que habitan en la naturaleza otras con sus gestos guerreros o curativos como el soplo y “adornadas” de coronas de plumas o acompañadas de diferentes objetos rituales (collares, pipas), convocan a quienes afrontan y combaten a esas fuerzas espirituales consideradas malignas o perjudiciales, los chamanes. Y aunque no se ha determinado con claridad la utilización de la máscara en los rituales chamánicos, algunas máscaras reflejan la importancia que tienen los chamanes y sus respectivas prácticas rituales que se encaminan al cuidado de la salud

Figura 14, Máscara 11, Clementina Juajibioy



Colección Banco de la Republica

Enraizamiento.

“Según el maestro tallador Don Basilio Juajibioy, la máscara con la culebra en la boca representa todo lo que es negativo: la persona chismosa, envidiosa, que está obsesionada por un mal espíritu. La máscara a la que empiezan a salirle cachos, él dice que es cuando una persona no le gusta escuchar los buenos consejos de otra persona mayor o de una amiga, y por el contrario lo ve como un enemigo. Por eso se dice que el mal espíritu se apoderó de él”. **María Luisa Jansasoy, artesana Kamëntšá.**

*“Que una mujer que vivía a la orilla de una carretera estaba sentada y de pronto miró pasar a su sobrino que iba a traer carbón a una montaña lejana. Lo saludó. Bueno. Al ver que iba tan tarde al trabajadero le dijo: -Si le coge la noche se devuelve y viene a quedarse aquí. Bueno, tía -dijo el muchacho. Se largó. Claro que en la montaña trabajó duro trepando carbón y se le hizo más tarde. Cuando a las diez de la noche bajó. **La tía, cansada de tanto estar sentada y sentada, esperando, se fue a dormir.** Cuando llegó el sobrino la tía estaba dormidísima. **Pensó: ‘Recién se ha ido a dormir’; y se acostó junto a ella.** Despacito se arrimó más a ella y se animó y le hizo el amor. Entonces ella se despertó y le dijo: **-Bruto, qué estás haciendo?. -Y ahora, tía, que hago? -expresó preocupado.** - Ahora estamos así. Pero, otra vez no vas hacer eso.’ Eso representa la máscara del diablo con las dos culebras en la boca. No fue cuestión de la tía no más, sino del sobrino. Los dos cometieron una falta porque eran familia”. **Clementina Juajibioy. Artesana Kamëntšá.***

Figura 15, Máscara 12, Angel Jacanamejoy



Colección Banco de la Republica

Figura 16, Máscara 13, Basilio Juajibioy



Colección Tauser

Estas máscaras hacen referencia a rituales chamánicos. Portan diferentes elementos ceremoniales: coronas de plumas, collares elaborados de materiales amazónicos, que son muy importantes para desarrollar estas actividades. Asimismo las máscaras adoptan **gestos** característicos como el soplo, una de las formas de curación utilizadas en la zona. También atañen a la ingestión de ayahuasca, planta enteógena de origen amazónico. Se refleja así la importancia que tienen los curacas y sus respectivas prácticas rituales encaminadas al cuidado de la salud.

## 2.7 TALLA DE MASCARA, TALLA DE MUERTE.

Al San Juan llegado desde fuera se le ha recibido en el carnaval: como el extranjero, exiliado se viste. Con sus ropas desgualangaeas, sudorosas, sucias. Es el indigente del carnaval. Travestido ya de hombre o de mujer o ya de hombre o mujer, danza funebremente. Para fundar la paradoja por la cual la muerte engendra la vida.

Trazas ennegrecidas, gestos moribundos atañen a su máscara, a la máscara del San Juan. Un gesto sin oxígeno; una gran lengua colgante\* caracteriza al San Juan hombre. Sin gestos tan extraños aunque sí de sorpresa y sorprendidos y en luto a las máscaras femeninas\*.

En cualquiera de los dos casos los extragos de traición se evidencian en sus gestos. En la máscara masculina por ejemplo el acto traidor que realizó la mano del tallador se trasluce en la lengua afuera. Pero ¿acaso la lengua no siempre está afuera, es decir, desarraigada del cuerpo?, ésta es una de las consecuencias de la traición que la mano del tallador a dado lugar. Dicho de otro modo la traición del tallador va *contra sí mismo*, traiciona se da muerte. La lengua afuera hablaría de este suicidio, (la malinche anota Todorov es tiladada de traidora, ella traiciona lo propio, no obstante dice él, la Malitzin es el símbolo del mestizaje. Y no es a la mancha y lo manchado, la posibilidad de ser varios).

Porque suicidarse es eso: sacar la lengua a fuera, tener, después de emigrar la lengua a fuera:

*De los “vajos pueblos de Rusia” afirmó García Calvo que “sabían de crítica y de risa amarga dulcemente / **desconstruirse**” (subrayo) y que en razón de semejante saber los habría amado igual que a “gentiles andaluces” y “gallegos tan discretos” no por lo que eran”, sino por parecerle” hábiles y prestos a regenerar de todo cuanto / fuera suyo y de su pueblo ya a burlarse de ello / y galánamente maldecirlo y negarce / a sí mismos y a megar, negándose a sí mismo, la propia mismidad”<sup>28</sup>*

---

\*Al San Juan o la máscara se la vincula a Juan Bautista a su degollación o aun personaje llamado Juan el cual antiguamente se ahorcaría, según la palabra de un tallador, Marcelino Chicunque.

\* Cuyos labios extendidos se los asocia a la sorpresa, al arullo, o de pregunta, o a la burla.

<sup>28</sup> MAZZOLDI, Bruno. Dionisisi erigone e riopetale resada entre indios.San Juan de Pasto. p. 1.

La lengua ha sido ofrecida a la exterioridad, precisamente cuando la lengua – y en especial la materna – se desarraiga.

La mano del tallador rasgaría la lengua, la desprendería violentamente de su raíz. Las manos del tallador Kamentsá dan, donan la lengua de la máscara del San Juan su lengua al extranjero.

A él se la sacan. Sacar entonces es hacer gestos malcriados (al padre al que precisamente cree serlo) es traicionarlo, sacarle de su bolsillo el bien, manos ladronas. Al que no tolera la traducción.

Este gesto de la lengua afuera semejante al de la malinche es como está un gesto de la fecundidad.

Pues no olvidemos que entre sus brazos, los San Juanes hembras van amamantando al hijo, gesto que pariría la vida, mano que mendiga la vida, que la solicita y simultáneamente la dan: dan vida a través de la muerte o están preñando a esta de un hálito vital. Incluso aquí la vida se sobrepone a la muerte. Quien talla la máscara del San Juan talla esta sobreposición este exceso de vida que se indicaría a través de la fecundidad y la pluralidad que ella supone.

La traducción lo que aquí se está intentando decir con traducción no escapa tampoco a engendrar la diferencia. El gesto de San Juan que llama a la vida y se torna en fecundidad, guiño a la metamorfosis, y protesta a la unicidad pues el San Juan es ya otro.

*Figura 17, Ritual del Enjale del Gallo. Comunidad Kamentsá, Sibundoy Putumayo.*



*Figura 18, Ritual del enjale del Gallo, Comunidad Kamentsá, Sibundoy Putumayo*



*Figura 19, Ritual del enjale del gallo, Comunidad Kamentsá, Sibundoy Putumayo*





*Figura 20, ritual del enjale del gallo, Comunidad Kamentsá, Sibundoy Putumayo*



## 2. 8 MASCARA Y MELANCOLIA

Figura 21, Máscara de San Juan



*Así ocurre también con el abatimiento que se da en la vida cotidiana, pues a menudo estamos en un estado de duelo pero no sabemos decir por qué, mientras que en otros momentos nos encontramos alegres sin motivo aparente. A esos efectos y los ante dichos estamos todos sometidos en algún pequeño grado, pues todos tenemos esa tendencia (...) esa tendencia está causada por el temperamento, según que sea caliente o frío. Si es indevidamente frío, atendidas las circunstancias, produce un abatimiento irracional; de ahí el suicidio por ahorcamiento, que se da con frecuencia entre los jóvenes, y a veces también entre los hombres de edad avanzada. También muchos hombres se quitan la vida después de una borrachera, y algunos melancólicos continúan en un estado de abatimiento después de beber, pues el calor del vino ahoga su calor natural. Son proclives ahogarse. De ahí que se ahorquen con mayor frecuencia los jóvenes y los viejos; por que en un caso es la propia vejez la que apaga el calor, y en el otro es la pasión y esto también es algo físico (...) de ahí que los hombres se suiciden a veces después de una borrachera; porque el calor del vino se introduce desde fuera, y cuando se extingue se produce esa condición.*

ARISTOTELES

Hay manifestaciones en las cuales la melancolía hace su aparición el acausamiento y el duelo.

### 2.8.1 El acausatamiento

Acausarse es aferrarse a la causa, a la raíz al lugar, al sí mismo. Quien está acausado aliena con su yo al otro. Instaura una relación sin distancia, el (suicidio viene por este desconocimiento, que es el desconocimiento de Satán):

*“Si cuando tratamos de constatar su “existencia” no podemos nunca encontrar a Satán, la imposibilidad proviene del encierro insuperable de Satán, huérfano de distancia, decididamente incapáz de soportar la alteridad como tal. Frente a la relación de un hijo respecto de su padre, frente a la distancia crística, Satán no puede intentar nada, porque experimenta allí su impotencia para la distancia”*<sup>29</sup>

Satán en su soledad en esta o aquella versión no deja de aparecer o reaparecer en la fiesta su seducción maligna y su voz fría susurra al oído del melancólico, este en su mismicidad no hace más que escucharle:

*“Un matrimonio estaba en una fiesta bailando, cuando el esposo al ver bailar alegremente a su esposa, se le pasó una mala acción por la cabeza, fue a un árbol, se puso un lazo sobre el cuello y se tumbo. Luego los amigos fueron a buscarle, lo encontraron. No había muerto. Estaba desmayado. Lo llevaron a la casa, le preguntaron que le había pasado, el dijo que solo recordaba una sombra”*

Quien está acausado se abandona por lo tanto así mismo. Esta es la única condición de la melancolía, por ella la conserva profundamente en su interior no la manifiesta, no la luce, desconoce también el luto.

No tienen a quien decirlo, pues el acausado no espera la venida del otro. No le queda otra salida que ceñirse la ropa a su cuerpo, entallarsela. De ahí que el suicida entalle su propia máscara. La distancia con ella a perdido: niega con ello todo vínculo filial.

Sufrir de algún modo no se desvincula de la felicidad (algún día don Tanico Chicunque: terciador y cuaraca – manifestaba que él nació para sufrir -. En este sufrimiento por su contrario está asociado a la responsabilidad y a la entrega, al don carnalesco a la satisfacción y al gozo del dar (sin restitución)). Pero en este caso el sufrimiento es tomado

---

<sup>29</sup> MARION, Jean-Luc . Prolegómenos a la caridad. Madrid : Caparros, 1993. p. 37.

de manera resentida, como una carga que deja al otro al suicidarse. Así, quien a la causa se aferra lo hace con pleno desconocimiento de la causa, pues le basta con saber a quien dejar la carga:

*“... lo más urgente no consiste en encontrar esta causa, sino suprimirla. Para exigir suprimirla no es necesario no es principio necesario identificar la causa del sufrimiento. El conocimiento cierto, adecuado y supuestamente científico de la causa no aparece con frecuencia ni como posible ni siquiera como deseable, en tanto que la urgencia pide una identificación sin demora de un interlocutor cualquiera. Ignoro la verdad de la causa, ¡pero! Qué importa en tanto conozco ciertamente que peno y que puedo cargar con mi pena a cualquier otro”*<sup>30</sup>

Esta elección (elegir al otro para descargar la pena) obedecería a lógica de la venganza.

Uno de los síntomas del melancólico es la venganza. La lógica de la venganza obraría encadenadamente, el melancólico a la vez que siente culpable, busca culpables.

¿Cómo se corta ese encadenamiento casi generacional del acausamiento – tristeza – venganza? A través del perdón.

El carnaval como lugar del recibimiento del embarazamiento del otro, del extranjero, del extraño, se convierte en la mano extendida. El sujeto hablando como Emmanuel Levinas es aquí el anfitrión por excelencia.

Ahora bien, esta mano extendida que extirpa el cuajo de mi sustancia para enviarse, entregarse al otro en el don o en la ofrenda es también el gesto de la reconciliación. Así el tiempo carnavalesco es la reversibilidad del tiempo y la apertura del amor y la amistad. Al porvenir.

Tiempo por lo tanto donde el acontecimiento del perdón se produce. Si voy al otro y al otro hospedo, es porque con anterioridad he vivido y sopesado la distancia y la diferencia que trae consigo o engendra la alteridad. No hay tiempo para el mismo para atenerse a la causa; no hay tiempo para el acausamiento. El carnaval es en este sentido el olvido supremo de

---

<sup>30</sup> Ibid. p. 14.

la culpa y de la falta. La fiesta hace extragos en la venganza, la descuartiza. La pena que era sentida como propiedad del carnaval se la vomita a travez del duelo. El carnaval pues obedecería a esta melancolía, *la melancolía del duelo*.

### 2.8.2 La melancolía del duelo

En ella el entalle desaparece. El despliegue, lucido por el luto, pormenoriza un gasto que desconoce reserva: el desgaste de la tristeza.

Aquí el yo es cuestionado a condición del lucir en la tela la obra de la muerte. Llama a la muerte, (o la talla, como en la máscara del San Juan) para expulsarla después de haberla chupado. Talla la muerte para engendrar la vida, contrario al acausatado, quien sufre el duelo conoce los pormenores del embarazo, los hilos filiales.

Entallar, la herida que a quí produce el entalle, produce el gesto por medio del cual como en el luto, el sujeto ofrece a la exterioridad su dolor. De ahí la desfiguración que produce la máscara del San Juan como otras máscaras Kamentsá.

Por medio de la máscara nos asemejamos a la muerte, entramos en *duelo* con la muerte. El que porta la máscara Kamentsá no es ya el resignado, el que adolece de tristeza es, por lo contrario un subversivo y no como anota Octavio Paz, quien esconde su personalidad con la máscara:

*“Por eso disimula su propio existir hasta confundirse con los objetos que lo rodean. Y así, por miedo a las apariencias se vuelve sólo apariencia. Aparenta ser otra, incluso prefiere la apariencia de la muerte o del no ser antes que abrir su intimidad y cambiar. La disimulación mimética, en fin, es una de tantas manifestaciones de hermetismo. Si el gesticulador alude al disfraz, los demás queremos pasar desapercibidos. En ambos casos ocultamos nuestro ser”*<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> Ibid. p. 40.

El sujeto que porta la máscara Kamentsá dá la cara, encara la lejanía que lo aborda. No habría abordaje si quien porta la máscara no encara esa lejanía, a un a costa de su cara y de su nombre.

Máscara significa eso: perder el rostro y el nombre en el duelo de ahí que con la máscara no se accede a una esencia a lo desconocido que es posible y que abrá que conocer, sino a lo completamente extraño.

Es decir la más – cara da lugar a la separación: distanciamiento del sujeto que porta la máscara con la extrañeza que lo afecta, distanciamiento con el otro que lo exilia de su propiedad, con la máscara que porta.

La máscara habla al sujeto de otro modo, “de otro modo de ser” y decir: a partir de la separación, el juego de eros y tanatos dinamitan la interioridad.

*“Ni el separado, ni el ser infinito, se producen como términos antitéticos. Es necesario que la interioridad que asegura la separación (sin que esto sea réplica abstracta de la noción de relación) produzca un ser absolutamente cerrado en él, que no saque dialécticamente su aislamiento de su oposición al otro. Es necesario que este encierro no impida su salida fuera de la interioridad, para que la exterioridad pueda hablarle, revelarse a él, en un movimiento imprevisible que no podría suscitar por simple contraste, el aislamiento del ser separado. Es necesario, pues, que en el ser separado, la puerta del exterior esté a la vez abierta y cerrada”<sup>32</sup>*

Separación en la proximidad. Separación de la proximidad: de la máscara. Las del San Juan posee una lengua que no obedece al talle acusativo: desborda la cara en la cual ha sido tallada. A ella se agarra la mano para descubrir el rostro del tallador. Este nuevamente se ofrece nunca ha dejado de hacerlo – a la exterioridad. La lengua a ello lo empuja. La lengua, que nunca ha sido suya, menos ahora que se aleja en el otro: la máscara.

Lo más lejano del tallador, pues, la lengua. Por ella, paradójicamente, se hace sorprender. Asombro por aquello que siendo suyo ha dejado de pertenecerle. Lo más extraño: lo más

---

<sup>32</sup> LEVINAS, Emmanuel. Totalidad e infinito. Salamanca: Sigueme, 1987. p. 167

próximo, esta es la relación que, contrario a quien se sumerge en su tristeza, establece quien entra en duelo.

Relación filial, ya quien lleva el luto lleva también al completamente otro: el hijo. Por él su duelo, es decir, la lucha por la muerte.

Así el acausado niega toda filiación, toda separación, toda distancia, quien lleva el luto, obedece a la violencia del duelo. Al gesto del perdón. En este sentido la mano del tallador, sería la mano extendida del dar:

*“Esta – locura – recordémoslo – también sería la de un olvido: la de un olvido dado y deseado, no como una experiencia negativa, por lo tanto, como una amnesia y una pérdida de memoria, sino como la condición afirmativa del don. ¿Cómo se puede, sin locura, desear el olvido de lo que habrá sido, lo mismo que el don, un don sin ambivalencia, un don que no sería **pharmakon** o regalo envenenado (**Gift/gift**), sino un bien, un bien que no sería objeto (un bien dado como una cosa) sino el bien del don, del dar o de la donación misma? ¿Cómo desear llevar luto por ello (suponiendo que llevar luto, llevar a cabo un trabajo del duelo, no venga a ser lo mismo que guardar – y aquí entramos en aquello que sigue siendo, sin duda, el inevitable problema de duelo, de la relación entre el don y el duelo, en lo que debiera ser no trabajo, el no trabajo del don y el trabajo del duelo? ¿Cómo desear el olvido y la no guarda del don cuando, implícitamente, el don es valorado como bueno, incluso como el origen mismo de lo bueno, del bien y el valor?.*

*Esta locura, que está vinculada al **double bind** (doble atadura, doble estructura, doble obligación de vincular y de desvincular absolutamente, por consiguiente, de absolver y perdonar dando), está tanto más enloquecida y es tanto más enloquecedora que asedia a la razón en sus dos bordes, por así decirlo, por dentro y por fuera. Dicha locura es a la vez la razón y sin razón”.*<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> DERRIDA, Jaques. Dar tiempo 1. la moneda falsa. Barcelona: Paidós, 1995. p. 42-43

*Figura 22, Máscara 14, San Juan Mujer*



*Figura 23, Máscara 15, San Juan Hombre*



Los San Juanes visten cusma negra, sacos castellanos, botas pantaneras y máscaras negras: el San Juan hombre con lengua afuera, el San Juan mujer con cara de sorpresa. En un canasto llevan un muñeco viejo al que las mujeres San Juanes amamantan. Encarnan y exorcizan los fantasmas del suicidio de muchos, acontecimientos tallados en la memoria. Son los verdugos en el ritual del “enjale del gallo”, donde en medio de juegos, risas y gritos se sacrifica el ave solar entretejiendo la violencia, lo sagrado, el sacrificio y lo cómico en una realidad mestiza



## 2.9 MASCARA Y FRAGMENTACION

### 2.9.1 Los envíos de la máscara.

La máscara aunque no es evidente no evidencia un sentido, el sentido. La máscara nada puede tener de objeto o de signo, digámoslo más preciso de dato. El gesto carnavalesco que es también de la máscara aludiría de manera múltiple. Desgasto en exactitud.

Que la máscara se muestre o evidencie un algo no significa que la máscara haya denunciado a su opacidad, tan característica de carnaval. Que la máscara hable del otro y ponga en crisis a quien la porte ello no significa que al darse sin restitución no se retraiga. Parece es ese su único requisito de su opacidad: evidenciarse.

La máscara se evidencia, se sustrae, descarrila al yo, de quien la aparta lo desvía. Por lo tanto la máscara a lo que se cree no tiene vías. Carece de ellas.

Hablar de vías es hablar de dirección, de transmisión o emisión y es precisamente en contra de esta vía en que va la máscara. La máscara, hemos dicho, anuncia el distanciamiento, una lejanía que la transita y la perfora; el contagio de la muerte anuncia la máscara y por él se ve arrebatada.

La muerte sorprende cualquier conocimiento previsto en el gesto de la máscara, nos desvía de ella y la desvía. Gracias a la muerte, la máscara carece de vías. De ella aprende el oficio del secuestro: por la muerte se ve secuestrada, por la muerte sabe secuestrar al yo que cree poseerla.

El mismo ha sido tomado como “rehén” (término utilizado por Emmanuel Levinas), por la máscara. Esta es lo otro que el sujeto tiene que portar sin apelación.

La máscara deja de ser un encubrimiento, sino un peso que el sujeto debe cargar. La máscara secuestra al sujeto pero no mantiene al territorio, lo saca, desaloja el lugar, lo envía a la exterioridad, a lo completamente otro, a la extrañeza, a la muerte.

Sin máscara aunque portándola , es cómo soporta el individuo la muerte. Este pero nuevo ¿tiene temporalidad ? ¿La muerte puede tornarse en carguera de sí misma, en auxiliar del sujeto?

La máscara expulsada a la exterioridad al sujeto, pero en expulsión esta extrañeza es chupada para ser vomitada, defecada. Hay que tomar veneno para exorcisarla.

Ha sido necesario ser enviado hacia la muerte, ser enviados por los dolorosos caminos de la muerte (taita Tánico Chicunque), para después estar con ello y lucirla, en sí en un gesto de luto en la máscara. En la máscara del San Juan es lo que específicamente nos han infectado de muerte y, simultáneamente, la ha arrojado de nuestros cuerpos con el gesto de su lengua salida.

*Figura 24, Ritual del enjale del Gallo, Comunidad Inga, Santiago Putumayo*



*Figura 25, Ritual del Enjale del Gallo, Comunidad Kamentsá Sibundoy Putumayo*



En medio de la violencia y de una historia aún vigente de muerte, saqueo, sometimiento, exclusión y atentado a su cultura, el carnaval de Sibundoy más que una fiesta es un estilo de vida donde priman la alegría y el perdón. Mundo al revés, denuncia y curación, catarsis propiciada por las máscaras con rostro de alegría o de muerte que cada uno debe portar sin apelación.

*Figura 26, Máscara 16*



El Matachín es uno de los personajes centrales del Carnaval. Vestido de blanco y capisayo azul, luce collares de chaquiras y **collares** de frutos secos o dientes de animales, y porta una máscara adornada de penachos y plumas multicolores. Dirige el desfile el día lunes por las calles de Sibundoy. Es el Capitán del Carnaval, símbolo de unión y de alegría. Su máscara se la asocia con los curacas de la región y con un espíritu que reaparecía en el carnaval.

*Colección Banco de la república*

## 2.9.2 El Gallo y la Máscara.

Si la máscara descubre y en evidencia al otro, también deja al descubierto que el yo no es homogéneo o uniforme, sino fragmentado.

Aunque el término suene grotesco, diremos que la personalidad del sujeto es descuartizada. Ha pagado con su cabeza el hecho de portar la máscara. Mejor, portar la máscara es contaminarse de muerte, saber que con ello se pierde no solo la cabeza, sino el cuello.

Llevar la máscara es saber que el cuello ha sido torcido, que nuestro yo ha sido decapitado. Por algo, en los Sanjuanes, por ejemplo, a relucir la decapitación del gallo. A este luego de esperar y que espere, le retuercen y no por pura gratuidad, pues en las fiestas él sigue marcando la hora, el tiempo cotidiano que tiene su principio y fin.

El temporalidad de la fiesta tuerce entonces la linealidad tiempo que desconoce la paradoja creada por el humor y lo mortal (ambivalencia creada con el gesto de la lengua de la máscara del Sanjuan: que, salida de su boca: la lengua implica ahorcamiento e irreverencia).

Decapitado el tiempo, cronos el padre, el gallo sólo sirve para brindarse en el plato ( o ser la comida del Sanjuan). Es decir, después de su muerte viene el dar: el dar que, una vez que la imagen paterna falta, desconoce la restitución: me doy todo, de parte en parte al otro y este me recibe, en bandeja, despedazado.

Figura 27, Máscara 18  
*Angel Jacanamejoy*



Los Saraguayes son personajes danzarines que hacen memoria de la opresión y el saqueo. Con su forma de danzar expresan el ritmo de **zigzag**. Aunque llevan los rostros descubiertos los artesanos los han elevado al nivel de máscaras. Sus morriones adornados de espejos son el reflejo mágicamente fragmentado de su historia, **expresiones de la dominación y sus métodos**

*Colección Banco de la Republica*

*Figura 28, Máscara 19  
Angel Jacanamejoy*

Los personajes principales del carnaval del perdón aluden al sanador, pero también al victimario y a las víctimas de la violencia. Entre todos, tienen un efecto de exorcismo y catarsis de estos males que alejan a las familias y a las comunidades.



*Colección banco de la república*



Anulada la falta de identidad, el yo es la máscara, la violencia previa de la exterioridad.

Imposible que el gallo se tape. El gallo en otro sentido, el macho que sale a probar suerte al gallinero, da la cara, la cara al sol, no desvía su luz, se mantiene recto. Su canto entonces es potente. Libra la batalla de la flacidez, de lo bajo. Da, porque también da la hora del sol puntual. Todo enérgico y sin despedazarse.

Quién niega entonces que es la fiesta única para la fiesta. Quién niega entonces que la máscara su lengua al gallo que un momento antes de morir, anuncia su desaparición última. Porque eso es lo que espera ya antes incluso, que la fiesta empiece.

¿La máscara del San Juan a quién se le burla, quién le saca la lengua? ¿De quién se burla?

De todo gesto autoritario, que aplaste su intimidad. Se burla pero este humor ya atravesado de muerte empieza a minar las buenas razones de la colonización.

“No soy sólo”, parece decir el gesto de la máscara, “soy varios”. En efecto, para que esta puesta en crisis del otro se produzca, ha sido necesario la fragmentación del yo de quien porta la máscara.

“Soy varios”, dice, y quien los busca ha debido renunciar a la individualidad: el otro está fragmentado, dice quien intenta colonizar.

La máscara refleja esta diferencia (nacional, cultural, política) del español al encuentro de los indígenas. Esta multiplicidad que evidencia desborda el rostro indígena es lo que pone en cuestión autodeterminación narcisista y a la prioridad de su ego. Lo que él presupone como autonomía, la máscara dejaría creer a pensar en este sentido que su presencia y su principio de presencia no estaría libre de todo entame.

Figura 29, Ritual del enjale del Gallo, Comunidad Kamentsá, Sibundoy Putumayo



## BIBLIOGRAFÍA

- BENJAMÍN, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus, 1990. p. 43-153.
- BLANCHOT, Maurice. *El diálogo inconcluso*. Caracas: Monte Avila Editores, 1970. p.135-149
- DERRIDA, Jacques. *Dar el tiempo. la moneda falsa*. 2 ed. Barcelona: Ediciones Paidós, 1995. p. 11-41.
- De la gramatología*. 2 ed. Mexico: Siglo XXI, 1984. p. 209-337
- La diseminación*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1975. p. 262-548
- DURAND, Gilbert. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid: Ediciones Taurus, 1982. p. 61-225.
- FRAZER, James George. *La rama dorada, magia y religión*. 2 ed. Santa Fé de Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1995. p. 240-270.
- KLIBANSKI, Raimond. PANOFSKI Erwin, y FRITZ Saxi. *Saturno y la melancolía*. Madrid: Alianza Editorial, 1991. p. 26-69.
- KRISTEVA, Julia. *El sujeto en proceso*. Medellín: Ealon, 1972.
- LAGROU, Elsie. *Percepción y alucinógenos en la Amazonía*. Pasto: en revista Mopa mopa Nos.9 y 10, Universidad de Nariño, 1996. p. 137-148.
- LEVINAS, Emmanuel. *Totalidad e infinito*. 2 ed. Salamanca: Sigueme, 1987. p. 262-288.
- LYOTARD, Jean Francois. *Discurso, Figura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gill, 1979. p. 20-30.
- MARION, Jean – Luc. *Prolegómenos a la caridad*. Madrid: Caparros, 1993. p.13-43.
- MAZZOLDI, Bruno. *Dionisis erigone e riopetale resada entre indios*. San Juan de Pasto: 1995. manuscrito p. 1-3.
- MILLA, Euribe Zadir. *Introducción a la semiótica del diseño andino o precolombino*. 2ed. Lima: Alar, 1991. p. 1-60.
- MUÑOZ – Huberman Angélica. *Las raíces y las ramas fuentes y derivaciones de la cabalística hispanohebraea*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993. p. 13-40.
- PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.



