

CORDÓN UMBILICAL, CUERPO DE TIERRA  
-El tejido Andino: una propuesta de estudio etnoliterario-

EDWIN NELSON AGUDELO BLANDON  
MAGDA YASMID PARDO CARREÑO

UNIVERSIDAD DE NARIÑO  
VICERRECTORIA DE INVESTIGACIONES, POSTGRADOS Y RELACIONES  
INTERNACIONALES - VIPRI  
MAESTRÍA EN ETNOLITERATURA  
SAN JUAN DE PASTO – NARIÑO  
2005

CORDÓN UMBILICAL, CUERPO DE TIERRA  
-El tejido Andino una propuesta de estudio etnoliterario-

EDWIN NELSON AGUDELO BLANDON  
MAGDA YASMID PARDO CARREÑO

Trabajo de Grado presentado como requisito parcial para optar al título de  
Magíster en Etnoliteratura.

Asesor:  
JAIRO RODRÍGUEZ ROSALES  
Magíster en Literatura

UNIVERSIDAD DE NARIÑO  
VICERRECTORIA DE INVESTIGACIONES, POSTGRADOS Y RELACIONES  
INTERNACIONALES - VIPR  
MAESTRÍA EN ETNOLITERATURA  
SAN JUAN DE PASTO – NARIÑO  
2004

Nota de aceptación:

---

---

---

---

---

---

---

---

Firma del Presidente del Jurado

---

Firma del Jurado

---

Firma del Jurado

San Juan de Pasto, Agosto de 2004

## **AGRADECIMIENTOS**

De nuevo y como siempre a mis padres, mi hijo y a los amigos que aparecieron en este camino.

MAGDA PARDO

A mis ancestros

EDWIN AGUDELO

## DEDICATORIA

“Pequeño Juan David, hace días tengo una idea que me da vueltas y es sobre lo que debo realizar como tesis, de hecho es algo que tiene que ver contigo. Tejer. Un hilo te unió a mí y ancestralmente así ha sido. No sólo es la labor, es todo un sentir femenino que metaforiza la existencia. De aquí en adelante, este será el lugar en el que plasme cada una de las cosas que lleguen a mí para “tejer” las palabras y pensamientos y así elaborar el manto que abrigue nuestros afectos...”

(Abril/2000)

“El canasto parece una araña y las arañas están caminando...las telarañas las hacen para caminar, así, con vueltas y vueltas y vueltas...” Reflexión de Juan

David González Pardo (Octubre /2003)

MAGDA PARDO

A SAMUEL

Tajento niyo:

Ama hitchi naen newuté pitanebi netsitane: Jama tabua tutunu  
Cuando no halles respuestas entre los humanos, pregúntale a la tierra, con el  
corazón.

Del corazón de la tierra nacerán todas las respuestas.

## CONTENIDO

	Pág
INTRODUCCIÓN	11
PRESENTACIÓN	13
1. QUELLCACAMAYOQ	17
1.1 Camino de Ariadna	17
1.2 Hacedor de Tejidos	27
2. TEJER LA VIDA: PRÁCTICA ANCESTRAL	43
2.1 Entramado	43
2.2 Shante Isthá: Corazón de la Tierra	58
CONCLUSIONES	75
BIBLIOGRAFÍA	79

## LISTA DE FIGURAS

	Pág.
Figura 1. Iconografía Inca	15
Figura 2. Kosrompoto	29
Figura 3. Tjaña (Montañas) Diseño Chumbe Camentsá	33
Figura 4. Juti. Pintura Facial Sikuni	34
Figura 5. Recorrido que hombre y mujer hacen por el mundo (Visión Kogui)	41
Figura 6. Pacaritambo	44
Figura 7. Culebra Bicéfala (Muisca)	49
Figura 8. Balsa ritual Muisca	50
Figura 9. Serpiente-Espiral Muisca	51
Figura 10. Escudo Inca. Iconografía Guamal Poma de Ayala	52
Figura 11. Serpiente Amaru	53
Figura 12. San Miguel y el Dragón	55
Figura 13. Cipascona (Mujer tejedora) Iconografía Inca	62
Figura 14. Laguna Negra (Coba Negra) Santuario de Flora y Fauna Galeras – Nariño.	63
Figura 15. Tejedora Cuna	72

## GLOSARIO

AION. término griego que indica el no tiempo o tiempo indefinido de un acontecimiento.

AUCA. espíritu de lo indefinido en la naturaleza, no domesticado por lo humano.

CHAKANA. (quichuismo) puente, hacer escalera, atravesar, cruzar.

DEMIURGO. enseñante y creador del cosmos, la cultura y lo social.

EPOPTeia. proceso complejo por virtud del cual un hombre de conocimiento percibe la esencia de las cosas.

HANAK PACHA. el mundo de arriba, lo celeste.

ILLARY. forma de nombrar el amanecer.

KAI PACHA. el mundo terrestre o medio.

KOSROMPOTO. aroiris. son dos aros, hembra y macho.

KUARIMPOTO. sombrero tradicional guambiano.

PACARITAMBO. lugar de donde sale la luz de origen.

PAGOS. actos de ofrecimiento ritual que se realizan en lugares sagrados.

PAKARINA. amanecer, resplandor.

QUILLCA CAMAYUQ. el que sabe de grafías.

QUIPUCAMAYUQ. relacionado con la matematización del tiempo lineal y la contabilidad básica del imperio incaico.

RAFUE. actividad mediante la cual las palabras se transforman en cosas (término huitoto).

SABER ESPIRITUAL. saber inscrito en un objeto de lo terreno o de lo celeste y que se presenta en la grafía.

SALVÍFICA. expresión sanadora, curativa.

SOPHOI. adivino, poeta.

SOQ´A WAYRA. (quechuismo). mal viento o mal aire.

TAMBO TOCO. cueva de origen.

TRAZGOS. del francés *trait*: rasgo, característica, trazo, línea.

UKU PACHA. submundo o región de los antepasados en donde se encuentra la fuerza más elemental y primitiva.

YLLA. propagación de la luz no solar.

YLLAPA. padre rayo.

YLLU. terminación onomatopéyica que representa la música que producen las pequeñas alas en el vuelo, música que surge del movimiento de objetos leves.



## RESUMEN

Una mirada plural a ciertas formas de escrituración tejida a lo largo del tiempo y del espacio, sería la manera más cercana de presentar el trabajo “Cordón umbilical, cuerpo de tierra”. Este discurrir atraviesa senderos míticos desde la antigüedad hasta el acontecer diario de las culturas andinas que guardan celosamente los misterios de su origen y de sus tradiciones, pero que a la vez son contados por las grafías impresas en piezas y prendas ceremoniales y cotidianas. Estas grafías-signos son inspiradas por los ancestros que perviven en los astros, las montañas, las cascadas, las lagunas, las piedras, los caracoles y las presencias animales, todos ellos, como reflejo de las fuerzas que habitan en lo celeste, de manera que el concepto de realidad traspasa lo tangible. Elementos como la guanga, el huso, los hilos y las pinturas pasan a ser objetos que propician la ritualización del pensamiento pues el acto de tejer es un acto filosófico que implica regresar al origen para iniciar un diálogo con las fuerzas demiúrgicas en donde el tiempo es infinito. Al entrar en contacto con ellas, las acciones se nomadizan manifestándose en rituales donde se ofrenda o se hacen pagos a los dioses, instando o agradeciendo dones y favores para sí o para la comunidad; en este punto, el mito se reanuda con el rito conjugándose en un sólo saber. Sobre ello justamente se *piensa-teje-escribe* este texto.

## ABSTRACT

A plural view to certain shapes of writing along the time and the space would be the nearest way to introduce the work "Umbilical cord, body of earth". This reflection goes across mythic paths, from the ancient times to the daily happening of the Andean cultures that jealously keep the mysteries of their origins and their traditions, but that at the some times are told by the graphiems – letters painted on objects and ceremonial old costumes. These graphiems-sings are inspired by the ancestors that remain alive on the orbs, mountains, cascades, lagoons, stones, snails and the animal presences, all off them, like a reflected light of the forces that live on the sky, in such way that the concept of reality trespasses the tangible. Elements like the "Huanga" (a kind of loom) the spindle, the threads and the pictures become objects that propiciate the ritualization of thinking because the act of the weaving is a philosophical act that implies a returning to the origin, in order to establish a dialogue with the "demiurgicas"(the ancestral creator) forces where times is infinite. When getting in touch with them, actions become nomadic, showy them selves at rituals where offerings and "pagos" (kind of ofrends) are given to gods, inviting or thanking for gifts and favors for him / herself of for the community, at this point the myth resumes itself and conjugates with the rite in and only knowledge. Precisely about that, it is that this text is thought-woven-written.

## INTRODUCCIÓN

Entre las primeras artes dominadas por las comunidades en el mundo andino está el tejido. Dicha labor constituyó uno de los bastiones fundamentales de la cultura pues éste permitía poner de manifiesto diferencias sociales, generacionales, de rol, haciendo evidente la diversidad cultural. A su vez, el tejido sería entendido como una de las primeras formas de escrituración en donde se inscribía la cosmovisión del colectivo, cumpliendo además una función ritual-ceremonial en las comunidades; esta última función se hace esencial para entender el complejo simbólico que reúne el arte del tejer y su relevancia en la vida social cultural, pero sobretodo, espiritual de las comunidades indígenas, pues éste sirve para renovar los ciclos vitales de dichas comunidades.

En el quehacer artesanal, orientado a la elaboración de tejidos desde la obtención de materias primas y sus transformaciones, se han realizado aproximaciones arqueológicas y/o etnohistóricas en pro de sustentar aquello conocido como identidad cultural. A partir de esto, surge la inquietud acerca de otras lecturas posibles, no sólo de la labor de tejer sino en todas las acciones previas a ello como la elaboración del telar, la tintura e hilado de las fibras, la manipulación del hilo para comenzar a “narrar” -teniendo como referente a las figuras- un sentir o pensar de quien las realiza y la posible influencia que en este hacer ejercen las tradiciones antiguas y las costumbres adquiridas hasta el presente en las comunidades andinas.

Si para los pueblos prehispánicos, como lo cuentan algunos cronistas de indias, los textiles representaban la dote matrimonial, el tributo al cacique, las ofrendas rituales, la jerarquización social, el intercambio comercial e incluso la preparación del viaje de los difuntos con la elaboración de mortajas, se hace fundamental revisar estos textos para analizar el contexto de dichas funciones, así como también la ejecución de las técnicas del tejido, que permiten desentrañar unas prácticas rituales recogidas en tiempos actuales teniendo como base el simbolismo inscrito en los tejidos como renovador y potenciador del mito. Estas grafías surgen de un estado visionario, y están situadas en un umbral fronterizo entre el mundo mítico –que las provee de su sentido inmanente- y el mundo visible.

Lo planteado en esta tesis busca explicar y entender otras lógicas de pensamiento sobre las cuales, como seres humanos, se aprende desde la experimentación, concibiendo a las prácticas propuestas -la escritura y la ritualización del tejer- como actos demiurgos que instalan, desde la esencia de los objetos, el origen del cosmos como consecuencia de un hacer en la otredad.

Al establecerse un diálogo intercultural, se permite que los saberes de los “otros” sean reanudados como vivencias discursivas que involucran un hacer corporal frente a ese saber, constituyéndose éste en un puente entre la lógica de la razón occidental y las lógicas de lo ancestral.

Este escrito se teje en doble vía, por un lado, se proyectan los retratos de lo humano con relación al tejido y desde otro, se plantea el tejido como un acontecimiento que por sí solo proyecta fuerzas con relación a lo cósmico; da cuenta de la implicación del tejido, sus instrumentos, sus técnicas y las materias primas (los hilos) para develar los saberes intrínsecos que hacen parte constitutiva del chamanismo en este hacer.

Cada una de las ideas expuestas anteriormente, hacen parte de dos caminos en busca de un mismo interés: indagar, a través de un trayecto etnoliterario, por las miradas presentes en las culturas ancestrales andinas, pero a la vez por la mirada que cada uno de nosotros había ido alimentando con experiencias de vida en zonas geográficas rituales.

## PRESENTACIÓN

*“Cuenta la tradición amazónica que los antiguos chamanes o sus aprendices, tallaron y pintaron en las rocas de los raudales y en las paredes de los cerros que salpican la inmensa planicie, simbolizando, allí en el transcurrir de los milenios, unas experiencias que hoy nos llegan como un libro de infinitas lecturas. Los chamanes de ahora, los que aguantan el peso sobrehumano de un mundo “civilizado” que les niega la dignidad de su aún vivir inmersos en lo maravilloso del diálogo cósmico, mantienen tradiciones que recrean en sus gestos y cantos el saber de los antiguos amerindios (...), compendiado en otros símbolos”<sup>1</sup>*

...como los inscritos en tejidos textiles, por ejemplo.

El referente inmediato que determina, en la actualidad, las primeras expresiones culturales, religiosas o cotidianas de algunas culturas prehispánicas es la tradición oral, adjudicando a la palabra el estatus de legado que, al trasladarse por generaciones, va dejando a su paso la huella de la cultura donde emerge.

Sin embargo, como en la perspectiva de *“Cordón umbilical, cuerpo de tierra: El tejido Andino una propuesta de estudio Etnoliterario”*, se presenta un nuevo referente para pensar en cómo las comunidades contaron en los inicios del tiempo su acontecer diario, cabría preguntarse, o si es el caso confirmar que, efectivamente fue a través de la “escritura” o de formas especiales de escrituración, como se empezó a contar la historia de la humanidad.

En el caso de las culturas andinas existieron varios mecanismos para guardar la memoria y sus elaboraciones y configuraciones a partir de ideogramas e iconografías que sirven como ayuda mnemotécnica a la reanudación y recreación de hechos míticos y cosmogónicos a partir de procesos convivenciales con la naturaleza y que son inscritos en rocas, en quipus y en tejidos. Justamente dentro de esta valoración de lo iconográfico y del textil como recurso mnemotécnico que ayuda a desarrollar una memoria mitopoética, la labor del quillca camayuq o el que sabe de las grafías- el cual estaría más ligado a la oralidad y a una forma cíclica de ver el tiempo- a diferencia del quipucamayuq- que estaría más ligado a una matematización del tiempo lineal y a una contabilidad básica del imperio incaico- resulta de vital importancia para la decodificación de unos elementos figurativos que, en su esencia eran una fuente imprescindible en la trasmisión de la tradición oral y los saberes que con ellos se difundían. Dichos elementos son dotados por una fuerza determinada desde lo ancestral; lo que en apariencia sería una imagen

---

<sup>1</sup> URBINA, Fernando. “Amazonía Colombiana”. En: El mar eterno retorno. Bogotá: Banco de la República. Museo del Oro. 1988. p. 36

o un símbolo debe ser comprendido como una fuerza vital conducente a propiciar en los seres una actitud sugerente para pensar, ser o actuar. Los íconos hablan.

La materialización de dicha memoria sucedía en el telar que, más allá de constituirse como un artefacto artesanal, podría ser concebido como una suerte de imprenta primigenia con la cual se tejía-escibía el producto de un ejercicio de observación a la naturaleza, cuerpo inspirador para la elaboración de grafías, que luego serían recreadas como tejido. Según cuentan algunas comunidades indígenas, este arte fue entregado por dioses tutelares a los hombres para mantener una conexión perenne en todos los tiempos; es así como las fibras, los hilos tienen su proyección mítica del origen en las serpientes, las arañas, las aves y otros seres que además, al ser invocados, instauran en el momento en que se requiera, una acción ritual la cual lleva a su interior una intención previamente dispuesta.

Por otra parte, la producción de tejidos en el pasado no era uniforme ni en cantidad ni en calidad, ya que dependía de la posición social del individuo al que iba destinada. Se pueden distinguir tejidos confeccionados para personajes de alto rango (chumbi) y otros realizados para el resto de la población, estos últimos más uniformes y sencillos.

Se puede decir que en la actualidad, algunas comunidades indígenas mantienen las tradiciones de sus antepasados en la realización de tejidos con los signos y símbolos asignados a cada individuo, clan, grupo o actividad, a pesar de que la lectura oral inicial de los mismos haya quedado aprisionada en las palabras escritas de los cronistas, de los antropólogos, etnólogos, semiólogos, nosotros y probablemente de quien lea este texto...

De esta manera, la labor del tejido se constituye como un saber mítico que implica una acción plural con la cual se transforma la materia prima en mito-rito y provee a quien teje de un sentido de percepción profunda que lo conecta con el origen-vientre, permitiéndose renovar su espíritu y el de su comunidad, la esencia que los hermana. Cuando un hombre se sienta a tejer reanuda las categorías del mito inscritas en su cuerpo; en el acto de tejer, el pensamiento va apareciendo en la transposición de forma y color e indica diferentes haceres.

El tejido es una forma escritural que renueva la palabra, pues en él está inscrito el mito haciendo que *per se* posea un poder activado con cantos, rezos, conjuros y danzas; en este caso, es una imagen en donde se rescribe y activa el mito, desencadenándose el origen.

La acepción griega de mito es palabra, narración, pero no la palabra estática sino una imagen que se activa en el mismo instante de ser pronunciada o descrita, y se

activa como una fuerza-espíritu con la capacidad de reincorporar el cuerpo a la tierra primigenia; esta fuerza hace que dicho cuerpo se equilibre con el cosmos.

El mito al estar ligado directamente a la palabra oral, a lo que se invoca y se potencia con la respiración, está más ligado al mundo de lo mágico y remite necesariamente a acciones demiúrgicas a diferencia del logos que surge unido a las matemáticas y la necesidad de fijar unos puntos para poder contabilizar el tiempo y las cosas en relación con las acciones cotidianas de los imperios en su afán de sedentarizar el mundo y de fijar unos valores-verdad.

Tomemos como ejemplo la representación del cóndor en el mundo andino. Como es de nuestro conocimiento el cóndor es un animal sagrado en las representaciones andinas; aparece representado en tejidos preincaicos en hallazgos como los del sitio de Huaca Prieta- Ruinas de Chavin- Perú, al margen del norte del río Chicama en el periodo sexto que va desde los 2500 a 1800-1500 a. C. en el precerámico tardío final en los Andes Centrales, y después este motivo y los conceptos referidos a éste, aparecen plasmados en otros medios “uno de los primeros motivos identificados y divulgados, el cóndor macho con las alas desplegadas y una serpiente en el estómago, es repetido en su configuración general en las representaciones convencionales de las falcónidas consideradas tipológicamente tempranas en el espléndido arte lapidario grabado en el centro ceremonial en Chavin de Huantar”<sup>2</sup> y que termina siendo una antiquísima tradición andina que se ha reproducido hasta los tejidos artesanales actuales de Bolivia, Ecuador y Perú. Así mismo la imagen de la culebra bicéfala, las culebras que se unen en forma espiralada o la de las dos culebras que permanecen paralelas la una de la otra, se repite en varios motivos de las tradiciones andinas; es el caso

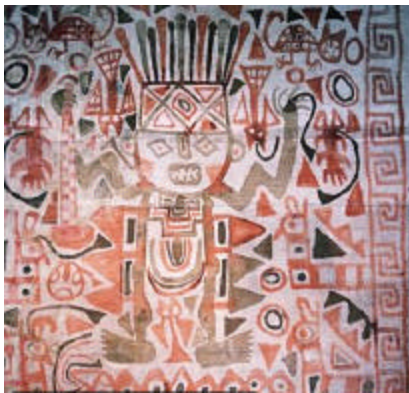


Fig.1

de la imagen aparecida en las crónicas de Guaman Poma de Ayala, en el capítulo de las armas (segunda arma) y cuya iconografía se va a repetir en varias zonas del mundo andino, entre ellas en territorio cundiboyacense con la cultura Chibcha. Estos motivos presentes como ideografías en varios elementos de la cultura material de estos pueblos, tienen como fundamento una mitogonía que necesariamente desencadena una ritualística que permite renovar el mito y darle mayor valor a los motivos señalados.

---

<sup>2</sup> LUMBRERAS, Luis Guillermo. Historia de América Andina: Las sociedades aborígenes. Quito. Editorial Ecuador F.B.T. Cía Ltda., 1999. Vol. 1. p. 177

De acuerdo con lo anterior, se busca indagar en las prácticas de ritualización del tejido, no propiamente desde lo que se interpreta en la antropología por chamanismo y sus relaciones con la magia, con lo oculto, lo misterioso o como una literalidad imaginativa y ficcional, sino como unas prácticas concretas y reales que tienen los sujetos frente al equilibrio cósmico.

Ahora bien, uno de los objetivos de quienes realizan investigaciones etnoliterarias es la de servir de puente entre la lógica de la razón occidental y las lógicas de lo ancestral, es decir, pensemos al estudioso de la etnoliteratura como alguien que entiende y vivencia algunas prácticas de la razón occidental pero que a su vez participa de forma constitutiva en unas prácticas que le proporciona un entendimiento corporal de la realidad natural y de los complejos culturales en los que él habita y que cumple una función intercultural de entrada y de salida, haciendo entender a los unos y a los otros, la cosmovisión, la mitificación del mundo desde diferentes perspectivas. Al decir de Carvalho (refiriéndose a una propuesta de Mignolo) “El interés está en la relocalización: no se trata apenas de devolver la mirada – lo que es hasta cierto punto la alternativa colocada por la crítica de la reflexividad en las etnografías – sino de intentar cambiar el origen de la mirada, ejercitando así lo que él llama hermenéutica plurióptica”<sup>3</sup>

Estos paradigmas que necesariamente cambian la relación entre investigador e investigado hacen que, en la medida en que el investigador reconoce e integra dichos saberes en su práctica de vida, su relación frente a estos grupos de saberes pasa a ser, de un objeto investigado a un proceso en vía de construcción, en donde el investigador es un mediador del conocimiento, es decir, no se fundamenta un conocimiento desde la visión de mundo del investigador sino desde una comprensión dialógica de los saberes partiendo de explorar nuestra constitución como sujetos culturales dentro de un territorio, para conceptualizar nuestra diversidad en el pensar y en el hacer. Este hacer etnografía de la palabra, oral y signica, es un ejercicio que permite pensarla en una dimensión intercultural desde la línea de investigación que atañe al mito y a la etnoliteratura, a pesar de la gran evidencia del arte primigenio que emana de las historias de tradición oral, entrelazadas en las culturas andinas.

La palabra *Mythos* procede de los griegos y significa palabra, narración. En sus inicios no tenía ninguna diferencia con la palabra *logos* que significa palabra, discurso, antes de designar la inteligencia y la razón. Después del S V y al estar desprovista de la reflexión filosófica, el *mythos* se carga de una connotación peyorativa pues no se apoya sobre una “demostración rigurosa o un testimonio fiable” proveniente de la polis griega y del *logos* como fundamento del

---

<sup>3</sup> DE CARVALHO, José Jorge. La mirada etnográfica y la voz subalterna. Brasilia, Mimeógrafo, 1996. p. 8



pensamiento y sí en cambio designa una palabra multiforme que permite y asegura los intercambios, los encuentros y las conversaciones desde el anonimato y la no rostridad que deparaba el rumor. Rumor por demás que no es entendido como pensamiento y prácticas sociales teogónicas dependientes del poeta y de la inspiración causada por técnicas extasiáticas que le permitían a éste entrar en otros estados de conciencia diferentes si no más bien visto como chisme. Estas letras, paso a paso irán recorriendo la historia itinerante de un hilo conductor que bifurca sus significados, desde lo que cuentan las historias de origen, desde lo que el tejido cuenta de la humanidad y desde donde nosotros empezamos a tejer la vida.

## 1. UELLCACAMAYOQ

*La Madre Universal, única poseedora del arte de hilar y de tejer,  
tomó su inmenso huso y lo clavó verticalmente en la tierra recién creada.  
Lo puso en el centro de la Sierra Nevada, atravesó su pico más alto, y dijo:  
‘Esto es “Kalvasánkua”, el poste central del mundo!’  
Al decir eso desprendió de la punta del huso una hebra de hilo de algodón,  
Y con su extremo, trazó un círculo alrededor del eje vertical, declarando:  
‘¡Esta será la tierra de mis hijos!’*

Mito Kágaba de la creación.

### 1.1. EL CAMINO DE ARIADNA

Antes de explicar un acto de creación como el tejido, mediante tradiciones y mitos provenientes de América, se intentará hacer una genealogía, una exégesis del origen de la escritura en la Grecia antigua, su procedencia de la oralidad con el mito, dilucidando como es esa forma de oralidad recogida por el pueblo griego.

Interesa entonces señalar en este texto las relaciones de saber entre la Grecia antigua y las comunidades ancestrales en Latinoamérica ya que pone de relieve cómo, en la esencia del ser (Homo-Tierra), ese sentido que brota de los hombres como saber terrígeno inscrito y anudador de saberes que palpitan desde la tierra, crea diferencia en el momento en que el hombre se aparta de este saber y se inscribe en el saber lógico de la Grecia clásica. Dar cuenta de esto, es emparentar al hombre al instante del mito, de su razón mitogónica. Plegarse sobre este instinto primario del mito es buscar en la esencia de las cosas un saber que considera y percibe todo con vida e interrelacionado como unidad y totalidad del cosmos. La multisensorialidad activada por el mito es condensada en la oralidad como saber cotidiano de las comunidades ancestrales y reflejada en la cultura como arte que trasciende y transfigura la realidad objetiva y verificable, y acerca la totalidad indisoluble entre lo humano y lo divino. Transgredir la realidad es una tarea de demiurgos, hombres que en su hacer artístico artesanal escriben cosmogonías para alcanzar los planos de lo sagrado en la búsqueda del lenguaje de los dioses, en donde se devela la forma como las comunidades ancestrales conciben y están en el mundo.

La escritura transpuesta en el tejido resulta ser una gramática indicial que deviene del mito. Su fuerza mítica no está inscrita en una civilización sino más bien en la esencia de la cultura. Deviene danza- poesía – canto – teatro pues posibilita, como escritura, una lectura diferenciada de la gramática indoeuropea; sus signos se presentan condensados en el sueño como figura que no representa algo, sino que es eso que dice representar.

Es una mirada a la bastedad del conocimiento. Leer en el tejido, es involucrarse en los signos que de él emanan y sobre los cuales un colectivo opera como lector – escritor de las potencias del territorio.

Y es justamente en el territorio de los sueños en donde esta fijada la protoescritura como imágenes de cosas sensibles que nos recuerda cosas no sensibles, signos, diagramas o figuras mágicas que, asumidas como lugares, puede emplearse para activar la memoria de poblamientos indiciales. No sólo responde a las reglas de la técnica tradicional o nemotécnica sino que al mismo tiempo, como signos manticos, contiene grandes poderes ocultos que elevan la memoria finita y particular a la altura de la mente divina.

Esta estética del pensamiento Nómada gesta un sistema grafico que es independiente de la voz, es decir la voz no les da existencia, son en cuanto tal y la voz les engendra una nueva potencia que va a depender del sujeto que la produzca. ¿Qué territorio invoca? Voz no alfabética que deviene un poblamiento de seres imperceptibles. Y voz alfabética que pronuncia la cosa, que instaura una mitogonia.

Encontrarse con una escritura impalpable, es decir encontrarse con una escritura insonora, escritura múltiple, polisémica y trascendente, a la manera de una literatura de lo sublime, no es encontrarse con sujetos que reciben sino que crean.

Hay un tiempo determinado en el cual se ha escrito la historia a través de diversas grafías: en la tierra, en el cielo, en el cuerpo del hombre y en las cosas que elaboran como herencia de tiempos remotos que denominaríamos una escritura natural ligada a lo cinegético e indicial, a lo adivinatorio y a la mántica implementada por los pueblos ancestrales para leer y descifrar signos que estaban unidos a una condensación de prácticas orales, llevando consigo un prolongado periodo de tiempo en relación con el surgimiento de la escritura.

Sin embargo, mientras el paradigma cinegético estaba ligado a una lectura del tiempo corto referido al pasado, la adivinación como abstracción era enteramente relacionada con la lectura del futuro.

Los “trazgos”<sup>4</sup> marcados en la practica de la cacería pasan necesariamente por el aprendizaje y lectura de signos e indicios provenientes, ya no de la caza, sino y más bien de la lectura constelar guiada por los dioses.

Para ejemplificar lo anterior, abordaremos aspectos de la Grecia antigua como punto fundamental para el desarrollo de esta idea. En dicha época existen dos tipos de adivinación, por un lado la adivinación inspirada y por otro, la adivinación

---

<sup>4</sup> DELEUZE, Gilles. Francis Bacon o la lógica de la sensación. Ed. Minuit. Francia,(1995), p.72

por indicios. En el primer caso el sacerdote es poseído por el dios que se le manifiesta después de largas jornadas de preparación o en consumo de Enteógenos (procesos extasiáticos) lo provee de una visión o se le presenta en el ensueño - el sueño-. Y en el segundo caso, con múltiples variantes basadas en la lectura de signos en donde los dioses ponen de manifiesto sus deseos.

En el mundo griego a este signo adivinatorio se le nombra como *semeion* es decir la señal cuya lectura requería del adivino un alto grado de conocimiento de la técnica. Por su parte, al arte de la profecía se le conocía como *mantiké techné*, en tanto que mantís, nombre del adivino, del profeta, de toda persona que predice el porvenir, proviene de la raíz *mainomai*, ser presa de la manía y en especial estar fuera de sí por influjo de la divinidad.

La escritura significó una despoetización del mundo griego, es decir se perdió la fuerza mágica de la palabra en la medida en que se sepultaba el ideal griego del hombre – dios del poeta, del adivino, desapareciendo a su vez el ideal espiritual dejado por la trascendencia del mito y su sentido de lo imperceptible.

El hombre ya no se comunica con los espíritus tutelares y no los convoca para ver; borra el sueño y la posesión como forma de ética de la *polis* griega y aparece la imagen del filósofo unido al *demos* del estado, de la ciudad y de la escritura como punto fundamental de sedentarización.

Ya no es el hombre poseído por el dios mediante la danza o la música sino que el hombre es inspirado o iluminado por éste a través del oráculo, diferencia sencilla pero fundamental: la danza cambia de una acción telúrica en relación con los espíritus a una razón olímpica. El gesto que se inicia es diferente, y la iluminación de los dioses y del estado del *demos* griego es posible de ser escrito como fundamento de la razón, gesto mínimo que cambia su territorialidad: del cuerpo a la mente, de la periferia al centro. Ya no se necesita devenir dios, ahora el dios sólo dicta, dictamina y el poeta interpreta, imita. Por demás no se necesita de Orfeo con su música encantadora sino de Palamedes con su habilidad técnica para hacer cosas con las manos.

Lo que nos interesa de la cultura material no es propiamente el bien útil que de ella se desprende sino justamente esa riqueza inacabada que se funde con el mito como bien de creación y que se traduce como memoria; aparato sígnico del tiempo y del espacio, magia inacabada de los objetos útiles, uso invisible y descorporizado; como si se tratase de la placenta que acuna al bebé, una placenta imaginada. Un mapa mental inscrito en el cuerpo – escritura de la grafía.

Habría dos tipos de escritura en el tejido: uno que recurre al símbolo como forma acabada, y otro que recurre a los indicios como mántica de lectura de la naturaleza. Justamente la reinstalación del mito como símbolo va a depender de la reconfiguración de los indicios. Cuántos signos e indicios fueron suprimidos de la

oralidad al pasar a la escritura, inevitable fenómeno del transvasamiento de una lectura en la que resultó aprisionada la oralidad en el alfabeto.

La memoria del poeta cuya huella sigue la escritura del territorio inscrita en las montañas, en los árboles, en los ríos, en las rocas, es una memoria larga inspirada por *Nmosin* y cuya finalidad es rehacer en el poeta la imagen del recuerdo del hecho sagrado y la búsqueda de la esencia de las cosas; huella en donde se fija la historia de los dioses, contada por montañas míticas en las que se lee una parte del relato como escritura vivificada a partir de la tradición oral. El conocimiento pasa entonces a ser guiado por la palabra y la escritura en el lugar justo en donde surge el tiempo Cronos y la *istoria*; el acto de contar mediado por el ansia de sobresalir y sobrepujar en la contradicción y la contrariedad permanente de los sujetos en la competencia provoca el enrevesamiento de la palabra para luego ser descifrada. Al decir de Detienne, la actividad del escribir o *graphein* es una actividad intelectual que está a medias entre el trazar, el tallar, el dibujar, y el inscribir que depara otra forma de pensar.

En el S. IV a. C. entre Palamedes y Orfeo se teje una especie de escrituración diferenciada, nacida del ingenio y de la inspiración (respirar, recibir el soplo). Los dos van a dar fórmulas de la escritura. Palamedes la va a crear, Orfeo la va inspirar. Las armas y el lápiz de Palamedes, hábil como su nombre lo designa, palma de la mano que coge, el gesto de la mano, el del Palamedes va a ser la invención. La suerte de Orfeo es la de autor.

Palamedes esta más del lado de la escritura monolítica, es decir desde una construcción despótica de la grafía. Ya en Palamedes, la grafía no crea un signo con la cosa designada sino que la grafía sirve de signo para reproducir la voz de la persona que habla (Alguien dice: ¿desde dónde habla? ¿Bajo qué luminosidad (*deiwos*) dios opera su gramática? ¿Qué voces se encienden detrás de su escritura?). Acción polivocal de la grafía que materializa de una y mil formas la cosa designada. Lo designado esta a medias entre lo visible y lo invisible. Adquiere una visibilidad como potencia de la cosa inexistente. No es un aparato construido por un socius, está fuera de él, pero le pertenece pues es la concreción de un sujeto nomadico inscrito en un socius. Con Palamedes las cosas se ven, se clasifican, se cuentan, se estructuran, son logos; es una representación de la territorialidad de los sujetos y su identidad con el territorio.

El primero posee una inteligencia práctica; alfarero en el torno, el del timonel dirigiendo la barca; la mano inventiva e instrumental con las técnicas y los sabores. Palamedes hábil en todos los juegos manuales.

Los dibujos, las grafías y las pintas tradicionales de los pueblos ancestrales son formas de escrituración pero es una escritura diferenciada de la alfabética desarrollada en su plenitud por los fenicios. Lo que se impuesta en esta escritura es una práctica de saber fundamental al rededor de lo que significa el mito en una

comunidad ancestral, una práctica de saber que implica, por un lado, que hay un mundo visible no unívoco, es decir que no se habla de la dualidad y el complemento como dos superficies únicas sino más bien como una multiplicidad de formas y de espíritus y, por otro, hay un mundo invisible en el que el mito es esa forma de proceder en los espíritus y que justamente la escritura, el dibujo, la grafía tradicional se instaura como una forma mítica de recordar, de leer y de proceder en los espíritus; es además una forma ancestral de recordar el origen la apropiación mítica de un saber territorial.

Se podría mirar otras tradiciones, pero se cita el mundo griego ya que ha sobre existido como desarrollo fundamental del pensamiento occidental, antes del apareamiento de la filosofía como tal y del Estado instaurado por el demos griego. Nos estamos refiriendo al S VI a. de C. Al hablar sobre la adivinación, ubicando al adivino en relación con sus diferentes prácticas en Grecia surgen las practicas de posesión dionisiaca referidas al dios nicio, Dionisio, el dios extranjero que procede de Nicia, Asia menor, a un Dios que procede de forma colectiva, al igual que aquellas que engendran lo apolíneo, el Dios Apolo con una adivinación iluminada, proferida por el oráculo a una persona elegida. Sobre el poeta y la forma de tradición oral griega, es la que referencia a Orfeo, el dios de los poetas el que se encarga de iluminarlos.

Todo comienza con un gesto súbito, perpetuo; Dionosios visita a Icaros mientras éste duerme, se le presenta en el sueño como cabro-toro, en el sueño le da a beber el vino y le enseña la embriaguez mientras tanto y así mismo seduce a su hija Erigone, ella invita a Dionisos a tomarse un vaso con leche de cabra. Este se ríe.

Volvamos a comenzar; antes de que los mortales descubrieran el vino y el pan se seguía el régimen de las raíces, plantas y frutos salvajes condenados a comer los alimentos crudos y cargados de propiedades demasiado fuertes, sometidos a una dieta intemperada propia del nomadismo y del trasegar adaptándose a los espacios naturales. Alimentos peligrosos puesto que como el vino, algunos eran a la vez benéficos y mortíferos por su no-domesticación.

El vino al ser ingerido puro entrañaba un serio proceso de intoxicación que producía dolores violentos, la muerte o la locura (manía). El vino bien temperado por el contrario, a partir de un proceso selectivo en donde se mezclaba con diferentes cantidades de agua, a partir de procesos de experimentación ejecutados por el vinicultor, descubre poco a poco el punto justo y sutil en donde la planta deja su mortalidad y pasa a ser fruto de la epidemia. Es decir una planta que al inicio es veneno como la vid, poco a poco se vuelve una planta que produce la embriaguez, la epidemia.

Pero volvamos a comenzar...Camino entre lo salvaje y lo cultivado, Icaro un día como pastor de cabras lleva por el campo a sus animales a alimentarse, uno de

ellos un macho cabrio, apartado del rebaño, se acerca a una planta, y la ingiere. Ese cabro, este macho cabrio al engullir las hojas pero sobre todo al engullir los frutos se mira embriagado, Icario lo mira con delicadeza ve como el macho cabrio salvaje, ha sido domesticado por la planta, se encuentra fácil de coger y de tocar. Icario coge la vid y la lleva a su cultivo se come un mosto.

Pero antes, mucho antes había tenido un sueño Dionisos había dejado en su dormitorio una planta de vid. Icario ha descubierto entonces otra forma de nomadismo, la embriaguez. La embriaguez que le va a dar la posibilidad de extasiarse con los dioses pero sobre todo con los dioses telúricos, el encontrarse con ellos. Icario inicia una domesticación de la planta. En el mes de septiembre época del equinoccio de invierno se inicia su retoño, y en lo celeste comienzan a aparecer las cabrillas, Icario va a cuidar y a finales de noviembre principios de diciembre comenzaran la vendimia. Va a saltar, va a brincar sobre la vid, pero antes va a matar a un cabro, va a sacrificar y ofrecer un cabro en pago al dios extranjero, dios Nicio, dios telúrico al espíritu sagrado de la montaña.

Enseguida se imposta la piel todavía ensangrentada, se imposta la fuerza del macho cabrio del dios Nicio, va a ser poseído por el dios en una danza exorbitante, una danza embriagadora y va a comenzar a saltar sobre los mostos y los estáfilos produciendo una danza que convoca al macho cabrio en su acción de fecundación. Al poco tiempo de producir esta danza circular sobre los mostos, al mirar y al probar el líquido, éste necesita ser domesticado y esa es la segunda tarea de Icario; domesticar el vino. Una noche de tantas Icario invita a unos pastores del Ática a probar el fruto recién domesticado, los invita a que prueben el líquido de la vida la planta de jugo admirable: beben. Varios caen en un sueño profundo de donde parece nunca más van a despertar. Los otros comienzan a sospechar de Icario ¿No los habrá envenenado para apoderarse de sus rebaños? Sienten entonces un impulso homicida. Rodean a Icario, algunos llevan en la mano una hoz, otros una pala, otros un hacha, algunos llevan rocas enormes. Embriagados, lo golpean fuertemente y al final mientras asestan los golpes circularmente uno de ellos lo atraviesa con un azadón. Era justamente lo que le faltaba a la vida, lo que la vida esperaba: La ebriedad.

Volvamos a comenzar. Icario ha seguido todos los gestos de Dionisos después de la cepa dejada por este, cepa prometida a Icario, quien va a seguir todos los gestos técnicos del viticultor y todos los gestos rituales dejados por el Dios. La vid a plantar, el fruto y su maduración luego el mosto y la fermentación. Icario ha invitado al vecindario a degustar el vino nuevo, beben se maravillan de este líquido perfumado se cantan y se gritan *evohes*, se danza desenfrenadamente a la madre salvaje. Así comienza entonces la gestualidad de Dionisio invocando con la danza, invocando con el pie lanzado hacia delante purificación uno, dos, la tercera persona también salta pedan *ekpedan*, brincar saltar.

El *pous* encuentra el verbo saltar pedan y su forma de saltar lejos de encaminarse al afuera de sí, *ekpedan*; términos técnicos del trance dionisiaco cuando la vibración del salto y la embriaguez invaden el cuerpo lo arranca, a sí mismo lo arrastra irresistiblemente y todos, absolutamente todos, comienzan a saltar epidemizados por la danza, por el desenfreno que da el canto del cabro. Un macho cabrio ha sido poseído por la danza ancestral de la madre telúrica, un macho cabrio que salta, que brinca para fecundar. Por eso el trance dionisiaco comienza con el pie con el salto primer aspecto en el ritual de Dionisos. Todos comienzan a saltar a manera de epidemia, están epidemizados por la danza en la embriaguez del vino salta danza el corazón, llaman con el salto la embriaguez llaman la fecundidad fertilidad, todos deviniendo cabros invocando al cabro Icario es despedazado al igual que Dionisos despedazado por los titanes en la sexta generación en donde surge la gente humano, su cuerpo ha sido recogido por pedazos y dejado en un hueco debajo de un árbol. En ese proceso uno de los pastores ha cogido una piel de cabro y se la ha impostado, ha recogido las partes de Icario y las ha enterrado debajo del árbol. Dionisos ha presenciado esta escena como un presagio.

Por su parte la hija de Icario, Erigone se ha quedado esperando a su padre en la casa, a sus pies Maira su perro. Después de un tiempo de espera impaciente ha comenzado a buscarlo Maira la conduce al árbol en donde fue sepultado su padre. Maira escarba y descubre los pedazos de Icario, en ese mismo instante Erigone se ahorca de la rama que está encima de donde yace su padre, mientras tanto Maira se acuesta a esperar eternamente debajo de su dueña en el lugar exacto del entierro de Icario. Erigone sube al cielo acompañada de Maira convertidas en constelaciones. La constelación de las vírgenes y la constelación del can.

Días después el Ática es atacada por una enfermedad, el dios condena a los pobladores a una improductividad de las tierras. Para conjurarlo los pobladores deciden hacer un sacrificio en honor a la niña muerta y fundamentada en la religiosidad Dionisiaca.

Tres gestos fundamentales: El juego del columpio como indicación del eterno retorno, la ida y la vuelta de las cosas, el juego de las muñecas, invocando a Erigone, y como tercero el juego de las máscaras como signo del devenir cabro acompañado de la fiesta. Maira se acuesta en el lugar exacto en donde ha descubierto a Icario y se queda dormida eternamente. Icario bajará al submundo y anualmente se le celebrara la vendimia.

Volvamos a comenzar. Mientras muere Icario recordará una anécdota que le había ocurrido antes, Dionisos le había enseñado a plantar y a cultivar la vid, Icario sigue su crecimiento con la mirada amorosa que tiene para los árboles en la espera de poder exprimir con sus manos el jugo; un día sorprendió a un macho cabrio comiéndose la vid, siente una gran furia e inmediatamente despedazó al macho cabrio. Ahora sabía que aquel macho cabrio era el mismo. Pero algo más había



ocurrido. Icaro después de matarlo lo había despellejado y se impostó en el cuerpo la piel del macho cabrio y junto con otros pastores hizo una danza alrededor de los restos. Danzando, brincando pedan-ekpedam. Proporcionándose la epidemia fundamental. Ese gesto era el que le habría dado el origen al teatro.

El advenimiento del vino descubre tres prácticas diferenciadas, una es la embriaguez por medio de vino como práctica festiva, la otra es la embriaguez como posesión extasiática y la tercera es la embriaguez como posibilidad adivinatoria.

Sobre estas se va a fundamentar la religión dionisiaca. Una de las religiones que procede de afuera, fundamentalmente telúrica que va a proceder de forma comunitaria por medio de rituales en donde la danza y la música se encuentran.

La danza en relación con las menades, mujeres que son poseídas por el dios niso y que salen, fuera de sí y de la ciudad a recorrer el territorio de lo salvaje como herbolarias. Por otro lado está la tragedia y la embriaguez que causa la danza festiva en donde se rompen todos los límites de lo humano y de la cual procede justamente el carnaval. Estas fiestas que se reconocen en la tragedia como las fiestas dionisiacas, o las dionisiacas son fundamentales puesto que los sujetos, en la rectitud de la ley del demos, encuentran un anclaje con lo fisiológico del mundo natural y descubren el animal que hay dentro de cada uno.

La tercera práctica es la fundadora de una serie de éxtasis que se potencia en el cuerpo del adivino es decir del *sophoi*, del poeta; la *epopteia* se da como un proceso complejo por virtud del cual un hombre de conocimiento percibe la “esencia” de las cosas, es decir, tiene la visión clara. Esas prácticas son justamente las que pertenecen a Dionisos, unas prácticas que a la vez son mundanas y sagradas. Tres prácticas diferenciadas en la medida en que el uso del vino es domesticado y es procesado para producir diferentes formas de éxtasis.

El gesto de Apolo es diferente. Como dios olímpico su proceder inicia borrando la fuerza de lo telúrico. Da muerte a la serpiente Pytho y la reemplaza por una profetiza, la Pitia. La Pitia y sus sacerdotes son contemplativos.

La suerte del poeta Dionisiaco, en el siglo VII a de C, se emparenta más con el adivino de los rituales menores de Eleusis y con el sacerdote de los rituales mayores de Eleusis más que con lo que se llamaría un poeta formulario, que recitan las historias desde las formulas.

Las características básicas de este poeta remiten a un saber chamánico que proceden de la religión Dionisiaca. Ya en el anterior escrito hemos visto que la religión Dionisiaca es por excelencia una religión extasiática de posesión en donde interviene todo el cuerpo. El cuerpo es afectado por el Dios; el cuerpo recibe el

influjo del Dios en el éxtasis adivinatorio, por tal motivo el texto que a continuación presentamos explica esas prácticas de saber en relación con el poeta Dionisiaco.

La palabra *Poiseis* (poesía) en su traducción más contemporánea referida a la Grecia clásica significa “llamar y proceder en los espíritus mediante la voz”. Sin embargo, el origen de dicha palabra está ligado a los cultos dionisiacos del éxtasis y significa hacer que ocurra algo extraordinario. La ligazón con el saber telúrico y terrígeno, unido a la manía de las menades, esta dado por la palabra *Poie* “hierba” procedente de los términos *Poias-Peante*. *Pous* es pie y *Pédan* es saltar. El término tiene su origen en la religión Dionisiaca a partir de los procesos epidémicos de posesión a las mujeres y éstas danzan como Bacantes deviniendo cabras mientras se dedican a la recolección de plantas medicinales.

El poeta Dionisiaco era un sujeto que teniendo en cuenta su capacidad Ctónica, y remitiéndonos a las características del chamanismo, tenía la capacidad de convocar y proceder en la esencia de las cosas y de los eventos de la naturaleza, es decir era un hombre que se comunicaba con facilidad con los espíritus de la naturaleza y a sí mismo tenía la capacidad de devenir animal. La acción de devenir es una acción en donde un sujeto afectado por una fuerza, ya sea animal, vegetal, mineral entre otros, es a su vez mitad hombre, mitad animal.

De estos se encuentran varios testimonios en ánforas Griegas en donde aparecen personajes impostándose diferentes pieles deviniendo con las potencias invocadas al impostarse dicha piel. De la misma manera el impostarse la máscara, o pinturas faciales y corporales depara la posibilidad del devenir sin remplazar el gesto sino que terminan siendo la potencia del espíritu como imagen primigenia que le corresponde una escritura sagrada. Es el caso concreto del sileno griego, del sátiro griego que está a medio camino entre lo divino y lo humano.

El *Sophoi*, (Sabio, mago), entonces, sigue una experiencia que es fundamental de los cultos extasiáticos relativos a una tradición mítico-ritual muy antigua relativa a las divinidades femeninas como Gea (Gaia-Hera) Madre Tierra. Este chamanismo extasiático era típico en varios sujetos, y usado por estos en la Grecia antigua, algo así como una posesión involuntaria emanada (Inspirada) por la manía del dios.

Este adivino o sacerdote, volvemos a repetir, oficia en los rituales menores y en los rituales mayores de Eleusis provocando una embriaguez en las mujeres que participan del ritual, las cuales al ser afectadas por el dios se acometen a la oribasia y salen con sus tyrsos a recoger plantas, preferiblemente la hidra.

El tyrsos es uno de los emblemas fundamentales del chamán dionisiaco y de sus fiestas; a sí mismo es uno de los emblemas fundamentales de la videncia. Tanto los adivinos como los *latromantes* (médicos) utilizan este instrumento como elemento de comunicación con el dios. Este demon, acompañante de Dionisos es

un sabio y está en el intermedio entre lo divino y lo humano, no ha perdido su genio.

El genio en la medida en que tiene más un sentido espiritual que físico, denota el poder primitivo de la creatividad con el cual nace el hombre y que le acompaña toda su vida como su ser espiritual más alto, su protector, su aliado, su oráculo. El poeta dionisiaco es un poseído de las musas que potencian la adivinación, Aedo (Idea), es decir en él se potencia la oralidad con el poder de convocar el pasado como esencia, sustancia, poesía oral que es dada por los dioses de un lugar, de la montaña, de la naturaleza, permitiéndole un don de videncia. Esta memoria transporta al poeta al corazón de los acontecimientos antiguos dentro de su tiempo un tiempo Aiön aprendiz de poeta, el iniciado en el conocimiento de las tradiciones históricas, míticas, genealógicas y topográficas de su país. Ese saber del pasado develaba la fuente fundamental del presente alcanzando el fondo mismo del ser, desciframiento de lo invisible y la elucidación de la geografía de lo sobrenatural.

La acción de videncia provocada por el éxtasis dionisiaco, por el acto de salirse de sí, provoca, en el sujeto que entra en trance, una acción de videncia, libera un proceso cognoscitivo fundamental, puesto que se rompe la individualidad; es así como el poseído por Dionisio ve aquello que los no iniciados son incapaces de percibir. Esta locura orgiástica en la cual ingresan los iniciados no es únicamente un desencadenamiento animal de los instintos, es una liberación estética en donde el hombre accede a ser un demiurgo<sup>5</sup>, provocándose la danza, la música, el juego y la visión enteogénica que va a estar más allá, mucho más allá, de la visión normal del ser para acceder a lo divino, a un conocimiento diferenciado del emanado por la lógica y la realidad cotidiana, entrando así el iniciado en un estado contemplativo en un proceso pleno de elaboración artística. En una sensación plena de emoción desbordada, los sentidos se despabilan y le permiten al demiurgo ver más allá de lo que su razón le permite ingresando en una nueva forma de conocimiento, en una práctica diferenciada de saber.

Es así como este trance permite una acción de manía de locura en donde el sujeto no entra en una acción soñolienta y mucho menos en una pérdida total del conocimiento, está en la plenitud del conocimiento integrado al cosmos con la posibilidad de ser animal y de ser planta a la vez, con la posibilidad de devenir intenso teniendo como resultado este éxtasis, la auténtica visión o lo que se va a denominar en los misterios eleusinos como la *epopteia*.

El poder del cual procede el aedo griego, el iniciado, es un poder supremo en donde tiene la capacidad del dios, de ver más allá de lo visible a la manera de un poder mántico en donde contempla el don de la adivinación; quien accede a ése estado orgiástico y ése estado de visión es el que en la antigüedad griega era

---

<sup>5</sup> "Enseñante" y creador del cosmos, la cultura y los social.

considerado como el estado de verdad, el conocimiento como supremacía y como verdad absoluta; un conocimiento que se lograba mediante el éxtasis, el acto de salirse fuera de sí, el acto de compenetrarse con lo otro.

El poeta entonces tenía la capacidad de contemplar a los espíritus y de hacer cosas extraordinarias con la palabra, la cual adquiría su preeminencia fundamental puesto que el chamán, el sabio accedía a la esencia de las cosas, no sólo al significante sino que sobre todo, estaba en la esencia fundamental de las cosas- estas a su vez miradas como gentes- por eso tenía la capacidad de proceder sobre ella, sobre el espíritu y la imagen que esta emanaba de su esencia. La oralidad o discurso oral ha estado amarrado al tejido y a las practicas manuales y artesanales; la palabra griega *rhapsodein* básicamente significa coser canciones.

## 1.2. HACEDOR DE TEJIDOS

Las figuras de los tejidos se constituyen como parte de un sendero, pues en ellas están inscritas algunas formas de codificación. Pero entonces, ¿cómo leer al margen de una interpretación cultural? La primera impresión es el acertijo que celosamente guarda los misterios de su interior.

Y la respuesta, ¿será posible encontrar estos misterios como se encontraría el centro del laberinto? “El consejo de siempre doblar a la izquierda me recordó que tal era el procedimiento común para descubrir el patio central de ciertos laberintos”<sup>6</sup> Vale la pena hacer una aclaración, desde el chamanismo, sobre la acción de doblar a la izquierda presente en el texto de Borges. En el conocimiento chamánico se entiende el lado izquierdo como el lado femenino por excelencia, por lo tanto, el lado “brujo”. El lado derecho, por lo general, ha sido privilegiado con relación al lado izquierdo, pues quien desarrolle una capacidad sensorial diferente con éste último, es casi anulado o señalado; gran influencia en este pensamiento se percibe desde la religión católica. En muchos lugares del mundo el lado izquierdo es tomado como el lado que hace que se potencie la magia. Lo tradicional es unir los hilos hacia la derecha, sin embargo en algunas comunidades indígenas de los Andes, cuando se necesita que los hilos tengan una fuerza diferente a la normal y que además estén potenciados por lo ancestral, la torsión que acostumbra a usarse es en Z o zigzag lograda a partir de hilar hacia el lado izquierdo. El hilo que se obtiene de tal torsión se utiliza en prendas de uso personal, collares y manillas, considerados objetos de poder. De acuerdo con Juan Núñez de Prado Béjar “En todas las cosas de Soq’a – wayra y vientos nocivos, el preventivo prescrito en el lloq’e o llosq’espa; consiste en atarse en los tobillos o en las muñecas, trozos de hilo de lana, torcida hacia la izquierda” Es de

---

<sup>6</sup> BORGES, Jorge Luis. *El jardín de los senderos que se bifurcan*. En: Ficciones. Buenos Aires: Emece Editores 1986. p. 88.

aclarar que el Soq'a – wayra es una expresión Quechua que significa 'mal viento o mal aire'. Por otra parte, en la concepción mítica del laberinto, lugar que resguarda al Minotauro, quien se atreva a buscarlo y pretenda, además, salir con vida, deberá avanzar siempre "torciendo a la izquierda".

El cuerpo de quien teje se apresta a prolongarse con fibras que se trenzan unas con otras provocando la acción de tramar-urdir, reflejándose en un pensamiento ramificado hasta eternizarse en la memoria de un pueblo. El tejido es camino, sendero que muestra el rostro de diversas culturas las cuales construyen y cuentan su historia mediante indicios, señales, signos, símbolos y otras formas de representar.

Para algunas comunidades del sur de Colombia, entre ellos los Guambianos (habitantes de montaña) el espiral hace parte fundamental de su ciclo vital y se encuentra resignificando al mito, permitiendo renovar una memoria indefinida que procede de un tiempo sin vejez.<sup>7</sup>

El sombrero tradicional de éstos, llamado Kuarimpoto, es elaborado con varias hebras las cuales conforman una cinta larga tejida en la que se mezclan diversos colores emulando el aroiris; al ser cocido sigue un recorrido en espiral como si fuese el trazo interno que hay en la concha del caracol, permitiendo a los mayores enhebrar y desenhebrar su origen.

Desde esta perspectiva, el caracol y la espiral son un camino recorrido hacia el interior del colectivo y de los sujetos, les permiten reincorporarse al tiempo primordial renovando así, su cosmovisión y por ende reordenándose frente al mito. Así mismo, para varias comunidades de la sierra en el mundo andino, el caracol engendra la mar como fuente fundamental de la vida, es decir la cochamar. Ya hemos dicho que los caracoles son espirales hacia adentro y que las cochas están inscritas en los caracoles que terminan funcionando como ofrecimiento y pago en las huacas o lugares sagrados, entre ellos las lagunas.

*"La laguna es hija de la madre, quien la puso en los cerros por que desde ahí nacen los ríos y las quebradas. Esta laguna fue puesta por la madre para tener contacto con el mar. Fue puesta para comunicarse por medio del río. El mar recoge todo lo que el río le lleva. Y desde el mar se levantan las nubes que van otra vez hacia las lagunas donde llueve. Así que hay una comunicación continua entre ellos (...). La laguna es como la*

---

<sup>7</sup> En términos griegos el *no-tiempo* se presenta como un tiempo Aiôn. La experiencia de este tiempo es una experiencia atemporal en donde el presente, el pasado y el futuro se despliegan ante nuestros ojos que se acerca más " al sentimiento de una ciencia perdida de una actitud profunda" que al recorrido de la historia personal de un individuo o de un colectivo. Es decir, "Aiôn que es el mismo tiempo indefinido del acontecimiento, la línea flotante que sólo conoce las velocidades y que no cesa a la vez de dividir lo que ocurre en un déja-lá y un pas-encore-lá, un demasiado pronto simultáneos, un algo que sucederá y que a la vez acaba de suceder".

*madre del mar, de las quebradas. En el mar es donde tenemos la sal, los peces y todo lo que nos sirve para hacer pago”<sup>8</sup>*

Para los Kogui y otros pueblos de sierra, las lagunas son la representación del mar en la montaña a las cuales se puede acceder siguiendo un recorrido simbólico en espiral o bien, siguiendo una lectura sónica como en el laberinto. Si las lagunas son huacas, lugares sagrados, la figura de lo sagrado y la comunicación con los dioses tutelares no tiene existencia tangible y termina siendo, al decir de los Kogui, una comunicación con el Aluna<sup>9</sup> de las cosas; es así como se sobreentiende la posibilidad de lo visible y la de lo invisible. Lo visible tendría relación con la acción ejecutada por el sentido de la vista al mirar de forma ordinaria a partir de unos acuerdos elaborados por la sociedad.

El mirar es una construcción impuesta que se inscribe en el inconsciente de los sujetos al darle unos significados a las cosas y de la cual participamos como práctica colectiva.

La acción del ver consiste en “un proceso complejo por virtud del cual un hombre de conocimiento percibe la ‘esencia ‘de las cosas del mundo” (CASTANEDA: 1994:15) Pero cuando se realiza la aproximación a la laguna con el fin de realizar un pago se crea una conexión con el anverso, es decir con lo que es imperceptible



**Fig. 2**

o el Aluna de las cosas. De la misma manera el Kuarimpoto –sombrero tradicional Guambiano- posee un anverso y un reverso, la parte visible es la función perceptible que tiene el objeto, de proteger a las personas, de protegerlas de la fuerza energética de la carga sobrenatural del sol. Pero además transforma o hace devenir la fuerza natural del sol con la fuerza del anverso del sombrero que es la región interna o uku pacha y que emerge como espíritu acuífero y al mezclarse con el sol, da origen al amaru- aroiris<sup>10</sup> (Kosrompoto), es decir instaura a los

<sup>8</sup> *Palabras del mama: Mar y Lagunas* Proyecto Gonawindua, Ricerca e Cooperazione – Organización Gonawindua Tayrona. Sierra Nevada de Santa Marta – Santa Fe de Bogotá: Dirección General de Asuntos Indígenas Del Ministerio del Interior, 1995. p. 16

<sup>9</sup> Aluna es la realidad interior del mundo, es espíritu y pensamiento (memoria, vida, voluntad, alma, intención) la otra realidad, el otro lado del espejo.

<sup>10</sup> “El tiempo es como una rueda, que da vuelta; es como poto, un aro, que vuelve siempre sobre sí mismo; así es el camino que marca el sol sobre la tierra, así es la forma como camina Kosrompoto, el aro iris, cuando al voltear da un redondeo. Pero también es como el caracol o como el aroiris, que tiene tom, una articulación que relaciona todo o marca la época o el periodo (...)”

sujetos en el punto de origen, de dos fuerzas que se entrecruzan como Illa<sup>11</sup>; es decir, la conjunción de fenómenos de lo masculino y lo femenino crean un nuevo fenómeno en sí perfecto y equilibrado, el aro iris, que por la unión de estos dos fenómenos tiene como resultado el acto de gestar.

*“Kosrompoto sale en estas altura de las sabanas, de las cabeceras; son dos aros, hembra y macho. Uno es más claro y más bajo, el otro es más alto y brillante. El macho tiene la cara, el color rojo para abajo, la hembra la tiene para arriba; se miran las caras. A veces salen con su hijo, más pequeño, que se ve pegado a la hembra. Trae las lluvias del páramo, de la sabana fría. El del páramo y el del aguacero son un mismo aro iris (...)”<sup>12</sup>*

Este concepto práctico aparece en los mitos y en la filosofía andina como fundamento de la vida; esta misma relación de imágenes que depara la tradición mítica de los Guambianos se repite en otras cosmogonías en donde la dualidad, la correspondencia y el complemento del mundo dan como justa medida el origen del ser humano. Aunque este tema lo trataremos más adelante en los relatos de sierra sugeridos en la segunda parte, el mito de origen de los Muiscas da cuenta de cómo aparece una red de significaciones que emparentan unos campos inmanentes compartidos por diversas culturas.

Así Bachué, que es el origen de la humanidad, sale de la laguna de gūaque con un niño de tres años de edad en brazos, que al crecer se vuelve su esposo y con el cual procrea la especie humana; al volver a la laguna de donde emergieron, ya viejos, se abrazan en una sola mismidad pero como serpiente mujer y hombre, al regresar al espejo de agua devienen sierpes sagradas reinstalándose en el centro de la misma como aroiris.

Estos referentes míticos confluyen en el hacer de una colectividad; una muestra clara de ello es el sombrero tradicional guambiano en el cual aparece la fuerza del aro iris integrándose, como esencia mítica, en las grafías, en los hilos y en los colores que se utilizan, y que no representan al aroiris como tal sino que en él se convoca una fuerza ancestral que pervive en la naturaleza, haciendo que el “aluna” del aroiris se les incorpore y esta acción les permite a los Guambianos ser un todo con la madre ancestral (pacha), volviendo al origen:

---

<sup>11</sup> Illa: Superstición; amuleto, talismán; Brujería. Idolo, estatua; Sabio amauta inventor de los kipukuna; Claror, transparencia. Resulta ser un objeto que posee la fuerza de lo sagrado. Esta potencia la adquiere por que es anormal en el mundo de lo cotidiano y se presenta como una grafía que recuerda y reanuda el mundo de lo mítico y de lo sobrenatural. La palabra illa surge como la imagen de un chaman ancestral en la segunda generación de indios señalada por Guaman Poma de Ayala en su “El Primer Nueva Crónica y Buen gobierno” y lo denomina como Yllapa, el padre Rayo, como dios esencial de la cosmogonía de los incas. En la edad de Pacha Yachachic aparece como un chaman; dios ancestral. Con él comienza el proceso de civilización iniciado por los Incas en la segunda generación y tiene origen las vestiduras

<sup>12</sup> . DAGUA Hurtado, Avelino. Guambianos: hijos del sol y el arco iris. Bogotá: Editorial Los cuatro elementos, 1998. p. 34

*“El sombrero tradicional de nuestros mayores, hombres y mujeres, el Kuarimpoto, formado por una larga cinta – tejida con varias hebras – que se cose en espiral a partir de un centro, repite la figura del caracol. Los mayores pueden leer en él la historia, así como su visión de la sociedad en su conjunto y de la manera como están interconectadas. En su centro comienza todo y allí vuelve (...)”<sup>13</sup>*

Ahora bien, teniendo en cuenta la función esencial del kuarimpoto, por un lado, servir de protección a la fontanela (la cual en los primeros meses de vida se encuentra abierta, cerrándose luego de manera física, permaneciendo abierta como punto energético) pues el exceso de energía solar puede enfermar a las personas; por otra parte, hace de nexo o chakana<sup>14</sup> e incorpora la fuerza espiritual o aluna de las cosas a través de la energía ancestral que pervive en el mito que nutre al espíritu.

Entonces el kuarimpoto permite, a quien lo porta, atraer el campo energético del origen, que es una fuerza que procede del centro de la tierra y se entremezcla con los rayos del sol ingresando al cuerpo.

*“Es fijar un centro y atar un tiempo, es desarrollar una cronología que significa moverse por ese espacio, recorrerlo; el tiempo fluye se desenrolla a partir de ese centro, ahí está amarrado el centro del hilo. Pero ese tiempo se repite y confluye con el presente en la medida que sigue estando ahí y es escenario de la vida de nuestra gente, como el territorio, la gran casa.”<sup>15</sup>*

Esta invisibilidad del tejido y de su simbología, se presta como marcador indicial de una memoria larga, fuertemente vinculada con el mito, la oralidad y el saber sagrado. Por ello el término *invisible*, aparece como el referente de una existencia aparentemente imperceptible que se encuentra inscrita en el kuarimpoto como una inmanencia, producto de un saber sagrado guiado por el mito e inscrito en un objeto cotidiano de la cultura material de un pueblo. La invisibilidad que guarda los tejidos deparan, a su vez, una visibilidad que se hace escritura y se presenta en los diseños como iconografías propias y busca indagar en una simbología profunda entregada por los dioses a los seres humanos y que sirven como mediadores signicos (o chakanas) entre el mundo de aquí y los saberes del mundo de lo sagrado.

Para los Cunas del Choco los diseños y grafías que aparecen en las molas no representan nada de acuerdo a lo señalado por los hombres chamanes de la

---

<sup>13</sup> Ibid., 34

<sup>14</sup> Puente, cruce, lazo comunicativo

<sup>15</sup> DAGUA, Op. Cit., p. 34



comunidad; sin embargo, en la siguiente historia se da cuenta del origen mítico de los diseños y como son obtenidos por las mujeres:

*“La mola trae diversos e infinitos motivos y diseños geométricos inspirados del sol, arcoirris, las estrellas que con un lenguaje mudo emite destellos y brillantes (...). Los grandes Nelegan vivieron en los recintos sagrados conocidos como kalus donde se guardaban los grandes tesoros y conocimientos. De aquellos recintos sagrados de las dimensiones profundas de la madre tierra, una mujer con cualidades especiales que destinó Pab Dummad, tuvo la misión única de rescatar modelos originales de la mola en el recinto sagrado conocido como Kalu Dugbis y así legar a la cultura cuna esta arte milenaria. Al llegar al recinto de Kalu Dugbis, dice Naguegiryai, se quedó admirada de la majestuosidad de aquel recinto que ofrecía diversos adornos. Sus cuatro paredes, dirigidas a los cuatro puntos cardinales, todo a su alrededor fluían de refulgentes luces, como si el mismo Kalu con sus movimientos tuviesen vida. De ella nacían infinidad de colores, diseños y grabados policromados de molas, parecían deslizar como si estuviesen bailando. De ahí Naguegiryai trazó los modelos y diseños originales que sirvieron de inspiración a la mola, gracias a los atributos y al privilegio que le dio Pab Dummad, para que la mujer cuna tuviese el honor, el privilegio de representar el espíritu de la gran madre tierra. Allí Naguegiryai se quedó cautivado de la gran belleza de aquel recinto que le sirvió de inspiración a la mola que hoy ostenta la mujer cuna. La mola cuna, representa la libertad que todo cuna debe llevar, la libertad de aquella inmensidad del firmamento, con las miradas de aquellas estrellas que recorren libremente la bóveda celeste. (...) Kalu Dugbis, es un lugar de inigualable belleza, de techos, paredes de mil detalles bordeando sus rincones. Cuenta Naguegiryai, en ese mismo lugar se encuentran y se guardan hamacas con mil formas de hilar. Hamacas elaborados todo a mano por aquellas residentes, unas bellísimas doncellas de Kalu Dugbis. También existe una parte donde se guardan “pichas” (faldillas) que utilizan las mujeres. Son tan admirables por sus diseños y grabados que llegó a contemplar Naguegeryai en Kalu Dugbis. Naguegeryai, durante su visita igualmente llegó a conocer la parte donde se hace el “sianar” (incienciario). En ese sitio contempló diversas formas de diseño que ofrece el lugar, pues todo el arte representa el legado de Naguegeryai.”<sup>16</sup>*

---

<sup>16</sup> En: [www.artep primitivo.cuna.org.pa.com](http://www.artep primitivo.cuna.org.pa.com)



*Diseño que dibuja el espeso bosque de la cadena de montañas que circundan el hermoso valle del Sibundoy. Manto o **Betia** que cubre la tierra y guarda el misterio y la fecundidad de la vida...”<sup>17</sup>*

**Fig. 3.**

Este mito permite percibir el origen de los grafismos, los cuales proceden de una manifestación de orden sagrado haciéndose una escritura de lo hermético. Así, en la medida en que buscamos desentrañar unos símbolos, eso que tiene que ver con la historia mítica de lo natural, se propicia, a la vez, una exploración cultural de las escrituras inmersas en el tejido y sus múltiples formas de expresión.

Estos sistemas gráficos que aparecen en las molas cunas procedentes de un lugar sagrado, son representaciones activas de la fuerza o esencia de elementos de la naturaleza que se inscribe en ellas y sirven como un sistema pluridimensional que tiene total independencia de lo oral. La labor del sabedor es generar una alianza entre lo oral, los sistemas gráficos y la acción de tejer para activar los signos de este grafismo y el espíritu o aluna del objeto natural que lo posee.

Es decir, hay una acción trascendente que no depende de lo humano para su existencia; así mismo esta imagen que remite a la esencia del ser, como escritura, es anterior a los tiempos y el ser humano las resignifica por medio de la palabra a partir de las narrativas mito y las narrativas que se hallan en él. Estas formas de escritura son lenguajes en donde están expresadas las formas de pensar de una colectividad en relación con su territorio y se identifican a través de dos características, la primera, como posibilidad de lo profano para resignificar y dar valor a las acciones de lo cotidiano relacionadas con animales, plantas, eventos estacionales y celestes, entre otros que marcan los sistemas de alianza y de significación mítica que hace una comunidad de un territorio.

Para el caso de los tejidos, las figuras son la representación de una iconografía socialmente aceptada y que casi siempre son analógicas y tomadas de diseños de diferentes elementos de la naturaleza con los cuales la gente de una comunidad tiene una relación cotidiana y profana, por ejemplo esta grafía que se halla en el chumbe de los Kamëntsá la cual hace parte de una relación cotidiana con el medio

---

<sup>17</sup>LAGOS, Janeth – TALAGA, Argenis. *La simbología de la artesanía de tejidos textiles en la comunidad Camentsá del Valle del Sibundoy*. Pasto: Tesis de Grado, 1988. p. 126 .

ambiente, pero a su vez se constituye dentro del sistema mítico y de leyendas, espacios que dimensionan otro tipo de relación con la tierra.

En cuanto a la segunda característica, identifica a la escritura como valor de lo sagrado para darle sentido y vitalidad a un saber, así en el caso de los jutis o pintura corporal de los sikuani sirven como sistema gráfico, para activar en el cuerpo del sabedor la fuerza del elemento que convoca y es apoyado por el rezo para potenciar dicha fuerza. La palabra mítica termina renovándose en el rezo como potencia que activa el pasado en el presente pero sobre todo se impregna de una fuerza inscrita en el tejido de tijeretas y cuyo saber esta escrito en el cielo. Los dibujos indican una suerte de filiación con lo celeste, más que una marcación limite o representación. La voz conjura y potencia una fuerza que ya esta ahí, remitiendo a lo elemental del material sonoro, del sonido como esencia producido en el inframundo del cuerpo. En el centro, en el origen de las cosas.



**Fig. 4**

De esta manera el Juti que apreciamos aquí permite en el sabedor activar una fuerza-tigre que está inscrita en la grafía como saber animal aprendido-enseñado por Tsamani a los chamanes ancestrales e incorporado en el cuerpo por los sabedores con el rezo a partir del continuo aprendizaje en el saber Sikuani. La grafía convoca el devenir animal correspondiente y el canto-rezo potencia el saber. Así pues, la cultura material se presenta como una forma de escritura ligada al mundo de lo sagrado como parte constitutiva de la territorialidad; en si misma posee un derecho y un revés; por un lado, aquello que hace parte de lo que se ve y hace presencia, por el otro, aquello que es invisible a la configuración racional del mundo y que se puede expresar en lo mágico- ritual que se presenta en diferentes ceremonias. Es una invisibilidad inmanente a las cosas y produce un campo de fluidos que afecta a los sujetos a partir de producir sensaciones que son engendradas en sí mismas.

Por ello en la idea de memoria larga existen dos tipos de reglas que permiten renovar la memoria, una, en la que se encuentran los lugares como productores de signos que condensan una genealogía toponímica que permite construir una territorialidad y un reconocimiento de los espacios en relación a los espíritus y las grafías que los habitan y que les pertenecen presentándose como marcaciones del territorio (petroglifos, huacas).

Por otra parte, las reglas de las imágenes que rehacen el cosmos en una territorialidad existencial y permiten al sabedor proceder en un tiempo Aión, que está fuera del territorio físico y es una nominación anterior a las cosas procedente del orden de lo natural.

De esta manera, dimensionar la invisibilidad es hacer perceptible una lógica diferenciada de lo humano que permita comprender el entramado de los sentidos propios de la naturaleza, al margen de las interpretaciones y las construcciones sociales; es decir, entender otros argumentos en un proceso de aprendizaje en el 'afuera'.

Tomando en cuenta una perspectiva mítica ancestral, son las plantas, los animales, las rocas y todos los entes y objetos que están fuera del mundo construido por los hombres, los que primigeniamente poseen el conocimiento y se encargan de enseñarlo a los humanos. Para las comunidades ancestrales la adquisición de este conocimiento se encuentra íntimamente ligado a estados extasiáticos o de trance que son posibilitados por diferentes experiencias provocando que el cuerpo experimente mutaciones, transformaciones, devenires. Tendríamos que catalogar estas experiencias como fenómenos que están necesariamente ligadas a lo "esotérico" y que al ser parte del terreno de lo sobrenatural acercan al hombre al demiurgo.

Esta acción trasgresora producida por dichos estados, hace que la persona que experimenta, vivencie una realidad "otra" en donde el orden social del mundo desaparece, afloran de lo diverso, de lo múltiple, de lo mítico. El acceso a esta experiencia que involucra un devenir tiene como acción generadora, prácticas ancestrales relativas a las danzas, a los cantos, a los conjuros, a los rezos, a los trazos y pinturas, al ensoñar y a la ingestión de plantas enteógenas.

Desde mucho tiempo atrás es reconocido el uso de dichas plantas para acceder a otros órdenes de realidad permitiéndole al chamán conocer a los saberes propiciados por el cosmos. Acceder a esta lógica, mediado por la planta, se hace fundamental para la comprensión de una ética natural, y su uso ritual permite la reincorporación del sujeto que hace la ingestión, al mundo, igualmente, de lo natural. Es decir, consiste en dejarse atravesar por una fuerza primigenia que procede de lo animal, de lo vegetal, de lo mineral, o de lo cósmico y que deparan una grafía a partir de prácticas rituales y vivenciales en la naturaleza.

Entonces se pretende evidenciar -en esta escritura- lo invisible, continuando un proceso de experimentación con fuerzas o espíritus que están inscritas en el tejido o que en su elaboración se potencian en él. En relación con el uso de plantas sagradas, su uso espiritual en el chamanismo se ha abierto la posibilidad de encontrarse con la escritura de lo sagrado de las cosas:

***"ORIGEN DEL YAGÉ:*** *"Cuentan que el mundo estaba en absoluto silencio y en tinieblas hasta que un fuerte bejuco salvaje (llamado yagé) fecundó una flor blanca en forma de campana. Que de un momento a otro, esta dio a luz al sol y del sol salieron unos hombres dorados*

*llamados curacas. Al probar ellos la sustancia del yagé, empezaron a desfilarse con plumas de colores y tocando melodías con dulzaina y flauta. Pero cada uno de estos hombres se metió en cada hombre y cosa del universo, para darle la pinta "o sea el color y el sonido. Estas son las pintas que ven los curacas cuando toman yagé o padre de la claridad y la inteligencia" Mito Inga.*

Este mito nos permite descifrar la relación fundamental que existe entre las plantas enteógenas y la vivencia cercana que éstas provocan en relación con la imagen y el sonido que le corresponde a las cosas, y a su vez, nos afirma que éstas no necesitan de la palabra ni de la voz para existir; ubica, además, este tipo de sistemas gráficos en el terreno de una estética que concierne más a una función sinestésica en donde obligatoriamente se elabora una lectura compleja e integral del elemento en relación con el mundo, haciendo percibir al elemento con sus pulsaciones y afectando directamente al sujeto que recibe la percepción.

Esto da pie para que un saber pase por las grafías como escritura y sirven como señales que son esencialmente auxiliares iconográficas de la memoria poética vinculándose de esta manera a la tarea del filósofo, del narrador, del poeta, del artista en su labor demiúrgica de potenciar con la palabra, con la danza, con la pintura una acción trascendente de las cosas que les permiten a éstas agenciar vida propia desencadenando una serie de signos en el cuerpo del que conoce con el fin de despertar en el chamán un saber territorial integral en donde el mito se potencia como sacralidad y como afecto.

De esta manera, el entendimiento de esa lógica diferenciada surge desde la experimentación con la Planta Sagrada de la ayahuasca o yagé<sup>18</sup> y con diversas prácticas chamánicas que involucran, necesariamente, el afectarse con otras formas de ser y de hacer en el cosmos, desencadenador de un aprendizaje.

Dicho aprendizaje recibido en el espiritual, es justamente ese saber inscrito en un objeto de lo terreno o de lo celeste y que se presenta en la grafía. Decir que en su esencia, es pensar que el lenguaje-saber de lo otro comunica desde una grafía viva, palpitante, inscrita en el objeto, siendo privilegiado en el proceso de decodificación iniciado por el sabedor a partir de activar su cuerpo para proceder en ese saber.

Así, en el caso de la comunidad Sicuani, el abuelo José Antonio Kasulú, ha permitido a varias personas tejer algunos elementos alrededor de este tipo de prácticas.

En junio del 2003, en una charla sostenida con el abuelo, en el acto de mascar juipa y sorber dopa beno, hacíamos un acuerdo, él me contaba las historias, que

---

<sup>18</sup> Banisteriosis Caapi

culturalmente corresponden a las grafías de jutis y de guapas, y yo tenía que tejerle, los diseños de las guapas en manillas hechas con mostacilla. Aparte de esto, en el acto de tejer debería continuamente hacer el rezo que correspondiera al acto de convocar la historia mítica y la fuerza celeste de la grafía. De ahí, este texto:

*“Mientras masca caapi y suerbe yopo, Tsamani llama al pájaro celeste – kawir tobene – para ver su pinta, para que le muestre el dibujo que posee la fuerza de su saber. Hay en los Sikuaní una grafía inscrita en un tejido titulada Kawir birito (Kawir tobene) en donde se cuenta el origen de los Sikuaní. Kawir Birito es el dibujo de tijeretas; Tijeretas es un pájaro ancestral inscrito en uno de los mitos fundamentales del mundo Sikuaní. Cuando los tejedores inician un tejido para que les rinda comienzan a cantar un rezo. Rezo que va a potenciar una fuerza creativa, que despliega el origen, pero además, una genealogía del saber chamánico diurno y una genealogía del saber chamánico de lo nocturno. El saber chamánico de lo Sikuaní tiene como gesto fundamental un saber que esta inscrito en el cielo, en el cosmos de la cultura Sikuaní y tiene plena representación en las constelaciones como escrituras de sus mitos de origen. Tijeretas, Bokiela, es una escritura fundamental una escritura de saber sagrada y por ello todos los tejidos iniciados por los tejedores comienzan con*

*la forma del Bokiélato (Forma que toma la cola del pájaro de tijeretas al desplegarse por el aire) Todo hombre de conocimiento tiene un arte de su predilección, Kawir tobene es uno de los tejidos fundamentales de la comunidad Sikuaní. En este tejido se cuenta el origen de la gente Sikuaní, esta ave celeste hace parte del saber nocturno en relación con el conocimiento que tienen los sabedores ancestrales. Tsamani, cuando inicia su tejido, cuando les enseña a tejer guapa, lo primero que hace es comenzar con el pájaro de tijereta – Bokiélato- es el comienzo de todo tejido en los Sikuaní. Cuando se inicia a hacer tijereta el sabedor comienza a hacer un estudio; para que ese saber le llegue para que ese estudio brote y logre desarrollarse la persona que inicia el estudio comienza a cantar, comienza a hacer un rezo el cual le va a facilitar ver la pinta correspondiente al diseño e ir tejiendo. Entre tanto en su estudio él va tejiendo el dibujo y va mascando caapi y sorbiendo yopo. Es ahí cuando Tsamani comienza a mostrarle la pinta correspondiente en relación con un saber diurno o nocturno inscrito y posible de ser leído en lo celeste y mediante un proceso chamánico a partir del uso de las plantas sagradas. Todos los dibujos de los Sikuaní corresponden a estudios de los chamanes ancestrales; estudios hechos en el saber del cielo. Un saber que tiene seria relación con las estrellas y /o con las figuras que despliega el cielo en el día”*

La importancia del canto resulta evidente, en él es donde se expresan las fórmulas de ruego o dominio sobre los espíritus que a su vez fueron recibidas de alguna visión; las visiones pueden ser dirigidas, conducidas, inspiradas. El complemento justo de este saber, aparte de lo recibido en el espiritual mediante el sueño, se constituye en el hacer concreto de la práctica del tejido que termina siendo una acción cotidiana fundamental originando un saber que se integra permanentemente en el cuerpo.

En el caso de las comunidades uitoto el tejido y toda práctica creativa sirve para curar las enfermedades o desequilibrios en lo físico o en lo espiritual. “Lo malo, lo negativo, el dolor, la enfermedad, ese sentir es transformado por Él, por el Creador, en lo bueno, lo positivo...”<sup>19</sup> El abuelo Oscar Román, uitoto de Araracuara, habla de cinco enfermedades, de acuerdo con lo contado al etnólogo William Torres Carvajal: “El miedo, la rabia, la pereza, la tristeza y la envidia” (TORRES: 2000). Cuando se tiene el corazón caliente, cuando se tiene tristeza, cuando se tiene pereza, las palabras y las acciones y las palabras-acciones (poieisis-rafue<sup>20</sup>) están impregnadas de estas enfermedades; si se revierten estas acciones a otra persona<sup>21</sup>, se “contagia” de estas enfermedades, por ello un hombre de saber en vez de proceder con esta fuerza destructiva prefiere conjurarla, curarla mediante el oficio de tejer, de danzar, de cantar u otro acto creativo y transformarla en una acción vital que enfría estas actitudes permitiéndole al hombre posibilitar su reincorporación al cosmos una vez se haya curado.

El tejido es rafue, palabra que se hace potencia, objeto-aliento, así mismo el pensamiento toma cuerpo- *biko*, la palabra que en uitoto traduce cuerpo, esta casa, esta maloca, el firmamento, la comunidad y el mundo- es decir, tejido-figura que revierte su sentido en los términos relacionados con el cuerpo; en la medida que se agencia la posibilidad del creador, la acción creadora comunica al sujeto que teje y a partir del tejido con las relaciones cósmicas permite reanudar las acciones míticas.

Así, el sujeto que teje se hace chacana. Sin embargo, las formas de escrituración del tejido que nos interesa señalar obedecen al tejido-escritura que pasa por la oralidad como Rafue.

La escritura constelar que se convoca en el tejido es una escritura íntegra que procede en palabra pero que a su vez es acto, pues el tejido escrito posee el aliento espíritu de las fuerzas inscritas en éste. Un tejido chamánico, en primera instancia es escritura, pues en la medida en que se teje se reinician los mitos. El mito en el tejido es una palabra cantada que se hace cuerpo, una fuerza grafía o

---

<sup>19</sup> CANDRE – KINERAI, Hipólito y ECHEVERRI, Juan Álvaro. *Tabaco frío, coca dulce*. Colcultura. Bogotá, 1993. p. 27

<sup>20</sup> “Rafue no se refiere, de hecho, ni a una “palabra” ni a una “cosa”, Rafue es la actividad mediante la cual las palabras se transforman en cosas”. Op. Cit. p.161.

<sup>21</sup> HORMAZA, Manuel. En: *El oficio de las arañas*. Ed. Colina: Bogotá, 1997. p. 25

una fuerza escritura, no representa, es esencia del objeto convocado. El tejedor entra en una relación cósmica con el tejido reintegrando al mito que es “biko” equilibrándose y curándose él con el y en el cosmos. Tejer es cosmos, es convocar unas fuerzas de éste para potenciar su aliento. Cuando se teje el mito reanuda el cosmos.

De esta manera, la iconografía inscrita en los tejidos en el mundo uitoto, al tener una potencia activa de lo convocado, permite conjurar la enfermedad a partir de los diseños. Así lo relata el indígena uitoto Faustino Fayama:

*Luego viene otra parte del tejido, dentro del techo de la maloca, este personaje si tiene nombre, el origen de estos tejidos de la maloca se llama Nincaj, en el personaje mitológico los dos soles son sol mayor, sol menor; ellos hicieron aparecer cada reino, los gusanos tejieron a sus símbolos, a su cuerpo, que la mariposa, los pescados, las aves, las hormigas, los murciélagos, entonces cada uno tiene su nombre se llama el tejido del gusano, tejido de hormiga, tejido del pescado, tejido de guacamaya, tejido de murciélago, tejido de charapo. Para qué se hace este tejido, dice he aquí yo, para mi no es enfermedad, para mi es obra, entonces aquí hago buen uso de la naturaleza, de todo lo que vive en el agua, de todo lo que vive sobre la tierra, los trepadores, la naturaleza y los que vuelan, entonces ahí se purifica ya está dentro como una temporada, como un lujo, por eso al frente de la maloca están todos esos tejidos, al frente de la maloca están todos esos tejidos, en todas las malocas en el Amazonas están todos esos tejidos. Ahora mira abajo otra vez, y dice que es lo que yo siento, como fiebre, como viruela o sarampión, que da caloría a la niñez o a la humanidad, parte del fuego, entonces parte del color, entonces coje allá la figura de la charapa y lo hace en la manilla, se llama jírani túnica, o sea tiene cuadritos como conchas de tortuga y entonces Fiocbuinaima y el personaje de la biodiversidad, dice que aquí no es enfermedad, es artesanía, allá en la manilla. Allá aparece ese color, amarillo, rojo, morado y en algunas partes aparece verde, o sea, coge toda la parte del fuego, de la naturaleza, tierra, aire y entonces se sana y para esas partes de la tortuga o la charapa es vida para ellos entonces, ellos no sufren de calorías entonces el hombre se sana.*

Las figuras y los colores poseen la esencia de la fuerza vital convocada, y al ser la imagen de cosas sensibles, nos rememoran cosas no sensibles. Es un estado excepcional del cuerpo, como una intuición primordial del mundo que nos abre a la comprensión afectiva de una realidad completamente diferente donde la magia, el mundo del sueño y las imágenes se funden en una mismidad y activan una memoria natural y terrígena. Las grafías están inscritas en la magia, poseen una acción mántica ligadas al saber oral siendo fuente fundamental de una memoria



del ensueño. De esta manera el arte de una comunidad es la forma más elaborada de los signos creados por ella, y se manifiestan como signos sensibles.

Pensemos ahora el telar como una hoja en blanco que se aproxima más a la actividad del no hacer, del no pensar propuesta por don Juan Matus pero que se evidencia en muchas prácticas ancestrales de pueblos amerindios a diferencia de las tecnologías del pensar occidentales que implica que el sujeto esté continuamente razonando.

En esta actitud, en los pueblos amerindios no se divaga continuamente en las ideas, la mente se encuentra en blanco, concentrada en el hacer del tejido, sólo se está en la totalidad con la tela blanca que no es una nulidad. No sólo consiste en sentarse a implementar una técnica sino sentarse a tejer la existencia, prolongar la existencia de ser el hilo, la urdimbre y la trama; acción de cada instante que plantea una ética continua frente al equilibrio cósmico, un cuerpo que es a su vez telar, tejido, maloka-cosmos, un cuerpo que no sólo posibilita que sobre él se lean unas técnicas sino que además es un cuerpo telar que se está tejiendo en cada instante de su existencia y que sus pasos, sus recorridos los hace en relación con relación el tejerse en el mito. De esa actitud emerge el pensamiento en forma de diseños.

Ahora bien, por qué hablar del cordón umbilical. De hecho, éste es un hilo conductor por donde pasan flujos de energía traducidos en flujos de sentido. El cordón umbilical provoca una unión entre partes, pero a su vez implica que alguno de sus extremos se encuentre ligado a la parte umbilical de algo, es decir, está unido al punto central de un ser. Recordemos que la acepción del término *umbilical* viene del concepto corporal y funcional de *ombligo*, lugar por donde se conducen los flujos vitales para alimentar y dar vida a un ser. Por él pasan los líquidos, las sensaciones, los conceptos, los afectos y un saber intrínseco determinante en la vida al exterior del vientre. Lo fundamental de este punto es que en términos reales y a su vez de invisibilidad, el cordón umbilical es entendido como un hilo conductor que permite a la madre y al hijo retroalimentarse, uniéndolos de manera tangencial sin que posteriormente el cordón se materialice. El vientre - cuna, vientre - casa, vientre-universo dejará en el nuevo ser una huella umbilical, una suerte de "aura" de ese cordón al cual alguna vez estuvo unido. A su vez, en el caso del telar de amarre, se centran las relaciones con pacha a partir del chumbe que envuelve la parte central del cuerpo, lugar de centramiento de lo humano. El chumbe en este caso funciona como cordón umbilical unido a la cuadratura de pacha, y el tejido es la reinstalación del demiurgo dentro del territorio y la cosmovisión.

Podría decirse a su vez que el hilo cumple la función del cordón umbilical a partir de ser una trasposición entre los elementos de dicho puente comunicativo. Es decir, el hilo en relación con el cordón umbilical cumple su misma función al tener unas características semejantes o una similitud extrasensorial que sobrepasa el

lenguaje alfabético y nuestras formas de racionalizar las experiencias. La percepción de dicho acontecimiento hace parte del conocimiento engendrado en el terreno de lo mágico, de lo mítico, de lo místico o propiamente de lo chamánico. Por ello, propone entender el tejido como un acto vital que engloba cada uno de los procesos de vida de los individuos en donde la ética esta íntimamente relacionada con una estética colectiva. En este caso cada hilo que se teje es el camino fundamental hacia lo ancestral en donde el ser teje la tierra, teje el pensamiento colectivo, piensa y hace el cosmos y así mismo el cosmos lo rehace. El tejido es un filosofar, es una filosofía plena pues no sólo se teje en cada instante de la existencia sino, además con la existencia misma: cuando se teje se piensa y hace el cosmos.

**Tejer es hablar con la madre.** Los tejedores a través del hilo recorren la historia de la creación del mundo, caminando por él, el hombre de arriba hacia abajo y de izquierda a derecha, a lo largo y ancho del telar. La mujer en movimiento de espiral por el cuerpo cilíndrico de la mochila<sup>22</sup>

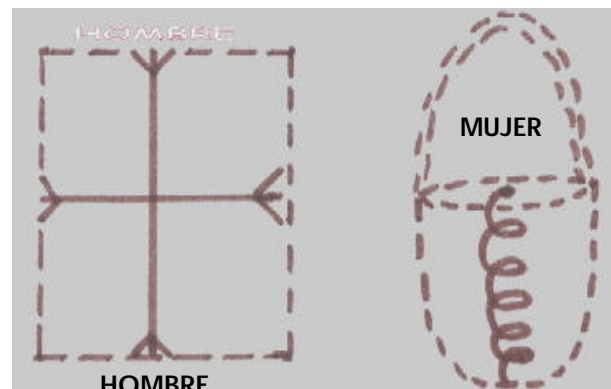


Fig.5

Así como todas las cosas son duales y complemento con otras a partir de la dualidad, también son pares en sí mismas. Esto implica que todos los objetos son a la vez una y otra cosa, lo visible se hace invisible pero a la vez es visible. Es decir, los tejidos son escrituras en las cuales se han invisibilizado los signos que sólo son posibles de ser vistos a partir de otra lectura desde una sensibilidad perceptible construida en los afectos del tejedor. Los signos inscritos en el tejido son frágiles cadenas que permanecen en lo invisible en tanto el lector no haya aprendido la capacidad de ver desde esos afectos.

Esa lectura sólo es posible desde una corporalidad visceral que rompe con la razón implicando que el cuerpo lector aprende a leer en el detalle, las pequeñas cadenas implícitas en el símbolo.

Estos signos dependen del tejedor, pero sobre todo depende de la relación afectiva sacralizante del tejedor con la naturaleza o con el mundo de las cosas. Todas las cosas tienen vida, todas las cosas hacen su propia creación.

Cuando el hombre logra una relación espiritual con las cosas integra los objetos a su mundo afectivo logrando así comunicarse con ellos; en el mundo andino lo espiritual depende necesariamente de una afectación directa con los otros seres.

<sup>22</sup> DOLMATOFF, Reichel. *Los Kogui: una tribu de la Sierra Nevada de Santa Marta*. Procultura. Bogotá, 1985. p. 67

Las cosas pasan entonces directamente al corazón del sujeto. El tejedor está deviniendo múltiple en la naturaleza, mas no intenta adueñarse de los objetos, está intentando leer signos desde otros objetos de la naturaleza. Es una lectura que se hace en la diferencia que a su vez es dualidad.

No hay una tarea de invención, hay una tarea de lectura, lee aquello que emana de afuera; lee lo inverosímil, lo que no tiene importancia para los demás. Todas estas dualidades son “ylla”. Las huellas que marcan el señalamiento de una cultura traspasan las fronteras de la historia, una cultura en la que parece casi improbable dejar indicios de su existencia en el universo pero que en los oficios, las labores cotidianas, se va marcando su inmortalidad. Si ahora, en esta época, podemos saber algo de su esencia, será justamente a través de esos haceres que se fueron constituyendo como escritura pintada, hablada y tejida; todas estas escrituras traducen el pensamiento y el imaginario del hombre, él mismo habita en esta lectura.

Tejer es una actividad refleja, quien realiza esta escritura, a su vez está escriturando su existencia y la de su pueblo. ¿Qué efectos provoca esta escritura en quien la lee, y más aún en quien escribe? (Antídoto, alimento, ambrosia) ¿Qué se despierta? ¿Qué está dormido? La escritura y la lectura son formas de ocuparse del ser ¿Qué sucede al leer (un tejido)? ¿Qué tanto atraviesa al que lee? ¿Trans-forma? En el diálogo escritural el hilo se pone en comunicación con la mano, el ojo, el cerebro... con el otro...

El mito es la raíz del alma humana, como condición social, cultural y psicológica. La poesía desencadena, desde una acción profundamente intuitiva, la memoria poética del mito. Hay una esencia poética en las grafías del tejido, devanadas en la memoria poética del tejer, como una acción elemental que remite a la ritualística del cuerpo en su búsqueda consubstancial de lo sagrado. El arte- cierto tipo de arte, como el tejido- hace en nuestro tiempo la labor del mito, como una búsqueda incesante en el alma de las cosas.

## 2. TEJER LA VIDA: PRÁCTICA ANCESTRAL

*“Voy a tejer la tela de mi vida,  
voy a tejerla blanca como una nube,  
voy a tejer algo de negro en ella,  
voy a tejer oscuros tallos de maíz,  
voy a tejer tallos de maíz en la tela blanca,  
voy a obedecer la ley divina.”*

Oración Kogi.

### 2.1. ENTRAMADO

La contundencia de las palabras y las acciones traspasan el umbral de lo cotidiano, diversas formas de pensamiento están inscritas en la cosmogonía, en la teogonía y en la teofanía de la tradición oral del mundo andino dejando ver en sus relatos unas estructuras fundamentales sobre las cuales se rehacen continuamente los ritos y los mitos. La descripción de rituales e historias primigenias permiten desentrañar unos signos básicos que se van a estar sobreponiendo, en el trasegar del tiempo, perviviendo en instantes sagrados de los cuales el tejido o alguno de sus elementos tienen participación.

La forma de proceder en este capítulo se da en dos sentidos, en primera instancia señalaremos mitos de origen del hombre andino, comparando dos o tres mitos de ellos que permitan dar cuenta de los elementos constantes y las configuraciones míticas que originan una grafía o un símbolo complejo enriqueciéndose y dinamizándose de acuerdo al contexto en el cual se encuentra. Dentro de este componente tendríamos que explicar de manera necesaria, por un lado los lugares de Pakarina, Tambo Toco y Huaca, y por otro el Amaru serpiente como fundamento del origen del mundo andino y como ylla. El punto de reflexión se encontrará guiado por las grafías que se presentan en Guaman Poma de Ayala y Pachacutic Yanqui en un ejercicio semántico que posibilitará la comprensión de los instantes mítico-rituales que, desde la cultura incaica, explican el mundo en todas sus dimensiones. Otro elemento a ser pensado gira alrededor de los elementos de la naturaleza con los cuales se presentan y/o se simbolizan el Amaru y el trueno, especialmente esa relación directa entre el cueche y los tejidos o los hilos de colores. La segunda parte sitúa estas relaciones míticas de espacios y eventos meteorológicos naturales con el chamanismo andino y su presencia en símbolos y rituales, buscando explicar cómo, mediante la simbología y la ritualística, se activan los mitos señalados en la primera parte.

En un capítulo anterior intentamos mostrar cómo sobreexisten unos elementos que son visibles y en los cuales se ha ido construyendo un aura invisible. Así mismo aquí retomamos la postura de algunos cronistas para formular una compleja red

de signos, que a partir de la comparación y contrastación de varios mitos y leyendas nos van a permitir visualizar las constantes que por generaciones de la tradición andina han quedado como remanente histórico en las prácticas de vida de los sujetos.

Para los pueblos ancestrales de los Andes, el inicio de todas las cosas sobre la faz de la tierra es el mar, Guaman Poma en sus crónicas lo va a denominar *Uari Uira Cocha Runa* (los primitivos hombres de la laguna de grasa)<sup>23</sup>.

Dentro de la constitución de los mitos fundamentales del imperio incaico, el origen del ser humano va a estar ligado en esencia a una acción fundamental de la naturaleza que permite pensar al hombre como un elemento de ésta, la cual posee la fuerza elemental inherente, dándose así la idea del origen, del origen del hombre, que siempre va a estar integrado a la naturaleza como esencia.

En el mito que a continuación transcribimos, narrado por Guaman Poma, habla del nacimiento del runa y de sus diferentes ramas genealógicas después de haberse efectuado el cuarto Pachacutic e inicia hablando del lugar de pakarina de la primera casta del pueblo incaico; presenta diferentes elementos binarios, sobre los cuales va a estar representado el pensamiento andino, la dualidad y la complementariedad entre lo masculino (Cari) el sol y lo femenino (Warmi) la luna.



*“fue declarado hijo del sol, Yntip Churin: Primero dijo que era su padre el sol y su madre la luna y su hermano el lucero. Y su ídolo fue Uana Cauri, y a donde dijeron que salieron fue llamado Tambotoco, y por otro nombre le llama Pacaritambo”<sup>24</sup>*

Cualquier lugar o elemento natural podría servir como lugar de origen y en esta medida se convertía en huaca o lugar de donde brota el principio vital y fundamental chakana celeste por donde se filtra las emanaciones de lo sagrado.

Fig. 6

Ahora bien, todos los lugares que tuvieran las características de cueva, gruta, vientre o con la redondez se relacionan con tiksi (el todo en absoluto) y con las entrañas de la tierra, y van a reanudarse como origen mítico, haciendo que el hombre sea creado, sea dado a luz por la tierra. De ello la palabra Tambotoco que es “cueva de origen” y la palabra Pacaritambo que significa el “lugar de donde sale la luz de origen”. A sí mismo en el dibujo de Guaman Poma de Ayala el

<sup>23</sup> Para los incas la grasa se constituye en objeto sagrado haciendo uso de este en rituales. La espuma producida por el mar y las lagunas es considerada justamente el cebo. Es interesante mirar como el cebo es de procedencia animal y la palabra cocha significa vientre entendiendo esto como el objeto sagrado que proviene de éste. La palabra aymará (h)Uari significa “dios de fuerza” o “agua caudalosa”.

<sup>24</sup> GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe. Nueva Crónica y buen gobierno. Ed. Siglo XXI. México, 1993. p. 64.

Tambotoco aparece dibujado como una montaña y las tres cuevas son los lugares de origen. Los nombres que reciben estos lugares son narrados por el cronista Pachacuti Yanqui.

*“Este inca Manco cápac fue enemigo de las huacas. Como tal, destruyó al curaca Piano cápac con todos sus ídolos. Asimismo venció a Tócaj cápac, gran idólatra y después le mando que labrara al lugar donde nació. Al fin labraron los indios por orden de Manco cápac, deshaciendo la casa y edificando canterías a manera de ventanas: eran 3 ventanas que significaban la casa de sus padres, de donde descendieron, las cuales se llamaron la 1ª Tampo Toco, la 2ª Maras toco, la 3ª Sútic toco, que fueron de sus tíos abuelos maternos y paternos”<sup>25</sup>*

En relación con el tambo como espacio sagrado, existen unos lugares que lo configuran como espacio vital de la tierra y que en el pensamiento incaico se van a constituir como guacas bilcas o guacas locales (sobrenaturales). Los volcanes, las montañas y los cerros altos o las cumbres nevadas (urku yayas) terminaban siendo los lugares sagrados por excelencia en donde se realizaban todos los ritos agrícolas fundamentales. Estos cerros o lugares tutelares eran dentro de la significación del territorio los guardianes en donde habitaban los espíritus protectores de una región, parcialidad o ayllu, y eran denominados Apus, una suerte de oráculo griego pero en tierras andinas. Cada pueblo poseía sus Apus sagrados los cuales eran aceptados como yachac y consultados por los chamanes de cada región para obtener el conocimiento sobre los rituales de curación y ceremonias -que eran evidenciados mediante ensueños provocados por el yachac Apu a los yachac runa-, o regalarles piedras-cuarzos que utilizan en los poguios o mesas ceremoniales, ante lo cual, continuamente debían realizar pagos y ofrendas. Estos cerros sagrados están emparentados con el Tambotoco, lugar de origen del pueblo incaico que es un espacio por donde se “enviaja” adentro de la montaña; de estos existen varias historias en el mundo andino, los huecos, las puertas del Tambotoco, los chakanas sirven como camino inmaterial para volver a los lugares de origen, por donde brota la luz y energía fundamental de huaca o de pacarina. Todas las montañas poseen canales internos por donde se desplazan los sujetos para llegar al lugar de pacarina.

Por ello la delimitación del territorio para los pueblos andinos, para cada uno de los ayllus es definida por sus Apus sagrados.

*“Según los juncaleños, los Urku Yaya fueron dioses antiguos que dominaban durante el periodo de la primera creación (época de Dios padre), y cuyo poder disminuyó - sin desaparecer del todo - después el*

---

<sup>25</sup> PACHACUTI YANQUI, Joan. *Tres relaciones de antigüedades peruanas*. FCE. Perú, 1995. p.21.

*cataclismo que es reputado haber precedido el periodo actual (época del Dios Hijo)”<sup>26</sup>*

En inmediaciones del volcán Galeras, una de las historias que cuentan los pobladores de la región, es que existen unos agujeros que se comunican hacia dentro de la tierra llegando hasta el mar. De hecho las lagunas no tienen límite en su profundidad y su fondo ayuda a constituir una red de canales que se alimentan continuamente de la Cucha Mar. Estos huecos a manera de cuevas, aparecen y desaparecen indefinidamente; cuando una persona infringe las leyes espirituales, puede ser absorbida por éstos; es muy posible que de un momento a otro brote el bosque de niebla y de sopetón se abra uno de estos chakanas haciendo que la persona se vayan hacia el fondo de ellos.

Ahora bien, se conocen unas historias que permiten entender el centro de la tierra como el Urin Pacha o Ukhu Pacha, remitiendo al lugar de los ancestros, una de ellas habla de la carroza de la muerte que es una clara resignificación contemporánea de un espíritu natural que se le presenta a los leñadores cuando sin hacer pago y sin pedir permiso, están cortando leña. El espíritu que conduce la carroza aparece en el bosque de niebla<sup>27</sup> e inmediatamente va a envolver a los leñadores con una capa gigantesca, bs sube en la carroza llevándoselos hacia adentro de la montaña atravesando dicho bosque. Así mismo, es muy común observar en todos los Andes los guardianes tutelares de todas las provincias son cerros, montañas y volcanes; en estos territorios siempre se configura una montaña que es femenina, otra masculina y se constituyen como apus (gran señor) sagrados y que van a servir como ofrendario fundamental de pago y además como protectores y sabedores. Estos Apus hacen de guardián local y gran señor de un ayllu, sin por ello constituirse necesariamente como pacarinas, y se les dedican fiestas ceremoniales y rituales.

La labor de un Apu resulta fundamental pues permite la relacionalidad sagrada del hombre andino con la tierra, permitiéndole comunicarse continuamente con el Apu sagrado a partir de sueños, invocaciones, cantos y le posibilita a un ayllu, por medio de la intervención de un yachac, mantener el equilibrio cósmico de los sujetos, de las familias y de los ayllus.

En algunas épocas los chamanes subían a comunicarse con los espíritus tutelares del lugar y aprender del saber de estos para invocarlos después en sus rituales de curación, llamándolos para potenciar las fuerzas benéficas del espíritu tutelar.

---

<sup>26</sup> . HOWARD, Rosaleen – Malverde. Amerindia reveue d'ethnolinguistique amerindienne. *Dioses y diablos. Tradición oral del Cañar- Ecuador*. Textos quichuas recogidos y traducidos. París : Centro Recherche de l'Université de Paris VIII, 1981. p. 25

<sup>27</sup> El pogoy o niebla es un fenómeno del mundo de aquí que señala una transición hacia el uku pacha. “La ‘ética andina’ tiene como finalidad: asegurarse el funcionamiento vital de estos fenómenos de transición” La cruz falsa funciona como puente para la comunidad en general, pero la cruz del sur funciona como chakana para los chamanes pues les permite la comunicación entre el mundo de aquí, el mundo celeste y el submundo.

Así mismo, los diferentes ayllus realizan peregrinaciones sagradas a las guacas de origen o pacarinas para reiniciar ciclos individuales y colectivos en relación con el territorio. Dichas ceremonias se denominaban correr la tierra y permiten reconocer una territorialidad sagrada volviendo al origen a reiniciar y a curarse con la memoria poética inscrita en las fuerzas inmanentes del mito

*“Tenían señalados cinco altares o puestos de devoción, muy distintos y apartados los unos de los otros, los cuales son los siguientes: el primero era la laguna grande de Guatavita, adonde coronaban y elegían sus reyes, habiendo hecho primero aquel ayuno de los seis años, con las abstinencias referidas, y éste era el mayor y de más adoración, y a donde habiendo llegado a él se hacían las mayores borracheras, ritos y ceremonias; el segundo altar era la laguna de Guasca, que hoy llamamos de Martos, porque intentó sacarle el santuario y tesoro grande que decían tenía; ...el tercer altar era la laguna de Siecha, que fue la que tocó a Bogotá comenzar de ella el correr la tierra, y a donde mandó que en sus laderas quedase el escuadrón reforzado para la defensa de su persona, y a donde se recogió la noche de la matanza de la gente de Guatavita; el cuarto altar y puesto de devoción era la laguna de Teusacá, que también tiene gran tesoro, según fama, porque se decía tenía dos caimanes de oro, amén de otras joyas y santillos...”<sup>28</sup>*

De esta manera las lagunas o cochas se van a constituir como otro de los lugares sagrados asociado con tiksi y las lagunas o cochas se van a instaurar como otro lugar sagrado. Cuando se asciende a una laguna se entra en el tiempo primordial, en el origen. Es por ello que la denominación de laguna en quechua es Cocha que también significa vientre.

Las cochas en el mundo andino son aucas<sup>29</sup> (al igual que algunos cerros, montañas, rocas) lugares sagrados a donde se sube al encuentro con lo primordial. Este lugar de origen o pacarina termina por hacer que el sujeto rija todos sus conocimientos en relación a la ecosofía emanada de estos espacios y que al entrar en correspondencia con esta pacarina no lo entienda sólo como un espacio físico sino también y en esencia, como un espacio espiritual.

En todo el mundo andino uno de los mitos más reconocidos y repetidos es el origen de lo humano es en los grandes lagos y/o en las lagunas, y de ello se han derivado mitos, ceremonias y leyendas que involucran a las lagunas como sabedoras y entes creadoras o gestadoras de lo humano.

---

<sup>28</sup> RODRÍGUEZ Freyre, Juan. *El Carnero*. Bogotá: Casa editorial El tiempo. 2003. p. 42.

<sup>29</sup> Es el espíritu de lo indefinido en la naturaleza, no domesticado por lo humano. El peligro de su ser intrínseco está dado por la fuerza que posee desde el origen. Al ser lo no conocido por lo humano, sus afecciones causan un desconocimiento por el cuerpo que lo recibe, afectándolo y “enfermándolo” en caso tal de que no se sigan ni se acepten las prescripciones de este conocimiento dado. Su acontecer obliga a un devenir que rompe con la identidad del sujeto y que lo forza a experimentar un proceso cruel, pues el cuerpo se enfrenta a algo que desconoce integralmente. Dicho forzamiento procede de una ética diferente de interrelacionarse con lo “otro”. Los aucas no tienen límite en el conocimiento.



Es propicio en los Andes encontrar que casi todas las lagunas tienen diversidad de leyendas y que éstas encuentran un núcleo común de narraciones, es así como se cuenta que:

*“Cuentan que antes que los Incas reinasen en estos reinos, ni ellos fuesen conocidos, cuentan estos indios otra cosa muy mayor que todos los que ellos dicen porque afirman que estuvieron mucho tiempo sin ver el sol, y que gran trabajo con esta falta, hacían grandes votos e plegarias a los que ellos tenían por dioses, pidiéndoles la lumbre de que carecían; y questando desta suerte, salió de la isla de Titicaca, que está dentro de la laguna del Callao, el sol muy resplandeciente con que todos se alegraron. Y luego que esto pasó dicen que, de hacía partes del medio día, vino y remaneció un hombre de crecido cuerpo, el cual más en su aspecto de persona mostraba gran autoridad y veneración; y poder de que los cerros hacían llanuras y de que las llanuras hacían cerros grandes, haciendo fuentes de piedras vivas. Y como tal poder reconociesen, llamándole hacedor de todas las cosas criadas, principio de ellas, padre sol; porque sin esto, dicen que hacían otras cosas mayores, porque dio ser a las cosas y animales; y que a fin, por su mano les vino notable beneficio”*<sup>30</sup>

El núcleo común de estas historias se halla en la relación entre lo femenino y lo masculino, pues este mito de origen de la especie humana es fundamental porque mezcla dos historias en una misma tradición, por un lado aparece el sol como origen y principio fundamental de todas las cosas y así mismo, aparece la laguna como gestadora. Tendríamos necesariamente que mirar los dos elementos como dadores de la vida, la laguna como lo femenino (Warmi) y Pacarina que al ser agua está directamente relacionada con los ciclos vitales de la luna y el sol con lo masculino (Cari) que es el que se encarga de fecundar los vientres. Podemos intentar entender que estas dos historias se entrecruzan y aparecen en las crónicas de Pachacutic Yamqui como una sola historia. A su vez podríamos pensar que estas historias aparecen como remanentes míticos de otras historias que permiten dar cuenta de un encuentro entre narraciones. Existen varias historias en donde aparecen seres míticos que se encargan de gestar la vida sobre la tierra. En ellas aparecen reflejados varios elementos que van a estar unidos como meta narraciones, a las lagunas como espacios sagrados y míticos que nos permite identificar algunas categorías y elementos inmanentes al ser de las lagunas.

En el caso, por ejemplo, del mundo Muisca, el origen del ser humano está directamente ligado a la laguna de Iguaque en el mito de Bachué perteneciente a la comunidad Chibcha, origen del pueblo cundiboyacense se cuenta:

---

<sup>30</sup> CIEZA de León, Pedro. La Crónica del Perú. Madrid: Instituto Gonzalo Fernández de Oviedo, 1984. p. 220

*“... (Cerca de) un pueblo de indios que llamaban Iguaque, se hace una coronación de empinadas sierras... Entre estas sierras y cumbres se hace una (laguna) muy honda, de donde dicen los indios que a poco de cómo amaneció o apareció la luz y criadas alas demás cosas, salió una mujer que llaman Bachué... Sacó consigo de la mano un niño de entre las mismas aguas, de edad de hasta tres años, y bajando ambos juntos de la sierra al llano, donde ahora está el pueblo de Iguaque, hicieron una casa donde vivieron hasta que el muchacho tuvo edad para casarse con ella... Andaban ambos por muchas partes dejando hijos en todas, hasta que después de muchos años, estando la tierra llena de hombres y los dos ya muy viejos, se volvieron al mismo pueblo... convirtiéndose ella y su marido en dos muy grandes culebras se metieron por las aguas de la laguna...”*<sup>31</sup>



**Fig. 7**

Para varios de los pueblos andinos las culebras han sido una de las deidades mitogónicas que representan el origen, pero en este mito aparece a su vez la serpiente como concepto femenino acuífero asociado con las lagunas y que ya en un capítulo anterior se había señalado como amaru el espíritu de las lagunas.

A su vez, ese origen mitogónico es recreado anualmente a partir de los ciclos solares en la fiesta del Inti Raimi o solsticio de verano (21 de junio) u otras en el solsticio de invierno (21 de diciembre). Durante estas épocas es normal que en el mundo andino se presenten lluvias acompañadas del sol apareciendo el arco iris.

Un mes antes los pueblos indígenas de esta parte del mundo salen a bañarse a cascadas y lagunas para volver al vientre, pacarina o lugar de los orígenes y acceder limpios a esta ceremonia, celebrando así el reencuentro del padre ancestro Inti con la madre ancestral o huaca cocha.

Es común por estos días encontrar el arco iris en varias montañas del mundo andino y así mismo se presentan en varias lagunas en el centro de éstas el aro iris o amaru pues la fuerza del sol está fecundando a la madre ancestral.

*“La presencia del Kuychi es asociada al agua: Se cree que su morada son las cienagas del cerro, cualquier lugar donde hay agua estancada, y las acequias que bordean la sementera... En Cañar se hace asociación entre la presencia del arco y la presencia de un becerro de oro que vive en el*

<sup>31</sup> SIMON, Fray Pedro. *Noticias Historiales*. Bogotá: Talleres Gráficos del Banco Popular, 1981. p. 87

*lago desde donde el arco sale: Este becerro quema a quienes intenten cogerlo”<sup>32</sup>*

De la misma manera



Fig. 8

*“Este arco iris a quien los wankas le llaman Tulumanya es un dios muy bueno, aparece después de la lluvia cuando sale el sol y apunta sus penachos las semillas germinadas en el vientre de la tierra. Luego Tulumanya se esconde en las aguas dormidas de los pequeños estanques y desaparece”<sup>33</sup>*

En la fiesta sagrada de los Muiscas, para el nombramiento y renovación del cacique en el solsticio de invierno, este se envuelve en una gomina vegetal y se espolvorea de oro todo el cuerpo (el oro como la fuerza del sol en los minerales), se sube a la balsa, para dirigirse al centro de la laguna de Guatavita y allí realiza ofrendas de figurillas de oro en forma de serpientes, dragones y sobre el medio día él se funde en la laguna ofreciendo el oro a la madre ancestral y deviniendo sol, recreando así su fecundación y reiniciando el ciclo vital sobre la faz de la tierra. Así en las correrías, peregrinaciones a pie, siguiendo una geografía sacra para visitar las cochas, sus lugares sagrados o huacas los Muiscas realizaban esta ceremonia:

*“En los últimos días de estas fiestas, y que ya se tenía noticia de que todas las gentes habían corrido la tierra, se juntaban los caciques y capitanes y la gente principal en la gran laguna de Guatavita, a donde por tres días se hacían grandes borracheras, se quemaba mucho moque y trementina, de día y de noche, y el tercer día en muy grandes balsas bien adornadas, y con todo el oro y santillos que tenían para esto, con grandes música de gaitas, fotutos y sonajas, y grandes fuegos y gentío que habían en contorno de la laguna, llegaban al medio día de ella, donde hacían sus ofrecimientos, y con ello se acababa la ceremonia de correr la tierra, volviéndose a sus casas”<sup>34</sup>*

Ya se ha señalado que la fuerza del sol y del agua da como punto fundamental el arco iris y el aro iris y sus colores van a quedar inscritos en el wipala (bandera) del

<sup>32</sup> Amerindia Reveue. Op. Cit.

<sup>33</sup> TORO, César. Mitos y leyendas del Perú. AFA Editores. Lima, 1990. p. 152.

<sup>34</sup> RODRÍGUEZ, Op. cit., p.44)

mundo incaico y en los vestidos coloridos de todo el mundo andino. Este entrecruce de fuerzas va a ser representado en varios elementos de la orfebrería muisca, bien sea mostrando una culebra espiralada o un par de culebras que se entrecruzan y cuyo sentido fundamental será dar cuenta de la culebra como origen fundamental pero sobre todo como espíritu tutelar de las lagunas. La serpiente aparece desde el inicio del origen del mundo incaico y su origen mítico fue la serpiente amaru, que era la que designaba la casta de ese linaje de poder.

Dicho linaje dependía de los lugares de Pacaritambo que al poseer un espíritu, éste funcionaba como un tótem. De esta manera el mundo sagrado incaico tenía su procedencia en la naturaleza y ésta los constituía como sujetos ligados directamente al espíritu o huaca que los avivaba. Así se cuenta que:



Fig. 9

*“Inga Mango Capac no tubo padre conocido; por eso le dijeron hijo del sol, Yntip Churin, Quillap Uauan ( lit. hijo del sol, hijo de la luna) pero de uerdad fue se madre Mama Uaco. Ésta dicha muger dicen que fue gran fingedora, ydúlatra, hichecera, el qual hablaua como los demonios infierno y hazía serimonias y hecheserías. Y acá hazía hablar piedras y peñas y palos y zeros y lagunas porque le respondía los demonios. Y acá, esta dicha señora fue primer enbentadora las dichas aucas ydolos y hecheserías, encantamientos, y con ellos les engañó a los dichos indios” (...)* Questa dicha Mama fue llamado primero “mama” quando entró a ser señora: Se llamó Mama Uaco después que se cazó con su hijo y entró a ser señora y rreyna. Se llamó Mama Uaco, Coya y supu por suerte del demonio questaua empreñada un hijo y que el demonio le enseño que pariese el dicho niño y que no lo mostrase a la gente y que lo diese a una ama llamada Pillco Ziza. Que le mandó que lo lleuasen al agujero llamado Tanbo Toco, que dallí lo sacasen de tiempo de dos años y que lo diesen mantenimiento y que lo publicase que auía de salir de Pacari Tanbo un Capac Apo Ingá rrey (señor poderoso Inka) llamado Mango Capac Ingá, hijo del sol y de su muger la luna y ermano luzero. Y su dios auía de ser Uana Cauri, queste rrey auía de mandar la Tierra y auía de ser Capac Apo Ingá como ellos. Que acá lo declarauan y madaban la dichas guaca bilcas (sobrenaturales) que son los demonios en el Cuzco. Que el dicho Ynga no tubo tierra ni pueblo que aya parecido ni auer parecido

padre ni casta. Dicen que la madre fue mundana y encantadora, la primera que comenso a seruir y tratar a los demonios. Y acá como puede hazer hijo el sol y la luna de treze grados de cielo que está en lo más alto del cielo es mentira y dize que es amaro, serpiente como lo escriuen.”(...) “ Lo primero, porque no tubo ni casa antiquísima para ser rrey; lo segundo, fue hijo del demonio, enemigo del Dios y de los hombres, mala serpiente, amaro. Lo terzero, decir que es hijo del sol y de la luna es mentira. Lo quarto, de nacer cin padre y la madre fue mundana, primer hechicera, la mayor y maystra criada de los demonios; no le uenía casta ni onrra ni se puede pintar por hombre de todas las generaciones del mundo. No se halla aun que sea saluage animal ser hijo del demonio que es amaro, serpiente” (Algunos apartes del original se encuentran tachados)<sup>35</sup>



De esta manera el origen totémico fue la serpiente amaru, que era la que designaba la casta de ese linaje de poder. Dicho linaje dependía de los lugares de Pacaritambo que al ser el lugar de origen funcionaba como huaca. De esta manera el mundo sagrado incaico tenía su procedencia en la naturaleza y ésta los constituía como sujetos ligados directamente al espíritu que los regía.

Fig. 10

“La segunda arma del Ingá que le pintan: el primero, quiquixana (?); el segundo, un árbol de chunta (palmera) y detrás del árbol, otorongo (jaguar); el terzero, masca paycha(borla real); el quarto, dos amaros (serpientes) con unas borlas en la boca. Esto se pinta del bestido y de su pluma y de su nombra que ellos se nombraron Otorongo Amaro Ingá. Dicen que ellos vinieron de la Laguna de Titicaca y de Tiauanaco y que entraron en Tambo Toco y dallí salieron ocho hermanos Yngas... Pero de verdad fue madre Mama Uaco ella fue la primera Camanca”<sup>36</sup>

Con Mama Uaco (Madre Huaca) la cual se unió Yntip Churin (Hijo sol) para gestar todas los ayllus y poblar la tierra. Cumplido su cometido vuelven a la laguna convertidos en forma de Amaros- serpientes como guacas bilcas deidad o principio sagrado. El amaru aparece en el escudo de la segunda arma del Inga en

<sup>35</sup> GUAMAN POMA. Op. cit. p. 64

<sup>36</sup> Deidad o principio sagrado. Camanca: Hechicera, Sabia. Ibid. P. 64.

las crónicas de Guaman Poma de Ayala y predomina como animal mítico en una relación dual.

Así pues, el origen totémico fue la serpiente amaru, que era la que designaba la casta de ese linaje de poder. Dicho linaje dependía de los lugares de Pacaritambo que al ser el lugar de origen funcionaba como huaca. De esta manera el mundo sagrado incaico tenía su procedencia en la naturaleza y ésta los constituía como sujetos ligados directamente al espíritu que los regía. Esta relación dual va a ser fundamental en el mundo andino y va a aparecer como forma de pensamiento determinando la dualidad y complementariedad de todas las cosas sobre la faz de la tierra. Este concepto de doble complementariedad y en su sentido propio de reciprocidad resulta fundamental a la hora de entender todo el sistema mítico del pensamiento ancestral.

Es por ello que todas las acciones que proceden del mito resultan ser acciones de dualidad y poseen un elemento profundamente sagrado, excepcional. Todos los fenómenos meteorológicos, las acciones sociales e individuales están constituidos a partir de este sentido como punto primordial de lo sagrado lo sobrenatural; fenómenos como el rayo – yllapa- que resultan de ser un evento masculino, una de las deidades del pueblo incaico considerado progenitor y padre pues en esencia representaba la acción plena de fecundar la tierra. El rayo tenía una representación fundamental en la cosmogonía andina; en el dibujo cosmogónico de Pachacuti Yamqui, el rayo o yllapa, aparece al extremo derecho en forma de zig-zag como una de las deidades masculinas fundamentales que proceden del Hanak Pacha y sirven de conexión visible entre este y Ukhu Pacha.

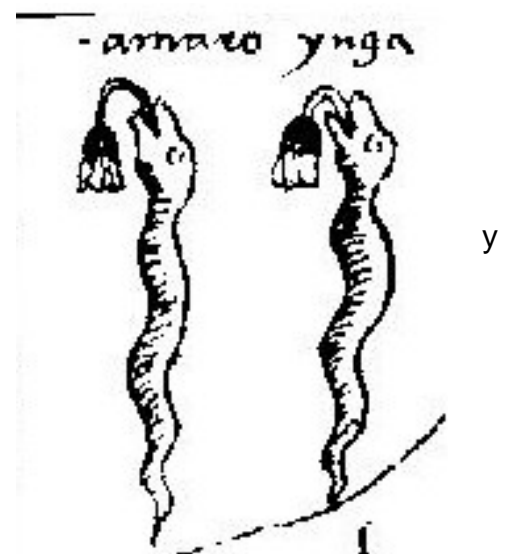


Fig. 11

*“El Rayo era un Dios del fuego que, semejante a una serpiente luminosa, zigzagueaba peligrosamente entre las nubes para luego perderse en el mundo inferior. Se le nombro Illapa, también Libias; su colérica figura se identificaba con un guerrero celeste que, al sacudir su honda, producía un estallido que ocasionaba fuego, luz y ruido; este guerrero tenía en la otra mano una porra y con ella ordenaba llover y el granizar. Calancha afirma que el Rayo, albergaba tres personas celestiales: Chuqui Illapa, Cutu Illapa e Inti Illapa, trinidad sonora, eléctrica y terrible sólo identificable con el Trueno, el relámpago y el propio rayo, siempre unidos en noches de tempestad. Es el rayo la Yacumana mitológica que dará origen a los grandes ríos; se deduce de su nombre – yacu- que además del fuego, era deidad de las aguas. Donde más se veneró al rayo fue en el Collao, sin duda porque los pueblos collas aseveran que provenían de la orina del Rayo.*”

*El principal templo de Illapa quedaba en el Cusco, en el barrio de Tococachi, pero también tenía capilla propia en el Coricancha*<sup>37</sup>

De esta manera encontraremos cómo toda la relación del origen se acerca a lo luminoso o a lo que produce luz, que va a poseer esa doble significación de la luz como acción física real y de la luminosidad como hecho trascendente y las acciones producidas a partir de este hecho van a adquirir un sentido de lo sagrado en la colectividad, es decir, hechos que son físicos van a revertir una acción trascendente en la medida en que el contacto con esta fuerza depara un cambio al encuentro con otra fuerza y estos fenómenos van a ser considerados como acciones sobrenaturales que van más allá de la norma reabsorbiendo continuamente la fuerza energética del origen y constituyéndose como Ylla.

Son varios los fenómenos de ylla<sup>38</sup> que se significan como fenómenos sobrenaturales y que acompañan a los pueblos andinos. Está por un lado el Pakarina que es la luz de origen, está Illapa que es el rayo, aparece la quilla, están los Pakarimoc Runa que son los de la aurora o los originarios de la humanidad y todas estas presencias luminosas van a dar como fenómeno concreto acciones sobrenaturales o Yllas.

Esta luminosidad sobrenatural se expresa en contraposición a la luz natural del sol y que requiere la fusión de fenómenos que integran lo masculino y lo femenino. El amaru o espíritu aparece sobre las lagunas como aro iris y se genera como una ylla y sobrepasa la instancia de lo normal y propicia lo sagrado en el lugar de origen o Pakarina. Es interesante encontrar como alrededor de todas las lagunas de los andes se encuentran diferentes tipos de historias que vinculan a las lagunas con diferentes espíritus tutelares. El amaru o serpiente, que en primera instancia en el mundo andino se muestra como el origen y que a su vez aparece como el espíritu, va a ser reemplazado con el paso del tiempo por otros animales u objetos que poseen un peso representativo en la sociedad española y que se fusiona con las historias ancestrales provocando un fenómeno sincrético. La historia del Amaru como espíritu tutelar de las lagunas, dentro de la mítica de las culturas andinas es fundamental pues esta fuerza espíritu es la transposición del origen que provee las lagunas al ser fecundadas por el sol. Esta acción mítica ha desencadenado un imaginario que a partir del sincretismo religioso con la visión de mundo de los españoles, proveyó de otras historias y otros escenarios míticos para reordenar el territorio andino, la mítica y prácticas sociales y por ende las formas de proceder de los sujetos en su vida cotidiana.

---

<sup>37</sup> TORRES, Glauco. Diccionario Kichua-Castellano. Cuenca: Casa de la Cultura de "Benjamín Carrión", 1982. p. 111

<sup>38</sup> "La terminación Ylla... significa la propagación de la luz no solar. Quilla es la luna e Illapa el rayo, illariy nombra el amanecer, la luz que brota por el filo del mundo sin la presencia del sol. Illa no nombra a la luz fija, la esplendente y sobrehumana luz solar. Denomina la luz menor: el claror, el relámpago, el rayo, toda luz vibrante. Estas especies de luz no totalmente divinas con las que, el hombre peruano antiguo cree tener aún relaciones profundas, entre su sangre y la materia fulgurante" ARGUEDAS, José Ma. Los ríos profundos. Ed. Oveja Negra. Bogotá, 1994. p. 63.



*“En los grandes lagos, especialmente en los que tienen islas y bosques de totora, hay campanas que tocan a la media noche. A su canto triste salen del agua toros de fuego, o de oro, arrastrando cadenas; suben a las cumbres y mugen en la helada; porque en el Perú los lagos están en la altura. Pensé que esas campanas debían ser illas, reflejos de la Maria Angola, que convertiría a los amarus en toros. Desde el centro del mundo, la voz de la campana hundiéndose en los lagos, habría transformado a las antiguas criaturas”<sup>39</sup>*



**Fig. 12**

Es así como a la llegada de los españoles la serpiente Amaru es “demonizada” teniendo como fundamento la historia de la serpiente-dragón como provocadora del pecado original y que es destruida por acción del Arcángel San Miguel. La sustitución del Amaru por una figura con valor representativo en la ritualística española como el toro, permite borrar la idea de una deidad espiritual a la cual se accede a partir de diferentes rituales de reordenamiento del mundo social, y de limpieza y curación del cuerpo individual en relación con el origen cosmogónico, siendo reemplazado por un ente más profano y cotidiano en las provincias indígenas a partir del traslado del toro por parte de los españoles para la realización de fiestas populares y la introducción del ganado vacuno.

De la misma manera este espíritu que aparecía en las lagunas sufrió una resignificación a partir de la exquisita atracción causada por el sonido de la campana y que en algunas provincias llegó a reemplazar el Potuto (Instrumento musical elaborado con un caracol) que propagaba un sonido radiante y misterico para convocar la unión de las personas al amanecer, y en fiestas rituales para invocar las pakarinas como luz fundamental y a través del sonido, propagar y propiciar el entendimiento de lo absoluto y sobrenatural.

Este sonido se produce al soplar una concha de caracol o mullu, al ser este espiralado la acción energética del submundo, región de los ancestros y fuerza energética de lo fundamental, se comunica con el Hanaq Pacha al salir del caracol y propagarse hacia lo celeste. El Hatun Churry toca el potuto e irradia el sonido efectuando un movimiento ondulatorio con su cuerpo, haciendo circular la energía del ukhu hacia hanaq por un camino envolvente o camino de los ancestros.

---

<sup>39</sup> Ibid. p.14



La denominación de este sonido es Yllu<sup>40</sup>(volvemos a recordar la relación directa entre los caracoles, la mar y las lagunas y la capacidad que tiene el sonido del caracol para convocar en términos mágicos, una acción sagrada) y que a su vez éstas alcanzan a sustituir el bramido telúrico de los amaru, como el espíritu que aparece en forma de sonido – imagen en las lagunas. Estos sonidos con tanto poder son los vestigios de un tiempo remoto de la humanidad en donde existía un único lenguaje, mántico, primordial en donde se expresa la realidad esencial y sagrada de las cosas.

La sustitución de amaru y de los elementos asociados a él, termina siendo un mecanismo persuasivo implementado por los españoles, logra cambiar toda la simbología del mundo andino y hace que acciones sagradas pasen a un terreno de lo profano en el sincretismo religioso y permite que las historias y los saberes que agenciaban éstos, hacen que desaparezcan o se transformen a la manera de un velo que cubre una fuerza elemental o la suplanta por un aura sincrética que se fundamenta en unos valores en relación con el castigo<sup>41</sup>.

Cuando la deidad sobrenatural amaru brota de las aguas, la resplandecencia provocada por su cuerpo luminoso va a impregnar de esa fuerza luminosa sobrenatural a las pequeñas rocas que se encuentran a su paso, esas pequeñas rocas toman la forma de un animal de pastoreo en la zona andina. El 1 de agosto, día de la Pacha Mama la gente sale antes de que la acción luminosa del sol caiga sobre las rocas y rompa el encantamiento por la acción de otro tipo de luz sobrenatural, la gente sale a buscar estas rocas para llevarlas a las chagras y a

---

<sup>40</sup> “La terminación illu es una onomatopeya. Yllu representa en sus formas la música que producen las pequeñas alas en el vuelo, música que surge del movimiento de objetos leves. Esta voz tiene semejanza con otra más basta: Illa. Illa es un niño de dos cabezas o un becerro que nace decapitado; o un peñasco gigante, todo negro y lúcido, cuya superficie, apareciera cruzada por una vena ancha de roca blanca, de opaca luz, es también illa una mazorca cuyas hileras de maíz entrecruzan o forman remolinos; son illas los toros míticos que habitan el fondo de los lagos solitarios, de las altas lagunas rodeadas de totora, pobladas de patos negros. Todas las illas causan el bien o el mal, pero siempre en grado sumo. Tocar un illa, y morir o alcanzar la resurrección, es posible. Esta voz illa tiene parentesco fonético y una cierta comunidad de sentido con la terminación Yllu.” Ibid. p. 65.

<sup>41</sup> En varias zonas de las veredas de Pupiales en el ascenso a los páramos circundantes, algunos labradores escuchan mugir y ven a un toro que se desvanece entre la niebla en los pajonales. Los campesinos de la región dicen que si se domina al toro aparecerá una huaca de oro, de lo contrario la persona o las personas que lo enfrentan serán embestidas y muertas por éste. A su vez en la Laguna Negra, en las intermediaciones del volcán Galeras, en las noches despejadas en que la luna llena se le hace una aureola de color rojo, aparece en la entrada del costado sur oriental de la laguna, una luminosidad de resplandor dorado; entre las diez y la una de la mañana en las noches calmas el espejo de la laguna refleja un puente invisible que se teje de la entrada de la laguna hasta la roca en el otro costado, a la orilla de la laguna y en contacto con la misma. Al estar una persona sentada sobre la roca se define perfectamente un puente que une los extremos. Se teje un hilo sagrado entre los dos seres, la luz produce un sonido que encanta inmediatamente a la persona que está sobre la roca. Dicho sonido escuchado por esta persona a la manera de un epadeim (canto encantador) procede en el oído interno de la persona que escucha. El resplandor se desplaza lentamente hacia la persona por el puente tejido por los dos. Al encontrarse en la mitad de la laguna aparece en forma de toro y desde ese momento investirá a esa persona que se encuentra sobre la roca. Ésta debe dominar al toro o será muerto por él. Es importante señalar que hay una relación de colonización en esta historia puesto que el toro aparece en el mundo andino traído por los españoles y cuya fuerza y poderío impresionó profundamente a los pueblos andinos, por lo cual fue rápidamente incorporado a la cosmogonía andina. El espíritu tutelar de las lagunas amaru fue reemplazado por el imaginario del toro y a esto se le sobrepuso una relación de dominio y domesticación que implicaba necesariamente meter dentro de su cosmogonía lo que era salvaje para sí, dominar lo auca o salvaje que era la forma de proceder de los españoles frente al toro. Esta relación de saber fue poco a poco introducida dentro de las prácticas comunes de los pueblos indígenas y así todas las cosas que comenzaron a ser señaladas y satanizadas por el pensamiento español comenzaron también a serlo en las costumbres y las creencias de los pobladores de estas regiones. A esto le podemos sobreponer una relación de saber diferenciada frente a esos espíritus y es la posibilidad de empatía y aprendizaje con el elemento que se encuentra ahí, es decir, una relación de saber.

los lugares de pastoreo y enterrarla en estas para que llegue la abundancia; otra forma de ejecutar el ritual es poniendo a lamer las rocas encontradas al animal para que se impregne de esa fuerza sobrenatural y procree en abundancia.

*“Cuando los cuidadores encuentran alguna piedra pequeña cuyas formas se aproximan a la de algún animal (toro, carnero, etc) entonces las guardan cuidadosamente en su casa, los engríen y los estiman. Algunas veces los entierran en lugares donde duermen las vacas, antes las hacen lamer para que tengan crías prontamente, de cuya estimulación nacerán lindos becerros, que luego después se transformarán en toros bravos. Otras veces los amarran con hilos de colores y los guardan en lugar seguro de la casa, donde en ciertas noches se aproximan para ofrendarles chicha, coca, comida y otros bienes y en un acto casi ritual le piden que aumente su ganado. Estas piedras con representación de animales domésticos son conocidas como Tzego rumi. A las mismas en otros lugares las denominan ylla”<sup>42</sup>*

De esta manera queremos concluir que toda acción mítica es una forma primordial de pensamiento, pasa a las prácticas de vida de los sujetos en forma de rituales y hace parte de ese movimiento cíclico del tiempo que obliga a los sujetos a participar continuamente en la búsqueda del equilibrio entre los elementos que impide que la unidad entre naturaleza y humanidad sea diferente. Esta potencia de pensamiento engendradora en el ritual permite que el hombre actúe sobre las fuerzas sobrenaturales del cosmos y la esencia de las cosas y revierta ese conocimiento y acción en beneficio de la gente.

La vuelta al tiempo primordial que depara el ritual y que es agenciado por el mito le permite a los sujetos ser continuamente un demiurgo, saber propiciado por personas que en la comunidad tienen esta labor en relación con lo sagrado y que su aprendizaje y las mediaciones que hacen con lo sobrenatural se genera por trances y mediante el ensueño. En este caso tendríamos que mencionar dos tipos de prácticas socialmente diferenciadas que buscan mantener el orden cósmico. Por un lado, las prácticas cotidianas de los sujetos, que sin necesidad de hacer un aprendizaje incesante en este saber, reconocen socialmente una ritualística colectiva e individual que les permite estar trabajando el equilibrio natural. De otro lado, se encuentran las personas que inician un aprendizaje para, a partir del desequilibrio realizar una acción de pensamiento que se convierte en práctica de vida. El primero y el segundo están necesariamente amarrados al mito pero es el segundo el que está en la obligación continua de acceder al mundo de lo espiritual para poder comunicarse con lo sobrenatural y reinstalar desde este aprendizaje un equilibrio.

---

<sup>42</sup> TORO. Op. cit., p. 215.

## 2.2 SHANTE ISTA: CORAZÓN DE LA TIERRA

Un hacer y un saber se conjugan en lo que, antes de la conquista, implicaba vestir pues los ropajes eran indicadores de la identidad individual y del desarrollo cultural de un pueblo. En cada elaboración se encuentran diversas inscripciones que cuentan, desde la concepción del cosmos hasta los oficios cotidianos, pasando, obviamente, por lo mítico-ritual, entrelazándose todo como unidad. Nada se halla desligado pues, desde siempre, las funciones fueron concedidas tanto en lo masculino como en lo femenino.

No estamos en la posesión de las cosas. Las cosas nos han sido donadas por lo ancestral para cuidarlas y continuamente renovarlas en acción y en pensamiento. El equilibrio propio del cosmos depende de nuestras formas de proceder frente a éste y por eso es de vital importancia volver siempre en procura de renovar nuestras acciones. Renovar es rehacer lo aprendido en la ancestralidad del conocimiento con la pacha.

En otro instante insinuamos que el tejer es una acción de pensamiento donada por los dioses y que nos permiten ser demiurgos frente a la creación. Así mismo, las grafías son dadas por la tierra para ser repetidas y con estos reinstalar el equilibrio cósmico. Pero repetir no implica hacer lo mismo, justamente esta diferencia es la que permite el equilibrio pues los saberes en la diferencia nos permiten recrearlo.

El ritual convoca las fuerzas del cosmos reinstalándolas en un tiempo espacio definido, por ello la diferencia se expresa desde el origen de la creación y se fundamenta en inicio como un elemento que está integrado al mundo de lo social de donde esta diferencia no provoca una acción de repulsión y rechazo, sino de correlación inmanente al mundo del cosmos. De esta manera la diferencia en el modo de vestir de cada región se origina en el mismo momento de la quinta creación, como llama Guaman Poma de Ayala a uno de los periodos en que se instaura la cultura Inca:

*«De allí procedió y así cada nación se viste y trae el traje con que a su guaca [Waka] vestían»<sup>43</sup>*

Digamos de nuevo que en el principio, cada ayllu tuvo un lugar de Pakarina de donde procedieron, el cual fue declarado huaca, es decir lugar de origen. Cada huaca o ente espiritual de los ayllus delimitaba un saber terrígeno definido por las características ecosóficas del espacio que habitaba; estos saberes en relación con cada tierra, permitían establecer continuamente que las diferencias de cada población se complementaran como saberes necesarios los unos con los otros.

---

<sup>43</sup> Ibid. p. 51.

De esta manera el proceder de una huaca o Pakarina definía un saber, y éste a su vez, tenía su correspondencia con un color definido por ella, logrando identificar el origen mitogónico de cada uno de los ayllus.

Estas diferencias, en el modo de vestir, en la lengua a utilizar, en las costumbres a tener, en los cultivos a realizar, entre las naciones andinas les permitían mantener un proceso de alteridad que los dimensionaban dentro del Tawantisuyu en una relación holística y diversa así lo manifiesta Pedro Pizarro, quien dice:

*«Los naturales deste rreyno heran conocidos en los traxes porque cada prouincia lo [s] traya diferente de la otra, y tenían por afrenta traer traje ageno»<sup>44</sup>*

Polo de Ondegardo y otros cronistas corroboran esta costumbre de llevar distintas vestimentas o simplemente algún símbolo, con el objeto de definir y respetar las diferencias y los saberes procedentes de esta multiculturalidad:

*«Éstos son tan amigos del uso de su tierra, que las casas y el hábito [ropas] y todo lo demás, aunque el Inca los pusiese por mitimaes [servicios itinerantes] y los mudase quinientas leguas de ella, nunca hicieron de otra manera; hasta los bailes y cantares y manera de música si han mirado en ellos, aunque sean los tratamientos de los que vinieron no lo dejarán, ni los unos usan de los otro»<sup>45</sup>*

Fernando de Montesinos atribuye a un Inga de nombre Inti Capac Yupanqui la instauración de la costumbre de que anduviesen con señal pues el signo resulta más profundo que el objeto que lo emite, sin embargo está atado a él en un sentido profundo percibido y presenciado por el sujeto en las fiestas ceremoniales para que, por ella, fuesen conocidos.

*«Unos traían trenzados los cabellos, otros sueltos, otros en ellos se ponían unos aros como cedazos; otros unos paños; otros una honda liada en la cabeza; otros unas trenzas, y cada provincia se conocía por su tocado o por su vestido»<sup>46</sup>*

De acuerdo a la configuración cosmogónica de los pueblos andinos, sus diferencias eran aprendidas por el quillcacamayuc (el encargado de la iconografía) de cada ayllu, pues éste debía poseer todo el conocimiento de las grafías inscritas en los tejidos correspondientes a la labor social, al complejo ritual,

---

<sup>44</sup> PIZARRO, Pedro. Relación del descubrimiento y conquista de los reinos del Perú. Lima: U. Católica del Perú. 1984. p.16.

<sup>45</sup> DE ONDEGARDO, Polo. *Historias del Perú*. Lima: Imprenta y Librería Sanmartí, 1990. Vol. 3. p.117

<sup>46</sup> MONTESINOS, Fernando. *Cronicas del Perú*. Lima: Imprenta De Miguel de Gineta. 1896. p.95.

a la jerarquía o a las potencias que se quisiesen convocar, teniendo en cuenta, además, el propósito que fuesen a cumplir; por ello el quillcacamayuc era un chamán del quelca (representación gráfica – dibujo) pues no sólo conocía las funciones del tejido sino todos los saberes intrínsecos de la Pachamama.

*“Fue Pacha Yachachiq, dios y maestro, prudente y sabio, el que modeló la luz para la densa noche del hombre, el que enseñó a Illa, el curaca más antiguo, el hondo secreto de la quelca”<sup>47</sup>*

Este curaca ancestral al poseer este conocimiento y estar vinculado a la teogonía del mundo incaico engendraba una relación mántica en sí y era considerado como ser esencial de la cultura en compañía de los «quipukamayoq» o el que sabe hacer los quipus (nudos) usados en el incario como sistema de comunicación, archivo y administración.

*“La fábula y los versos, que son espondaicos y que son de a cuatro sílabas, los hallé en los ñudos y cuentas de unos anales antiguos que estaban en hilos de diversos colores. La tradición de los versos y de la fábula me la dijeron los indios contadores (los kipukamayoks) que tenían a cargo los ñudos y cuentas historiales, y admirado que los amautas ubieren alcanzado tanto, escribí los versos y los tomé de memoria para dar cuenta dellos”<sup>48</sup>*

Los dos mantenían los saberes ancestrales en relación con una memoria poética o memoria larga y vinculaban lo oral a una estética perceptible que se constituía como una estética perceptible que propiciaba una práctica de vida integral en donde lo artístico proveía de un saber terrígeno que convocaba continuamente el equilibrio cósmico.

Tiempo atrás el tejido era mucho más que una necesidad, era asumido como un bien ceremonial, regalo que ilumina todo su ciclo vital ofrecido para fortalecer sus relaciones de parentesco en la tierra y con el cosmos. El carácter festivo y a la vez sagrado en el que se encontraba implicado el uso de diversas vestiduras es descrito por Pedro de Villagomes, así:

*“Y así todos con gran contento y regocijo pasaban éste día en el cual empezaban el canto y baile yanaira, el cual duraba dos días por la misma hora; concluido lo cual salían todos a barbechar sus chacras, que en su lengua, al barbechar le llaman CHACMA, lo cual duraba doce días, que*

---

<sup>47</sup> PIZARRO. Ibid. p.19.

<sup>48</sup> Ibid. p.385.

con los dos pasados hacían catorce y a los quince días, a la llena de luna, todos habían de estar de vuelta de sus heredades... al Cuzco. Y aquella noche entendían en hacer el dicho baile y TAQUI llamado YANAIRA, por todas las calles y cuadras del Cuzco desde que anochecía hasta que amanecía y a la mañana sacaban los que a cargo tenían las huacas del Hacedor, sol, luna y trueno; y los cuerpos muertos a la plaza, do los ponían en sus lugares, y el Inca salía a ponerse en el suyo, porque era junto al sol. Y a esta sazón toda la demás gente había ido a una casa que llaman MOROURCO, que estaba junto a la casa de sol, a sacar una sogá muy larga que ahí tenían cogida, hecha de cuatro colores: negra y blanca, bermeja y leonada al principio de la cual estaba hecha una bola de lana colorada gruesa y venían todas las manos asidas en ella, los hombres son a parte y las mujeres a otra, haciendo el taqui llamado Yanaira; y llegados a la plaza los delanteros asidos a la misma huasca llegaban a hacer reverencias a las huacas y luego al Inca; y así iban haciendo lo propio cuando iban entrando, e iban dando vuelta a la plaza en rededor; y desque se habían juntado los cabos el primero con el postrero, iban haciendo su taqui por su orden, que cuando lo acababan quedaba hecho un caracol y soltando la huasca del suelo, dejándola enroscada como culebra. Llamaban a esta sogá MORO URCO; iban a sentarse a sus asientos y los que tenían a cargo la huasca la llevaban a su casa. (...)

Hacían esta fiesta con unas ropas que llamaban PUKUI ONCO, que eran unas camisetas negras, alrededor de ellas, por lo bajo, una franja blanca, y al remate unas flocaduras blancas y las plumas eran blancas, de unos pájaros llamados toctos, y después de esto daban un cordero para que los sacrificasen para la dicha sogá y la lluvia y tiempo de invierno agora, diciéndole invierno porque no había llovido. Y este día, hasta media hora antes de que el sol se pusiese gastaban en holgarse y beber con el sol y demás huacas y cuerpo muertos; y porque en el INTI RAIMI que es el mes de mayo, referí la manera que tenían de beber con el sol y las demás huacas, hechando la chicha en unas pilas que allí dije, y por eso no las refiero aquí. En todas las fiestas que hacía, el beber por las huacas era por la misma orden y, como digo medio hora antes que se pusiera el sol, llevaban las huacas a su casa y el Inca se iba a la suya; lo cual duraba el hacer este taqui y sacrificio de beber, dos días. A los diez y ocho días del dicho mes, salían a la plaza vestidos con unas vestiduras muy galanas llamadas sanga sanco quilapi onco, y unas mantas pequeñas, y en la cabeza unas plumas llamadas capaticas, que son de cola de guacamayas y pilco llamado gualambali, que era hecho de plumas. Y llegados a la plaza hacían su adoración a las huacas por la orden ya dicha, y puestos en sus lugares se levanta una sacerdote y quemaba en sacrificio un cordero, rogando al invierno siempre enviase sus aguas, mediante los cuales ellos comían y bebían y los carbones y cenizas guardaban, así las

*deste sacrificio, como las de todos los demás que entre año hacían, para echarlas en el río, como en el día siguiente se dirá.”<sup>49</sup>*



**Fig. 13**

El origen del tejido es mítico y así mismo las piezas que se elaboran con los hilos, las formas y los colores, poseen una fuerza ritual que determina tiempos y hechos cruciales entre las comunidades. Así, aparece enunciada como insignia de gran valor simbólico entre los incas la Borla roja de lana encarnada, pieza confeccionada con una finísima lana teñida, con hilos de perfecta torsión, entremezclada con chaquiras de oro, la cual además de ser expresión de jerarquía, aparece en una de las iconografías expuestas por Guaman Poma de Ayala, como parte sobresaliente de la boca del Amaru o serpiente ancestral, expuesta con anterioridad en la primera parte de este capítulo.

En otra instancia, José María Arguedas hace referencia a la apropiación de la indumentaria que era empleada en días especiales marcando la diferencia entre una comunidad y otra de la siguiente manera:

*“Sicuni es en este día un minucioso muestrario, una exhibición viva y entera de los pueblos más indígenas de una extensa región del sur. Y como cada pueblo, por más pequeño que sea, en la sierra del Perú, viste de distinta manera. La feria dominical de Sicuni es el más pintoresco y variado de la indumentaria india. Cada hombre o mujer lleva en su ropa, como quien dice, el nombre o la marca de su pueblo; y para quien siente el paisaje del Ande, para los que han crecido y nacido en esta tierra, la marca, este distintivo que las gentes de cada pueblo llevan en su vestido, no solo es algo externo y decorativo, tiene un símbolo; en el vestido llevan los indios una especie de imagen de su pueblo, el retrato, el aire de su tierra.”<sup>50</sup>*

Hasta aquí se ha enunciado la función social, estética y, de alguna manera, ritual del tejido, sin embargo éste se presenta además como un arte curativo que convoca diversas fuerzas provenientes de los mitos para devenir en la ritualización de lo cotidiano, en ofrenda que se paga a los seres primigenios en espacios considerados en sí mismos, sagrados tales como los paramos, lagunas, montañas y chorreras, entre otros.

<sup>49</sup> DE VILLAGÓMEZ, Pedro. De los abusos y supersticiones que tienen los indios. Peru: IEP, 1995. p.213.

<sup>50</sup> ARGUEDAS., Op. cit. p.66

El páramo es caracterizado por una morfología abrupta, propia de los paisajes volcánicos debido a los movimientos tectónicos, pero principalmente al trabajo desarrollado por las glaciaciones, las cuales moldearon un paisaje escarpado con presencia de laderas, pendientes, peñascos, valles de alta montaña, moreras, lagunas y volcanes que en gran parte de los Andes, aún permanecen con nieve y en actividad. Esta geografía trazada por la tierra devela unos signos terrígenos



Fig. 14

que le dan una discursividad ceremonial al territorio, como una sacralidad que emerge de los lugares; la naturaleza ha moldeado de forma eminentemente mágica estos lugares, obsequiándole el ímpetu de los signos que se dibujan y se entremezclan con los fenómenos naturales que allí suceden, como una suerte de mapa volátil y exuberante tejido con dedicación y paciencia por los

dioses, como un campo en donde se reúnen todas las figuras. Son territorios que, en la configuración de saberes, han determinado una ética de comportamiento ritualístico encaminada a lo ceremonial y ofrendario, concibiéndolos así como espacios sagrados para el encuentro con fuerzas elementales del cosmos que además propician y reanudan un comportamiento frente a éste, permitiendo tener un equilibrio entre los mundos: HANAK PACHA concebido como el mundo de arriba, lo celeste; KAI PACHA el cual se traduce como el mundo terrestre o medio y UKU PACHA o submundo siendo la región de los antepasados en donde se encuentra la fuerza más elemental y primitiva que existe.

El páramo es propiciador y regulador de las expresiones del agua y se nos presenta como un espacio y medio a través del cual nos ponemos en contacto con las fuerzas que orientan nuestros pensamientos. Es un puente entre kai pacha y hanak pacha por ser el lugar más cercano a lo celeste. Para las comunidades andinas los cerros y las montañas son Apus sagrados, lugares que hacen de guardianes tutelares de los territorios, y entre kai pacha (presente) y uku pacha (pasado) por los procesos meteorológicos que se expresan en éste.

El agua es la fuente o esencia primordial de la significación de la madre ancestral en todas sus manifestaciones y el páramo se encarga de regularla; éste en particular, y en sus correlaciones con otros paisajes en los Andes, genera una serie de signos que permiten identificar un pensamiento panandino el cual establece una relación de intercambio frente a dicho ecosistema, definiendo así, algunos usos y costumbres de los ceremoniales y ofrendarios propios de estos sitios. Así el páramo, es el lugar “más allá del límite” en donde habitan los



primeros seres y por ser fuente y origen del agua se constituye como ser femenino asociado con la fertilidad y el mundo de abajo. Cuando se asciende al páramo, el hombre andino se une a la totalidad del cuerpo de la tierra, en su vitalidad de agua, sangre, agua puente, agua germinadora de vida.

El contacto con el páramo es la comunión con las fuerzas elementales de la Pachamama, su expresión más vital; por ello cuando se asciende al páramo el hombre andino se encuentra con las fuerzas de Ukhupacha en relación con los fluidos vitales de la fecundidad femenina. En estos lugares no habita lo humano pues son territorios inhóspitos en donde el predominio de las nubes, los nacimientos de agua, las quebradas, las cascadas y las lagunas, -que son la expresión de la madre ancestral- sirve como puente de contacto entre el mundo de arriba (por encontrarse en lugares altos “urcos” y estar más cerca del sol) y el mundo de abajo. Es propicio entonces que los chamánes suban a estos lugares a dejar pagos y ofrecimientos, pues cumplen una función de chacanas o puentes entre los mundos, constituyéndose como lugares sagrados de la pacha mama.

*“Los páramos y las lagunas alejadas de los pueblos, se consideraban como lugares propicios para hacer ofrecimientos”.*<sup>51</sup>

Para los Koguis, comunidad indígena de la sierra Nevada de Santa Marta, los nevados y los páramos son manifestaciones de lo sagrado, así lo manifiesta el Mama Jacinto Zaragata:

*“en los nevados, Makuma, en Takina, en Luaka, no hay suficiente montaña porque el hermano mayor, el jarleka, dijo que nosotros no necesitamos mucho bosque allí. Y hablando con Jaba Aluna le dijo “Si usted ordena que haya mucho bosque, entonces se tapaná el lugar que usted puso como sitio sagrado”. Entonces la madre dijo que sí, que eso era verdad”.*<sup>52</sup>

La sabiduría andina considera que las aguas son femeninas por su procedencia, y fluidos que habitan el submundo; por ello todos los signos asociados a las ofrendas en estos lugares son necesariamente conexiones con las fuerzas de lo femenino. Por tanto, la Pacha es un vientre materno que acoge nuestra existencia, fundada como fuerza creadora y nos devuelve al exterior como extensiones de su propio ser. La función del hombre, para renovarla y cuidarla a través de acciones rituales transmitidas desde el mismo instante de la creación como danzar, trabajar la tierra, tejer, pintar, curar, entre otras, deben ser concebidas como pagos en donde se retribuye y agradece el permitirnos habitar en ella.

---

<sup>51</sup> Gonawindua. HORMAZA. Op. cit. p.72

<sup>52</sup> Ibid.

El cuerpo de la tierra es un cuerpo mujer. Su geografía expresa en el mundo andino la sabiduría que los antiguos aprendieron de los espíritus de la naturaleza. La tierra es un poblamiento de Apus, Wamanis, Achachilas e Hirkas, todos ellos espíritus o Dioses Montaña<sup>53</sup>, de donde la Turumama es la expresión de la fuerza saber de las expresiones de la tierra. El lodo, el barro es la unión de la tierra y el agua para crear objetos, gentes. El agua es el ojo de la tierra cuyo fin es establecer una comunicación entre las fuerzas del ukhu pacha con las fuerzas celestes. Los yachac, en su proceso de comprensión del cosmos como un ser vivo, hablaban de las lagunas – cochas como vientres maternos enclavados dentro de un cuerpo madre, cuerpo tierra o allpamama de donde surgían todas las especies que habitaban el mundo; además consideraban que en éste existían o habitaban presencias mágicas que provocaban la pérdida de tiempo y espacio en el instante en que se entraba en este cuerpo – vientre. La atemporalidad vivida en este espacio posibilitaba, al ser humano, ingresar a una vivencia diferente frente a esta casa. Nada era gratuito en el cosmos y no era por suerte o por obligación que nos encontráramos allí sino porque ello también estaba dibujado, inscrito o pensado en y por una fuerza creadora. Los ancestros tenían esta casa como lugares sagrados y en épocas determinadas las recorrían mediante las llamadas correrías, para rendirles culto y para hacerle ofrecimiento a la madre tierra y a su vientre creador.

En el caso de los Muiscas, el páramo como ente femenino permite una comunicación con lo primordial. Los Muiscas y actualmente los Koguis ofrendan hilos de algodón en estos lugares en sentido de fertilidad evocando el carácter del cordón umbilical. Ofrendar un hilo de algodón es conectarse desde el cuerpo hombre con el todo femenino de la tierra, y el páramo resulta una vivencia de esa totalidad dentro del orden cósmico, o Tiksimuyu, quechuismo que significa “Todo en absoluto”. A su vez Tiksi significa cimiento, principio, génesis, causa, raíz, fundamento y pelo. La palabra pelo, es un signo que aparentemente emerge de las otras definiciones; sin embargo las dos fibras, el hilo de algodón y el pelo, surgen como representaciones atadas a la conexión con un cuerpo y por su sentido de filamento permiten la circulación de fluidos desde un cuerpo energético.

El pelo en su sentido inmanente (íntimo e intrínseco) se utiliza como ofrenda

*“los ijkas y los Kogui, descendientes de los Taironas, y habitantes actuales de la sierra nevada de Santa Marta, ofrendan guijarros de formas especiales, cuentas de collar enteras o pulverizadas, semen de humano, pelos, uñas, hilos de algodón, conchas marinas, semillas y trozos de tela”<sup>54</sup>.*

---

<sup>53</sup> Todas cosas en la faz de la tierra poseen una presencia material y una inmaterial a la que denominamos espíritu. Un espíritu es esa fuerza “otra” que es intangible en lo cotidiano del mundo.

<sup>54</sup> DOLMATOFF. Op.cit.

Ahora bien, es importante explicar cuáles son las relaciones que las comunidades indígenas ubicadas en las altas montañas tejen, desde su cosmovisión, frente a este tipo de ecosistemas pues dicha cosmovisión marca en el rito la presentación de los mitos.

Todas las cosas sobre la faz de la tierra proceden de las lagunas propiciadas con la fuerza del padre sol o Tata Inti; más aún, la gran masa de agua que nos contenía se fue transformando hasta lograrse una fusión de elementos que revitalizaron las potencias de la Pacha.

Desde antiguo, para el ascenso a las cochas, el hombre andino se prepara haciendo dietas y durante ciertas épocas toda la comunidad hacía correrías visitando todas las cochas sobre su territorio realizando danzas ceremoniales, rituales de purificación, de limpieza y de aprendizaje. Llevan diferentes tipos de regalos a los espíritus, plantas de cuarzos y piedras de poder, tejidos, pelos con porra, entre otros elementos. Pero a su vez los sabedores acuden a ellas para aprender de sus espíritus tutelares. En “la hora entre horas”, seis de la mañana y seis de la tarde, el sabedor reconocía que era tiempo propicio para comunicarse con los espíritus de estos sitios, pues es a esta hora que se sucede el fenómeno de vientre, el arriba y el abajo se pierden y tiempo y espacio desaparecen ingresando en un tiempo Aión.

La Pacha Mama es un lugar sin linealidad, es el lugar de la ritualización cíclica en donde el Yachac se encuentra con lo primordial, su saber no pasa por el cedazo del socius. De esta manera en este espacio mítico encontramos varios espíritus cuya presencia corresponde al cuerpo energético de la madre tierra; dentro de éstos es común encontrarse con el sachaguambra que es un niño jugueteón que aparece y desaparece en los espacios salvíficos, su cuerpo está lleno de ramas, hojas y bejucos que hacen de vestido; su piel es cobriza, su cabello hirsuto con múltiples raíces entrecruzadas y sobresalientes; aunque su rostro en apariencia joven, revela una presencia vetusta que en sí, guarda la experiencia de un sabio con la tranquilidad y vivacidad de un niño. El brillo de sus ojos despliega una vitalidad y transparencia que al mirarlo directamente a ellos, resplandor envuelve con su resplandor induciendo a un jugar entre las ramas y las copas de los árboles hasta el agotamiento. Luego de esto, busca un pozo de agua en donde sumerge a quien juega con él para bañarlo devolviéndolo a su cotidianidad renovado y equilibrado frente a ese espacio natural; su esencia es el juego acostumbra a estar acompañado por los colibríes, la ardilla, el conejo y el venado. La presencia de este ser deja a quien se aproxima a él, revitalizado con la niñez. Su tarea es comprender cada instante como un juego eterno y lograr por medio de éste, el equilibrio energético de la naturaleza. Es curioso y un excelente observador.

Por otro lado, existen diferentes tipos de duendes, algunos han establecido una mayor cercanía con el ser humano, otros por lo pronto, han elaborado un distanciamiento frente a éste, así que no distinguen de la misma forma las reglas

sociales establecidas por éstos. Se diferencian por la territorialidad en donde habitan y los saberes que ésta engendra, por ello su aspecto y elementos de trabajo los distinguen de los otros. Entre ellos se encuentra el duende pelirrojo, de un metro de estatura cuyo vestido es de un blanco terroso hecho con el musgo y el líquen de los árboles, su lugar de hábitat son las cascadas y la puerta o chakana por donde se comunica es el lugar justo en donde el agua, en su caída, pega en primera instancia con la roca. Le gusta el sonido de la dulzaina y como ha elaborado una serie de relaciones con lo humano le gustan los dulces y las niñas de cabellos largos. El duende músico que se encuentra en las quebradas es un ser que prefiere comunicarse con silbidos ingresando al sueño de las personas y haciendo presencia en éste. El fino silbido que produce hace la tarea de un canto embriagador que extrae el espíritu de lo humano y se lo lleva al lugar de la montaña que lo habita; su saber está directamente vinculado con el río -quebrada, la vegetación y los animales cercanos a éste. El duende verde, el aliado, habita entreverado en la fronda de los árboles; salvaje, cómodo y paciente, espera entrar en contacto con los humanos atravesando el umbral del ensueño produciendo un encantamiento que seduce e invita a permanecer en su compañía.

De otra parte está la Turumama o Madremonte, es el acto creativo, es la expresión vivificadora entre el elemento tierra y el elemento agua. El cuerpo mujer tierra se sustrae, del cuerpo *socius* se sustrae y se devuelve. Sus cabellos son eternamente largos que se despliegan por la selva y por el monte integrándose a las raíces de los árboles y subiendo como bejucos por estos hacia lo celeste. De la misma manera, sus cabellos brotan de la tierra y se riegan en sinuosidad en los ríos dándoles fluidez y hacia la mar, produciendo las ondulaciones. Este espíritu es una presencia fundamental de la tierra pues, en la mezcla del agua y la arcilla le da cuerpo y fuerza fundamental a todas las cosas sobre la faz de la tierra; el aliento lo provee el sol. Una de las manifestaciones de la Turumama es la Llorona, de ésta existen varias leyendas, todas recreadas por el imaginario popular de la tradición moral judeo-cristiana de los campesinos en las regiones, sin embargo, este espíritu es un elemental del monte cuyo llanto es producido al ser destruido el bosque y alejados y eliminados los espíritus duendes que les corresponden. Es por excelencia una presencia salvífica y busca proteger con sus llantos, sus bramidos, sus plegarias y sus quejidos, al infundirle miedo a las personas. En el momento en que una persona trasgrede las reglas elementales de los espirituales de un lugar, éstos buscan proteger y restituir el desequilibrio. Cuando el lamento de la Llorona se escucha lejano y profundo es porque se encuentra cerca, y cuando su sonido es fuerte y claro es porque se encuentra retirada. Este sonido es una especie de vaho encantador que crea un aura acorde al imaginario y asociaciones propias elaboradas tradicionalmente por la comunidad. Cuando se resta atención al espíritu éste se aleja. Aunque la representación de la Llorona en las leyendas populares es mala, la construcción moral frente a esta historia depende de la forma ética como los sujetos se relacionan con el medio ambiente. Si se hace daño sobre la naturaleza se recibe un castigo.

El kinde en el mundo andino es un espíritu fundamental de la montaña y de la vegetación pues toma-chupar de los ojos de agua, las emanaciones de la fuerza energética del sol, que emerge de la tierra en la aurora y en el crepúsculo, redistribuyendo esta energía en la vegetación entre las horas en que fue tomada.

El Auca Huahua o niño salvaje, es una presencia que aparece en los lugares altos y desiertos (Apus sagrados) Al caer una rayo se dice que en el lugar justo del impacto va a aparecer un niño salvaje que nace con el conocimiento del yachac que se enriquece con los conocimientos del yaya rayo o Illapa y del espíritu tutelar de la montaña. Además se cuenta que en el lugar de la caída del rayo probablemente se descubra un cuarzo que les enseñará, por medio del ensueño, sus saberes. A todas estas potencias de la montaña se les debe realizar continuamente pagos, ceremonias y rituales de ofrecimiento que permitan renovar las relaciones mutuas entre lo humano y lo salvífico. Estos rituales permiten al hombre mantener la mutua relación y solicitar que estas potencias permanezcan como acción vital entre los espacios salvíficos como aukas<sup>55</sup>. Mantener esa relación es fundamental pues nos permite equilibrar el campo energético de la tierra pues estos espíritus al interrelacionarse construyen u aura fundamental que deja emerger la fuerza vital con la cual se mantiene la tierra. Todos los anteriores son espíritus tutelares de los lugares sagrados y a todos se les debe hacer rituales de pago. Cada elemento escogido para los rituales con estas potencias, posee una constitución múltiple que interrelaciona la fuerza energética de los espacios de donde proviene, así se intercambian y pagan productos de lo frío en lo caliente, elementos de la montaña, de la mar, elementos de la fuerza esencial de lo humano en lo otro.

Esta complementariedad de los elementos posee en su esencia unas correlaciones fundamentales que alimentan, nutren y complementan la invisibilidad de los cuerpos y poseen relaciones y asociaciones con el mundo de lo cosmogónico y mitogónico de las culturas<sup>56</sup>.

Cuando se llega a una laguna se llega a un lugar sagrado, una huaca en donde se propicia el encuentro con las fuerzas primordiales de la Pacha Mama y se vuelve a un estado primordial en la cocha vientre. Las cochas son seres vivos y acostumban y su cuerpo sensible percibe con anterioridad los fenómenos y catástrofes que se van a suceder sobre la madre tierra. Emanan signos que se manifiestan en la vegetación y en los animales que habitan en ella, pues comienzan a cambiar sus costumbres cotidianas y las aguas se muestran

---

<sup>55</sup> Todos estos seres son anteriores al cosmos, pertenecen al campo trascendental de la tierra como espíritus que ya han constituido un *èthos* anterior a lo humano. Auka: adj. Guerrero; enemigo; adversario; cruel; sádico; malo; traidor; salvaje; rebelde; bárbaro; maligno; nefando. Niño no apropiado por el *socius*, perteneciente a la tierra.

<sup>56</sup> Las culturas no se explican desde su interior sino desde el saber intrínseco del cosmos Es una apropiación del hombre del conocimiento o del saber de la tierra y lo vuelve a crear mediante el mito; más que apropiarlo lo incorpora para recrearlo mitogónicamente a partir de una acción agónica y cruel que, al generar un continuo movimiento, nomadiza al sujeto. La diversidad es por excelencia nómada porque hay un correlato continuo de fuerzas que no se imponen sino se complementan, provocando un continuo flujo vital de pensamiento que se prolonga en el infinito.

turbulentas; días antes de que suceda la catástrofe, en otro lugar ésta brama y se remueve con potencia. Así, días antes del terremoto que causó la destrucción de la ciudad de Armenia, en la laguna Negra, en inmediaciones del volcán Galeras, ésta comenzó a presentar una serie de fenómenos y cambios que la hacían ver de forma diferente a la habitual, dos días antes del terremoto, en las horas de la mañana la laguna bramó y tembló. Vale la pena apuntar que el Galeras fue declarado el volcán de la década pues su continua actividad sísmica permitía establecer una serie de estudios por parte de la UNESCO en relación con la forma de proceder frente a actividades volcánicas en regiones cercanas, por ello este volcán posee los más modernos dispositivos sensoriales ultra sensitivos que registran cualquier tipo de actividad sísmica (movimiento) percibida en éste y sus zonas aledañas, sin embargo para la fecha en el observatorio vulcanológico no se reportó ningún tipo de movimiento sísmico. Las lagunas y de por sí la tierra, están vivas pues hacen evidente y avisa a sus hijos sobre los peligros que puedan producirse sobre la faz de la tierra, posee una gestualidad con la cual se comunica con las personas.

En ellas la serpiente-culebra adquiere una signicidad terrígena-mujer. De esta manera y en el caso de los Muisca, en el lugar en el que se encontraban con una culebra hacía una cruz y la dejaba; ésta delimita en el mundo ancestral los cuatro pilares fundamentales sobre el cual está sostenido el mundo, son consideradas matronas ancestrales, espíritus femeninos que mantienen el equilibrio del mundo.

De la misma manera, el espíritu tutelar de las lagunas Amaru es la culebra dragón<sup>57</sup> de éstas, pues son por excelencia espíritus femeninos ligados a lo acuífero y a la luna y su saber está inscrito en la sabiduría de la tierra como Huaka.

En cuanto a estos lugares, al ser lugares sagrados o de huaca, fueron atractivos para la imposición religiosa de la cultura cristiana de los españoles ante lo cual podemos insinuar que cuando éstos hacen todo el proceso de conquista y colonización para ampliar sus territorios, recorren los caminos abiertos previamente por los indígenas, éstos elaborados con el fin de trasladarse fácilmente y otra para hacerlo ritualmente.

En la laguna Negra, en inmediaciones del Galeras, por el camino de la Marquesa Alta se asciende por vía carretable hasta ésta laguna; ya en ella, sobre el costado sur oriental, sobre una roca gigantesca se encuentra pintada la Virgen del Carmen (a partir de una técnica muy antigua usada por los españoles la cual era llamada la técnica de la clara del huevo con tierras minerales).

---

<sup>57</sup> Hay varias relaciones con el dragón culebra, por una lado Bachué que es la mujer que sale de la laguna de Iguaque con un niño de seis años en brazos, que se vuelve su esposo y con el cual procrea la especie humana, al volver a la laguna, vuelve abrazada a su esposo en una sola mismidad pero como hombre y como mujer.

Es necesario pensar sobre el hecho de que los españoles hayan marcado una roca de este lugar sagrado para los indígenas (Laguna Negra) con la virgen en mención. Vamos a considerar que el camino de la Laguna Negra, por cierto difícil, era ceremonial por la realización de las correrías y sus implicaciones; éste permitía ir por diferentes lugares sagrados, de lo cual se evidencia que cuando se llega por el sendero transitado a pie hasta la virgen que aún se conserva, en algunas grietas sobre la roca y en un pedestal elaborados por los habitantes de la zona, han dejado como ofrecimiento hilos, cabellos, estampas, objetos personales como bisutería, entre otros.

Además en las proximidades a éste y cubierto por una espesa vegetación, se halla otro que permite el ascenso hacia la cuchilla de la montaña y que después da paso a los llamados círculos glaciares (espacios en donde en las montañas presentan círculos semejantes a templos sagrados, justamente en los riscos de ésta) y de allí se puede continuar en dirección sur a otras lagunas sagradas en inmediaciones del Galeras.

En lo común, la cultura cristiana presenta a la virgen como una mujer de cabellos largos y sus apariciones o representaciones en diferentes lugares de los Andes, casi siempre está resignificada sobre fuentes de agua o lugares sagrados.

El cabello que serpea y las aguas ondulantes nos permiten acercarnos al origen en relación con las lagunas y su espíritu tutelar que es el que convoca y potencia la fuerza acuífera del submundo como elemental que entrecruzado con otras fuerzas y convoca el espíritu fundamental de lo femenino.

Es así como el mito de la serpiente de agua o de la siembra de agua propicia un ritual que revitaliza la potencia del mito del origen de lo humano en las lagunas y potencia el espíritu tutelar de éstas en un aljibe, de esta manera se cuenta:

*“A una múcura que contenga agua se le introducen cabellos de mujer (preferiblemente de una mujer virgen y el cabello debe tener la porra o raíz) Luego este conjunto debe ser sembrado en la profundidad de la tierra y rodeado de árboles para dar sombra a la laguna que surgirá de este proceso al cabo de unos años. Junto con la nueva laguna el cabello de mujer se ha convertido en una serpiente, la conocida serpiente de agua, quien cumple el papel de cultivar y cuidar el aljibe<sup>58</sup>”*

Los elementos que aquí aparecen recrean el origen fundamental así: la múcura hace las veces de cocha, los cabellos con porra suscitan la fuerza ancestral de la serpiente primordial o Amaru.

---

<sup>58</sup> OCAMPO, Marcela. *Significado de la mujer en el mito de la serpiente*. Monografía. Bogotá: Universidad Distrital, 1996. p.43

Al ser enterrados estos elementos recrean la acción de fecundar en la tierra (tiksi) una fuerza energética que gesta de nuevo la laguna originaria y permite convocar la fuerza energética del espíritu tutelar de las lagunas. El hilo en ofrecimiento une al hombre como cordón umbilical a la tierra y el pelo como ofrecimiento íntimo vuelve al cosmos como aljibe agua laguna. El hombre vuelve al vientre de la tierra en su relación de totalidad. *Mullu* significa “concha de mar, caracol marino”. Este replegamiento del cuerpo sobre el cosmos vuelve a él en un sentido de inversión, pues la ondulación, la fluidez, la fascinación de un filamento que serpea, se asocia a las aguas en movimiento.

La cuchamama o chuchamar, la laguna ancestro en el mundo panandino es el mar y por ello el caracol laberinto es otra ofrenda que se acostumbra en las cochas vientres de páramo.

*“Sacrificaban ó ofrecían conchas de la mar que llamaban mollos. Y ofrecían a las fuentes y manantiales, diciendo que las conchas eran hijas del mar, madre de todas las aguas”<sup>59</sup>*



**Fig. 15**

*Mullu* representa la redondez, lo circular y *Muyuki*, el espiral. Los vientres lagunas son circulares y su redondez se une a la totalidad del cosmos. Cuando se mira con detenimiento, las ondinás, el movimiento que producen estas, efectúan una sensación de encantamiento espiralado, pues al mirar con detenimiento dicho movimiento, la persona entra en una relación intemporal, produciéndose una desarticulación de la lógica cotidiana. Cuando uno se concentra en las ondinás comienza a ser encantado en la medida en que éstas lo arrastran hacia el centro del espiral.

Por ello cuando se sube a una laguna las gentes andinas suben con el mayor respeto pues se ingresa, se accede al lugar de origen, al lugar primigenio, al lugar de los ancestros; se regresa al tiempo-espacio inicial, al vientre.

Esta acción de lo ancestral está definida por la serpiente y su correlato con las lagunas pero sobretodo con la creación como un encuentro de fuerzas que dan pie a una huaca y a un Ylla, presentes de otra manera en el mes de mayo, en el cual realizan ceremonias para ofrendar a las huacas pues es la época en la cual la anaconda celeste (*pillcumayu*) toca con su cabeza (cruz del sur) la tierra

<sup>59</sup> TORO. Op. cit. p.155.



produciéndose la unión entre cielo y tierra permitiendo que las fuerzas de lo celeste penetren y fecunden las fuerzas de los terrenos. Al producirse el contacto entre la geografía celeste y la terrena los nexos, los tinkunas se abren y se ven las huacas o los intersticios que hay en la tierra que son lugares sagrados que brillan bien sea por la existencia de oro o plata en dichos lugares y florece los mayos<sup>60</sup> actividad asociada a este hecho trascendental para nuestros ancestros. Estas manifestaciones de eventos que se unen, se presentan en otros fenómenos del mundo andino como la chirapa y míticamente está representado por la unión de las culebras.

El hombre en la ritualística hace la labor del demiurgo pues al tejer, entremezclar o urdir los hilos vuelve a realizar la acción sagrada de la dualidad, adquiriendo una carga mágica-protectora al potenciar los hilos desde una acción que se halla en oposición a la norma obteniendo el aura primigenia de una incorporación del origen en su sentido sobrenatural y restituyendo la curación del desequilibrio causado por una fuerza salvífica procedente de lo natural.

*“En todas las cosas de Soq’a – wayra (Mal viento o mal aire) y vientos nocivos, el preventivo prescrito en el lloq’o o llosq’espa; consiste en atarse en los tobillos o en las muñecas, trozos de hilo de lana, torcida hacia la izquierda”<sup>61</sup>*

Estos hilos de luminosidad procedentes de la oscuridad crean un resplandor que surge de una posición donde el equilibrio y el desequilibrio son necesarios para que existan las cosas; de hecho la anormalidad está mediada por el revés puesto que éste, entendido como desequilibrio, termina siendo un evento supremamente excepcional el cual obliga en lo cotidiano a buscar la normalidad.

Así mismo, hilos, tejidos y ropajes han sido empleados en dichos rituales sirviendo como *chakana*<sup>62</sup> entre mundos: el inframundo o *ukhu pacha* o *urin pacha*, el mundo de aquí o *kay pacha* y el mundo de lo celeste o *hanak pacha*. Es propicio emplear hilos como “pagos” que dan pie al encuentro con lo sagrado (la huaca)<sup>63</sup>. Así lo expone Pedro de Villagómez en sus crónicas:

*“Las mugeres especialmente tienen otros abusos, y es cuando desean tener hijos, toman unas piedras pequeñas, cualesquiera que sean, y las envuelven, y fajan con hilos de lana, y las ofrecen, y dejan junto a alguna*

<sup>60</sup> El mayo puede ser una planta sagrada en el mundo andino, que es utilizada como enteógeno, que propicia las visiones de los espíritus del páramo. Ente los Kamëtzá del alto Putumayo es más conocido como el parameyyuyu

<sup>61</sup> Ibid. p.272

<sup>62</sup> HARRISON, Regina. "Signos, cantos y memoria en los Andes". Quito: Abya-Yala Editores, 1996. Cap. IV. p. 116

<sup>63</sup> Según el cronista Garcilazo de la Vega, **Huaca** quiere decir "cosa sagrada (...) esto es, los ídolos, las piedras grandes o árboles (...) Así mismo, a las cosas que habrían ofrecido al Sol como figuras de hombres. Aves y animales hechas en oro, plata o palo, y cualesquiera otras ofrendas que tenían por sagradas (...)"Citado por HARRISON, Regina. "Signos, cantos y memoria en los Andes". Abya-Yala Editores. Quito, 1996. Cap. IV. p. 116

*pedra a quien reverencian para este efecto; esta piedra así envuelta llaman Huassa*<sup>64</sup>

Anteriormente habíamos dicho que las rocas hacen las veces de Tikci y en este caso los hilos de cordón umbilical y chakana. Los pagos encierran en sí la fuerza primigenia del mar, y producen un resplandor emanado del Uku pacha, de la esencia elemental de las cosas engendrando vida a partir de su yllu a todas las cosas que hay sobre la faz de la tierra; es decir, produce la propagación de la luz no solar y el encuentro trascendente entre la fuerza del sol y la luz mítica que brota por el filo del mundo, subsistiendo un encuentro entre lo masculino y femenino como complemento., El hanak pacha y el uku pacha como dos hilos que son tejidos por el hombre andino al amanecer en el kai pacha, en un tejido invisible que le permite a éste renovar y equilibrar de forma ceremonial el solemne rito de la creación.

Pero también es una fuerza que se integra al hombre en su sentido trascendente como individuo frente al cosmos, es decir, le hace una relación de centramiento, de devolverlo al origen en donde las fuerzas mitogónicas del sol se encuentran con las fuerzas ancestrales de la laguna y le propician a lo humano el entendimiento de la tierra como ente animado

*“Así como las montañas y los ríos tienen poder sobre los seres vivos, todo lo que hay en el mundo está animado a la manera del ser humano. Nada es inerte. Las piedras tienen ‘encanto’, lloran si no pueden desplazarse por las noches, están vinculadas por odios o amores con los insectos que habitan sobre ellas o que, simplemente, se posan sobre su superficie. Los árboles y arbustos ríen o se quejan; sufren cuando se les rompe una rama o se les arranca una flor; pero gozan si un picaflor danza sobre su corola. Algunos picaflores pueden volar hasta el sol y volver. Los peces juegan en los remansos. Y todas estas cosas vivas están relacionadas entre sí. Las montañas tienen ciertas zonas especialmente sensibles sobre las cuales el hombre puede reposar pero no quedarse dormido, a riesgo de que la montaña le transmita alguna dolencia que puede ser mortal”*<sup>65</sup>

Los mitos permiten constituir símbolos que se inscriben dentro de la cultura material de los pueblos. Estos símbolos permiten recontextualizar el mito en diferentes objetos que adquieren funciones cotidianas, pero también funciones ligadas a lo sagrado en términos de una espiritualidad que se vincula a lo natural. Estos símbolos son escrituraciones que posibilita funciones mediadoras que éstos cumplen en los “pagos” y las cuales son prácticas sagradas que provocan una reanudación de los vínculos ancestrales de la comunidad.

---

<sup>64</sup> TORO. Op. cit. 212

<sup>65</sup> ARGUEDAS. Op. cit.

De esta manera mirar los lazos entre los objetos del tejido como hilos y vestiduras, y su relación directa con ofrecimientos y “pagos” en lugares sagrados. Es así como de la particularidad de los hilos que sirven como puente comunicador con las huacas en especial en sitios como las lagunas, las cascadas, grandes rocas o lugares que tienen relación con corrientes de agua o se asocian a Tiksimuyu. Teniendo en cuenta que en varias practicas rituales y ceremoniales<sup>66</sup>, los elementos señalados poseen correlaciones que los integran a unos mismos relatos dentro del sistema de pensamiento de una etnia, buscamos desentrañar los signos que hacen que estas configuraciones de sentido se entrecrucen en el ritual bajo una misma unidad espiritual permitiendo que ciertos objetos sirvan de pago, pues adquieren un poder que viene dado por el mito<sup>67</sup>. Algunas prácticas chamánicas de los pueblos tejedores indígenas que a través de ancestrales logran hacer del tejido un acontecimiento que permite renovar el cosmos o que por otro lado convoca unas fuerzas en la configuración de un tejido.

Éste funciona más como una transposición de elementos de diferentes etnias que se reinterpretan en nuestra cultura como fuente de experimentación que posibilita el enriquecimiento intercultural desde la apropiación de conceptos utilizados en el conocimiento tradicional para curar las enfermedades, para renovar el cosmos o para reestablecer el equilibrio individual, familiar, grupal o colectivo a partir de la potencia que posee el chamán, el creador, el artista de volverse demiurgo para gestar el cosmos en el acto de tejer y las múltiples formas del tejido en nuestro propio hacer a través de las percepciones en la maternidad-paternidad (cordón umbilical) y sus vínculos en el ensoñar y el sueño.

---

<sup>66</sup> de iniciación, curación, funerarios y de protección

<sup>67</sup> Dentro de esta perspectiva las metamorfosis que sufre el hilo en su uso práctico (como pago), a partir de adquirir una transposición de valores entre elementos del mito.

## CONCLUSIONES

Varios de los conceptos aquí expresados nos permiten percibir la esencia que encierra el acto de tejer y las posibles constantes que en los mitos aparecen con el fin de hacer una traducción más amplia de la cultura andina en torno al tejido, entendiendo así, el significado de éste al interior de las prácticas religiosas<sup>68</sup> de una comunidad.

El tejido debe ser entendido como un acto vital que engloba cada uno de los procesos de vida de los individuos en donde la ética esta íntimamente relacionada con una estética colectiva.

Cada hilo que se trama y urde es el camino fundamental hacia lo ancestral en donde el ser teje la tierra, teje el pensamiento colectivo, piensa y hace el cosmos y así mismo el cosmos lo rehace. El tejido es un filosofar, pues no sólo se teje en cada instante de la existencia sino, además, con la existencia misma cuando se teje, se piensa y se hace el cosmos. La cultura muere cuando deja de pensarse. Pensarse es una tarea difícil porque implica el dominio de la técnica y un ser en la cultura.

Prolongar el pensamiento en la búsqueda de nuevas posibilidades para algo, para la búsqueda del origen del saber, es desencadenar una acción mitogónica en donde se llega a lo sublime en un acto demiúrgico, transfigurándose en un ser trascendente. Los mitos son el origen del saber, pues en ellos esta inscrita la cosmogonía de todos los mundos.

La constitución de la escritura como “tecnología de la palabra” depara necesariamente una instauración de una memoria lineal y corta; suplanta la memoria larga instituyendo la experiencia mítica y cosmogónica, única y exclusivamente, como representación simbólica e imaginativa, fundándose así una territorialidad existencial de la lógica de lo comunitario en el mito.

Éste produce un nuevo código compartido que, aunque emplea los mismos sentidos construidos en común, desarticula la esencia poética del mismo, es decir, deja sin memoria poética del hacer cotidiano. Esta coexistencia de la memoria poética la da el reconocimiento de la dualidad en los objetos de una fuerza material integrada a una fuerza inmaterial consubstancial permitiendo que una

---

<sup>68</sup> El término religión se toma desde su sentido etimológico, es decir, *re-legere = Reunir, junta, r ligar con*. Relación entre el ser mundano y el ser trascendente que no lleva a ninguna comunidad de concepto ni a ninguna totalidad. La acción de *ligarse con*, a la cual nos remitimos aquí, implica que las personas que reanudan estas prácticas acceden a unas fuerzas totémicas ancestrales que son consideradas como sus antepasados (no necesariamente humanos) Desde esta perspectiva, estas fuerzas primigenias siempre están presentes en el aquí y el ahora de la colectividad.

etnia ancestral mantenga su diferencia frente al entendimiento del mundo. Dicha comprensión provee de otra mirada las categorías mismas del mundo y por ende de la escritura.

En los lugares ancestrales, el mundo es entendido fundamentalmente como fenómeno estético y su sentido de expresión se desarrolla en el ritual mediado por la oralidad que se encuentra emparentada con el mundo de la experiencia cotidiana de lo otro y espiritualmente dialógica. Los diseños textiles representan ideas ligadas a la experiencia cultural y terrígena de los pueblos.

Si entendemos que el mito es la expresión de lo sagrado, del pensar y del hacer de una comunidad y que en él están inscritas todas las formas de percibir el mundo, debemos reconocer que las prácticas que guían su éthos, se desarrollan en la elaboración cotidiana del mito. Cuando se teje no sólo se piensa en la técnica, en cada paso se va evidenciando la cosmovisión de dicha comunidad; se agencia una imagen-tiempo, se pasa del pensar al hacer sin que una cosa y otra estén diferenciadas, y desde esa misma proporción, cuando se teje el cosmos desde el mito, se emprende la búsqueda de su renovación y equilibrio. Así mismo, cuando una persona, sin sentarse a tejer, decide recorrer un territorio, está tejiendo el pensamiento y está tejiendo a la madre tierra.

## **EL PRINCIPIO DE LOS TEJIDOS**

*“Al principio en lo más profundo del pasado, la gente no tenía vestido.  
La desnudez se cubría con finas hojas y pajas de plantas.  
Cuando los primeros indígenas se convirtieron en piedra  
Para volverse inmortales, todo eso quedó grabado en las rocas como figuras.*

*Cuando éramos las cuatro tribus surgió una persona llamada “Cuncumesh”. Él había  
Aprendido todo eso de la manta, él tenía el aparato para hacer vestido:  
Unos palos entrecruzados. En ese tiempo unas varas de oro que se doblaban.  
Se abrían para trabajar. Y se cerraron para guardarlo.*

*“Cuncumesh” hacía las mantas en secreto, no le gustaba  
enseñar ni contar a nadie.  
Él tenía un depósito donde hacía la ropa de todo el mundo.  
Empezaba temprano y al rato ya la tenía lista.  
Trabajaba muy rápido y siempre en secreto.  
Cuando había gente no hacía nada.  
Él no quería compartir esa historia con nadie.*

*La gente le daba a “Cuncumesh” el algodón para que hiciera la ropa.  
Él decía que se necesitaba cuatro redondas de hilo para hacer vestido.  
Pero era mentira. Él engañaba a la comunidad.  
Entonces un muchacho llamado Janguán se dio cuenta y sintió la necesidad  
de divulgar esa historia y empezó a perseguirla.  
Hasta que un día llegó al depósito de “Cuncumesh”.*

*Una vez, luego de trabajar por largo rato en el telar, “Cuncumesh”  
Se fue a bañar al río. Y el muchacho, que había estado observando,  
Se fue a mirar de cerca el aparato.  
En una hoja, y con una tinta natural que había en ese tiempo, dibujó su figura.  
Pintó los palos tal como estaban dispuestos.*

*Después se fue a practicar y cuando aprendió empezó a regar  
Esa historia por todas partes.  
Enseño a todos como se hacía el tejido  
Y también el lugar para hacer “pagamento” a “Cuncumesh”,  
Ya que esa historia le pertenecía.  
No su telar, que era de oro, sino la historia del tejido del vestido.*

*A partir de entonces cada quien empezó a hacer su ropa  
Y ofrecer “pagamento” con figuras de piedra y algodón  
Para no tener problemas.  
Con el “pagamento” el trabajo del tejido se realiza rápido,  
La ropa dura más años y la tela no se pudre.  
Ese es el origen del telar y del vestido. Y eso fue hace siglos”*

Mamemako Nuivita, Mama de San Miguel, 1994.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARGUEDAS, José María. *Los ríos profundos*. Bogotá: Editorial Oveja Negra, 1985. p. 225
- ARGUEDAS, José María y IZQUIERDO Ríos, Francisco. *Mitos, leyendas y cuentos peruanos*. Lima: Ediciones de la Dirección de Educación Artística y Extensión Cultural, 1947. p. 331
- BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1986. p. 185
- CIEZA DE LEON, Pedro. *La crónica del Perú*. Madrid: Instituto Gonzalo Fernández de Oviedo, 1984. 3 vol.
- CANDRE-KINERAI, Hipólito y ECHEVERRI, Juan Álvaro. *Tabaco frío, coca dulce*. Santa Fe de Bogotá: Colcultura, 1993. p. 262
- CASTANEDA, Carlos. *Una realidad aparte*. Bogotá: Fondo de cultura económica, 1994. p. 302
- DAGUA HURTADO, Avelino y otros. *Guambianos: Hijos del sol y el arco iris*. Santa Fé de Bogotá, D.C :Editorial Los Cuatro Elementos, 1998. p. 278
- DE CARVALHO, José Jorge. En: *La mirada etnográfica y la voz subalterna*. Brasilia, Mimeógrafo, 1996. p. 22
- DE ONDEGARDO, Polo. *Informaciones acerca de la Religión y Gobierno de los Incas*. Lima: Imprenta y Librería Sanmartí, 1916. II Parte. 4 Vols.
- DE VILLAGÓMEZ, Pedro. *De los abusos y supersticiones que tienen los indios*. Formaciones económicas y políticas del mundo andino. Lima: Imprenta y Librería Sanmartí, 1919. p. 174
- DELLEUZE, Gilles. *Francis Bacon o la lógica de la sensación*. Francia: Editorial Minuit, 1995. p. 220
- DOLMATOFF Reichel. *Los Kogi :una tribu de la Sierra Nevada de Santa Marta*. Bogotá: Procultura, Nueva biblioteca colombiana de cultura 2a. ed., 1985. 2 vols.
- GUATARI, Félix. *Las tres ecologías*. Barcelona: Editorial Pretextos, 1992. p. 80.

HARRISON, Regina. *Signos, cantos y memoria en los Andes*. Quito: Abya Yala editores, 1994. p 291.

KANDISKY, Wassily. *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Editorial Labor, 1992. p.80

LAGOS, Janeth y TALAGA, Argenis. *La simbología de la artesanía de tejidos textiles en la comunidad Camentsá del Valle de Sibundoy*. Pasto: Tesis de Grado. Universidad de Nariño, 1998. p. 150

LEÓN-PORTILLA, Miguel. *El destino de la palabra*. México: Fondo de cultura económica, 1999. p. 406

MOYA, Ruth. *Los tejidos y el poder de los tejidos*. Ecuador: Edime, 1988. p.81.

MURRA, Jhon. *Arte mayor en los Andes*. Santiago de Chile: Museo chileno de arte precolombino, 1989. p. 170

OCAMPO Marcela, *Significado de la mujer en el mito de la serpiente de agua*. Bogotá: Monografía Universidad Distrital "Francisco José de Caldas" Licenciatura en Lingüística y Literatura, 1996. p. 120

PACHACUTI YAMQUI, Joan de Santa Cruz. *Tres relaciones de antigüedades peruanas*. Madrid: Edición e introducción de Marcos Jiménez de la Espada. 1950. p. 328.

\_\_\_\_\_, *Relación de Antigüedades de este Reino del Perú*. Lima-Perú: Fondo de cultura Económica, 1995. p. 430

PAREDES, Rigoberto. *Mitos, supersticiones y supervivencias populares de Bolivia*. Oruro: Libreros Editores, 1918. p. 282.

PINEDA, Rosa Fung. *El proceso de neolitización en los Andes Tropicales*. En: Historia de América Andina. Vol.1: Las sociedades aborígenes. Quito, Ecuador: Luis Guillermo Lumberras, editor, año 1999. 606.

PIZARRO, Pedro, DUVIOLS, Pierre. *Relación del descubrimiento y conquista de los reinos del Perú*. Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, 1986. p. 277

POMA de Ayala Guamal, Felipe. *El primer Nueva Crónica y Buen Gobierno*. México: Editorial Siglo Veintiuno XXI. Colección América Nuestra. Tercera Edición, 1993. p. 1176



RAMOS, Luis y otros. *Los tejidos prehispánicos del área central andina en el museo de América*. Lima, Perú: Ministerio de Cultura. Dirección general de patrimonio artístico, archivos y museos, 1980. p. 209.

RIVEIRA, Antonio. *Del barrio patria al Théâtre de la Ville de Paris*. Entrevista a Omar Porras. Bogotá: En: Revista Número No. 32, 2002. p. 96

RODRÍGUEZ Freyle Juan. *El Carnero*. Bogotá: Casa editorial El Tiempo, 2003. p. 304.

SILVERMAN, Gail. *El tejido andino, un libro de sabiduría*. Lima: Banco Central de Reserva del Perú, 1994. p. 202

SIMÓN, Fray Pedro. *Noticias Historiales*. Bogotá: Talleres gráficos del Banco Popular, 1981. p. 512

TORRES FERNÁNDEZ DE CORDOBA, Glauco. *Diccionario Kichua – Castellano, Yurakshimi – Runashimi*. Cuenca, Ecuador: Casa de la Cultura “Benjamín Carrion”, 1982. Tomo I. p. 347

TORRES, William. *Chamanismo: estética de existencia*. Bogotá-Colombia: En: Visión Chamánica No 2, Febrero, 2000. p. 64

TORO M, César. “Mitos y leyendas del Perú” Lima –Perú: Tomo II. AFA Editores, 1982. p. 756

URBINA, Fernando. “Amazonía Colombiana”. En: El mar eterno retorno. Bogotá: Banco de la República. Museo del Oro, 1998 p. 50

VALCÁRCEL, Luis Eduardo y ARGUEDAS, José María. *Estudios sobre la cultura actual del Perú*. Lima :Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1964 p. 305.

*Palabras del mama: Mar y Lagunas* Proyecto Gonawindua, Ricerca e Cooperazione – Organización Gonawindua Tayrona. Sierra Nevada de Santa Marta – Santa Fe de Bogotá: Dirección General de Asuntos Indígenas Del Ministerio del Interior, 1995. p. 25.

HOWARD, Rosaleen – Malverde. *Amerindia reveue d’ethnolinguistique amerindienne. Dioses y diablos. Tradición oral del Cañar- Ecuador*. Textos quichuas recogidos y traducidos. París : Centro Recherche de l’Université de Paris VIII, 1981. p. 215.

[www.artep primitivo.cuna.org.pa.com](http://www.artep primitivo.cuna.org.pa.com).

[www.naya.org.ar](http://www.naya.org.ar)

[www.ethohistoria.com.ar](http://www.ethohistoria.com.ar)