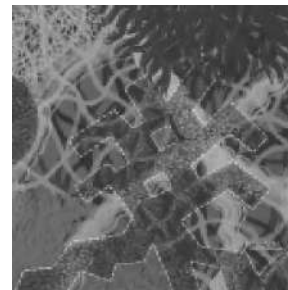


Estudio sobre los simbolismos en las manifestaciones artísticas visuales de la comunidad indígena Inga de Santiago, Putumayo

Edgar Jacanamijoy Chasoy*
Lizbeth Bastidas Jacanamijoy**



Resumen

Estudio sobre los simbolismos en las manifestaciones artísticas visuales de la comunidad indígena Inga de Santiago, Putumayo
Study on the symbols and visual arts manifestations of the indigenous community of Inga de Santiago, Putumayo

En este texto, los autores dan cuenta de un proceso de indagación con participación de docentes y estudiantes de la comunidad educativa indígena de Santiago (Putumayo), sobre cómo interpretan ancianos y ancianas, líderes, artesanos y artesanas, los simbolismos de las manifestaciones artísticas visuales propias (tejidos, cestería y tallado), con el fin de fortalecer el proceso formativo en investigación de un grupo de estudiantes ingas de la Universidad de Antioquia y contribuir con su mayor articulación a la comprensión de problemas de su comunidad y la generación de alternativas.

Abstract

In this text, the authors account for a process of investigation, with the participation of teachers and students of the indigenous educational community of Santiago (Putumayo), regarding the interpretation by elders, leaders, and craftsmen, of the symbols of own visual arts manifestations (fabrics, basket-making and carving), looking at strengthening the process of formation -in research- of a group of students ingas at the Universidad de Antioquia and contribute with a greater articulation to the understanding of the problems of their communities and the generation of alternatives.

Résumé

Dans ce texte, les auteurs rendent compte d'un processus de recherche avec participation des enseignants et étudiants de la communauté éducative indigène de Santiago (Putumayo), sur la manière comme les personnes âgées, les leaders, les artisans et artisanes interprètent les symbolismes des manifestations artistiques visuelles propres (tissus, vannerie, taille et gravure), avec le but d'encourager le processus formateur en recherche d'un groupe d'étudiants ingas de l'Université d'Antioquia et contribuer avec une plus grande articulation à la compréhension de problèmes de leur communauté et la génération de choix.

Palabras clave

Comunidad Inga, comunidad educativa indígena de Santiago (Putumayo), manifestaciones artísticas indígenas, vida comunitaria, conocimiento y arte, arte inga.
Inga community, indigenous educational community of Santiago (Putumayo), indigenous artistic manifestations, community life, knowledge and art, Inga art.

* Participante durante sus estudios de pregrado en el Semillero de Investigación de Estudiantes Indígenas de la Universidad de Antioquia. Licenciado en Artes Plásticas de esta misma institución. Ha sido coinvestigador en otros proyectos del Grupo de Investigación Diverser.

** Antropóloga de la Universidad de Antioquia.

Los cuestionamientos sobre la identidad cultural en el arte de América Latina han puesto en alerta a muchos historiadores, críticos y analistas respecto a la percepción de las comunidades indígenas sobre el significado del material cultural¹ que va más allá de lo que superficialmente se observa. Esto es importante, porque el arte en los tiempos contemporáneos reconoce y busca entender la complejidad del arte de las comunidades indígenas, dejando ver la abstracción profunda del pueblo, de las artesanías, el trabajo, la psicología, la conducta, en fin, el modo de ser.

La perspectiva anterior, y otros intereses académicos y comunitarios, nos motivaron para iniciar nuestro proceso de formación y reflexión en el campo de la investigación y del arte indígena, mediante el proyecto de investigación "Estudio sobre los simbolismos en las manifestaciones artísticas visuales en la comunidad indígena Inga de Santiago, Putumayo". Para llevar a cabo su ejecución, contamos con el apoyo del Grupo de Investigación Diverser (en Pedagogía y Diversidad Cultural), de la Universidad de Antioquia, y el Cabildo Inga de Santiago, Putumayo, con financiación del Instituto Colombiano para el Desarrollo de la Ciencia y la Tecnología "Francisco José de Caldas" (Colciencias).²

Este ejercicio se llevó a cabo con un equipo de estudiantes interdisciplinario (artes plásticas y antropología), que nos dimos a la aventura de consultar, conversar y desarrollar actividades con los/las jóvenes y adultos/as, siguiendo la interrogante: ¿cómo interpretan ancianos y ancianas, líderes, artesanos y artesanas de la comunidad Inga de Santiago (Putumayo) los simbolismos de las manifestaciones artísticas visuales propias (tejido, cestería y tallado)?

La investigación llevó al diálogo con nuestras raíces, permitió nutrir nuestro conocimiento

propio y manifestar inquietudes frente a las concepciones de arte que tiene la sociedad. Por eso, queremos expresar la mirada del arte visual, sus procesos, cambios y amenazas, teniendo en cuenta las transformaciones de la práctica. No se pretende contar las historias de vida y la tradición oral; lo que se busca es aplicar el conocimiento ancestral en la construcción de la educación propia, pues son conocimientos que han pasado, pero están presentes y coadyuvarán a construir el futuro.

El arte visual en los ingas se manifiesta desde los quehaceres "artesanales", en el caso de los tejidos, como el centro de la vida donde converge nuestra historia (véase figura 1); el tallado, como la expresión del consciente y el inconsciente, de lo mágico religioso, de sátiras a las presiones vividas por las invasiones hispánicas; y la cestería, como la comprensión utilitaria de los quehaceres cotidianos en relación con la madre naturaleza. Todos en conjunto expresan estéticas, signos y símbolos.

Figura 1. Chumbe inga



Fuente: fotografía de Lizbeth Bastidas Jacanamijoy.

Estas manifestaciones artísticas se integran a los cambios culturales, porque son parte de la

1 Se entiende por *material cultural* lo que artesanos y artesanas elaboran, y hace parte de lo útil y de lo cotidiano.

2 "Proyectos para la iniciación y el entrenamiento en la investigación científica y tecnológica, en el nivel de pregrado. Tema: Dinámicas y problemas territoriales", Convocatoria Colciencias 2004, Código 111502-16089.

cotidianidad del inga. Por eso, el impacto de la globalización y la mundialización económica nos inquieta, porque arremete contra las múltiples ideologías y pensamientos (Moxey, 2005), ya que se encamina por la homogeneización, y en ese caso nuestra visión sería excluida e integrada a la sociedad mayoritaria. En el ámbito local es preocupante, porque en la comunidad Inga las imposiciones foráneas generan desintegración de las familias, debido a que las visiones cambian y se crea incertidumbre sobre si "conservar" o "transformar" las creencias, la cosmovisión, la organización, la política, etc. Aunque somos conscientes de los cambios que se advienen, queda entre nosotros la interrogante: ¿de qué manera asumimos el arte inga como manifestación de identidad y vida comunitaria cuando la globalización es tan cercana?

Desde una óptica más académica, tuvimos en cuenta aspectos teóricos, metodológicos y prácticos que nos permitieron entender que el arte siempre ha despertado interés en la humanidad, porque es un medio de expresión; sus concepciones son múltiples y en este caso el arte visual, desde la mirada de los ingas, genera expectativas nuevas y un profundo análisis para interpretar sus significados. Comprender las representaciones artísticas que parten de las visiones tradicionales es el resultado de diversos procesos de interacción entre lo local y lo global, que son de índole económica, política, ambiental y cultural. Por tanto, será un reto entrar en el diálogo con el acelerado impacto de la globalización, y sea el texto escrito la oportunidad para resaltar aspectos de nuestro pueblo inga.

Vida comunitaria, arte visual e historia

Las comunidades indígenas de América Latina somos culturas milenarias caracterizadas por exaltar el arte, expresado desde una cosmovisión, comportamiento y actitud. La diferencia nos ha convertido en objeto de observación y nos han sesgado, por no ser de un pensamiento eurocentrista y capitalista.

Hasta el momento, nuestras culturas han recibido muchas interferencias de Occidente, pero eso no ha sido ni será obstáculo para que nuestra historia continúe en la lucha de reconocimiento, pervivencia de la cultura material tangible e intangible. Además, está en nuestro camino la tarea de superar la visión que tienen hacia nosotros, es decir, la idea de ser una exhibición o archivo de biblioteca; por el contrario, sabemos que somos patrimonio vivo, y que nuestras vidas giran en forma de una espiral donde confluyen el pasado, el presente y el futuro.

La historia nos dice que nuestros ancestros llegaron al Valle de Sibundoy, Putumayo, hacia 1492, con carácter autónomo, como hecho migratorio de los incas, obedeciendo a necesidades geopolíticas. De acuerdo con ello,

Los Ingas somos descendientes directos de los Mitimaes de los Incas del Tawantisuui, quienes cumpliendo con la delicada misión de entablar relaciones culturales con otros pueblos y algunos casos de la avanzada militar Tawantisuia [...] (Tandioy, 1992: 1).

Nuestros mayores trajeron la forma de vida, pensamiento, lengua y cultura, legados éstos que se vivencian entre las generaciones contemporáneas.

Otro hecho que marco nuestra forma de vida fue la colonización española y la evangelización. Sus imposiciones modificaron gran parte de las creencias, las costumbres y desde la enseñanza de la lengua castellana instituyeron un nuevo pensamiento.

Revisando la percepción de algunos antropólogos y artistas, encontramos que las manifestaciones artísticas de los ingas tienen alta influencia de Occidente. La colonización, cristianización y sometimiento dejan huellas visibles en los sincretismos que muestran las apropiaciones hechas de la otra cultura. Eso no indica que la esencia ancestral se haya desvanecido; por el contrario, se conserva, y

nuestra visión está viva. A veces nuestra producción artística es denominada por la cultura de Occidente como "cosas", objetos llamados comúnmente "artefactos" (Rojas, 2003); nosotros, por el contrario, vemos más allá de unos simples objetos y desde la llamada "artesanía" observamos otras necesidades. En este caso, con la comunidad Inga, la "artesanía" cumple dos funciones: en primer lugar, los tejidos en lana y chaquira, la cestería y el tallado en madera por su contenido visual, construyen un lenguaje simbólico que comunica la forma de vida, la cotidianidad a través de la interpretación. El tejido elaborado por las mujeres cumple un papel fundamental para el diálogo con la naturaleza y los seres humanos. Las expresiones se hacen relevantes y en el fondo la representación iconográfica relata anécdotas, creencias, mitos, cuentos, leyendas, que dan cuenta del contacto entre el inga y el colono. Esto es de gran importancia, porque ayuda a entender que el arte inga es un conocimiento integral; no es posible fragmentarlo, porque la historia perdería continuidad.

Un ejemplo que puede ilustrar lo anterior es el Kalusturinda o Atun Puncha (día más grande o Carnaval Inga) (véase figura 2). Se conoce como el día del perdón, de reconciliación y encuentro de las familias; es un día de alegría, relacionado con el fin y comienzo de un año, y de ahí viene la acción de gracias a la Pacha Mama por los alimentos recibidos, especialmente del maíz como base alimenticia. Como es el día más grande, se festeja con danzas, juegos y cantos. Los espacios se ocupan con mágicos coloridos de los vestidos de hombres, mujeres, ancianos, jóvenes y niños. Éste es un acto ritual que nutre la identidad de los ingas y es la máxima representación artística, donde se expresa un saber integral de la Madre Tierra, el espacio y tiempo.

En segundo lugar, los cambios de la forma de vida en la contemporaneidad han obligado, a la mayoría de familias ingas, a percibir el trabajo artístico como una mercancía o un intercambio comercial, dadas las carencias eco-

Figura 2. Kalusturinda o Carnaval Inga



Fuente: fotografía de Edgar Jacanamijoy Chasoy.

nómicas necesarias para vivir. Además, validamos nuestro trabajo, porque los no ingas le han dado utilidades a nuestro arte. Por eso, las "artesanías" tienen un significado doble: el simbólico y el comercial, es decir, el de alimentar el pensamiento inga y el de satisfacer las necesidades básicas para la subsistencia. Al respecto, queda por decir que cuando se fomenta la producción artesanal sobre objetos del contexto histórico social y cultural, se generan rupturas y cambios que desconocen su sendero. Así mismo, arraigan cargas simbólicas que difícilmente se desprenden del lugar de donde se producen.

Cuando se promociona la manufactura de artículos artesanales para acceder a nuevos mercados y consumidores, sin perder sus propias técnicas, se destruye la originalidad, los imaginarios y valores culturales que los sustentan. Los artesanos pasan a ser productores de mercancías, desarraigándose de su esencia creativa. Se convierten en fabricantes de atractivos objetos artesanales, objetos de consumo que responden a la moda, a proyectos de *marketing* y a los gustos estéticos de los consumidores (Hormaza, 2004). Esto ocurre en muchos grupos indígenas, y para evitar esas situaciones de mecanicismo, se deben realizar trabajos de educación propia, que permitan valorar y no dejar perder las raíces, en particular del arte inga. La idea no es ce-

rrarle las puertas al comercio, no es necesario hacerlo; lo que se debe hacer es tener conciencia de qué es lo que está tejiendo y vendiendo, y ver hasta qué punto el significado de lo que se intercambia persiste.

Las discusiones en torno al estudio iconográfico no son recientes, es decir, no son ni modernos ni contemporáneos, sino que van a la par con la historia de las culturas. En nuestro caso, dada la estrecha relación lingüística que mantenemos con los quichuas / quechuas, nos atrevemos a establecer similitudes sobre comportamientos culturales, como, por ejemplo, el de los tejidos, como manifestación artística desde siglos pasados. Encontramos dos culturas peruanas, los Huari y los Tiwanaku. Son pueblos que se extinguieron y se destacaban por la calidad del tejido, y eso se evidencia en los diseños, los colores, y en su vestimenta, que fue y es una de las formas artísticas más valoradas en América. Su popularidad y calidad hicieron que fueran los artesanos más reconocidos y destacados del mundo (Vakland y Fernández, 2000).

Los ingas también realizaban tejidos para su propia vestimenta, a base de lana de oveja, que se teñía con tintes naturales; pero luego, con la industrialización, se reemplazó por telas y para la mayoría de los implementos que hoy se tejen se utiliza lana industrial. Los tejidos se caracterizan por ser de colores vivos.

Transmisión de conocimiento en el arte

[...] yo comencé alrededor de los cinco, seis años; todos los conocimientos que tengo son de mi madre; aproximadamente ya quince años, pues que también le colaboro con lo que es artesanías [...]
La artesanía no sólo se la puede enfocar en la parte económica... pero más a profundidad es como, como el rescate primero de nuestra identidad, es parte de nuestra identidad, son otros saberes que, con otros mayores, nuestros ancestros nos han dejado; y otra de las partes fundamentales es que con la arte-

sanía uno se motiva a tener esa unión, o sea, ese rescate a ese valor, porque nosotros siempre sabemos estar tejiendo, nos estamos ayudando, estamos preguntando, formamos nuevas figuras, compartimos, y siempre por eso es el valor que más se rescata en las familias de las artesanías, es ese valor de la unidad, siempre mantenemos ahí con nuestros papás, con nuestros abuelos (Artesana de tejido en lana, "Encuentro de pensamientos ancestrales sobre algunas expresiones artísticas", 15 de julio de 2005, casete 2).

La transmisión de conocimientos del arte inga se realiza desde distintos espacios. Por ejemplo: *la tulpá*, fogón alrededor del cual se le da vida a la palabra, es decir, es el espacio donde los mitos, cuentos, leyendas, sueños y agüeros son los protagonistas; el trabajo, donde la práctica es la que enseña y la que replica, que errando se aprende; los encuentros o eventos donde participan artesanos, artesanas, docentes, líderes, ancianos, sabedores y jóvenes, y que permiten compartir experiencias a un mayor rango, nutriendo todos los conocimientos colectivos (véase figura 3).

Figura 3. Encuentro de pensamiento ancestral inga



Fuente: fotografía de Edgar Jacanamijoy Chasoy.

Estos espacios convocan a la integridad, a la unión, y esa es una de las características de las familias de artesanos; el tejer o tallar los

invita a estar en constante comunicación y eso fortalece su unidad. Además, los hace expertos en su labor, se convierten en excelentes observadores y tienen la capacidad de realizar diseños sin compañía de un profesor, eso los lleva a explorar su creatividad.

La historia del tejido se cree que inicia en el Imperio Incaico. Ellos tenían un dios de los tejedores, conocido como Topaco Viracocha. Esto se relata en las creencias míticas que de alguna manera evidencian el medio por el cual se transmiten los saberes ancestrales y hacen parte de la cosmovisión. En el caso de los ingas, no hay un dios como tal, pero la sabiduría está en la mente y en las manos, porque debemos estar abiertos y con disposición para enseñar y aprender.

En nuestra comunidad Inga, el hombre y la mujer visten con colores llamativos, de alto contraste, de diseños y tejidos, podríamos entenderlos como la dualidad del oficio por género. Por ejemplo, el *kapisallu* —ruana del hombre— (véase figura 4). Las franjas de colores con tramas, urdimbres de forma vertical, tanto positivo y negativo, representan el trabajo mutuo de los géneros en la chagra, del que abre los *wachus* —surcos— y la mujer que siembra. Además, está el posicionamiento del *chiri-kunu* (frío-calor), *iura-iana* (blanco-negro), *kausai-uañui* (vida-muerte, luz-oscuridad).

El mito, el ritual y el uso que rodea el textil en las culturas andinas se vuelve similar con frecuencia en algunos puntos. Uno de ellos es, por ejemplo, el uso de vestidos en rituales, donde se visualizan las jerarquías, el estatus social o religioso, en el *sinchi* (médico o chamán), *taita* (gobernador), líderes y demás miembros de la comunidad. En la mujer, el contraste de los colores fuertes nos manifiesta la alegría de una cultura viva, que si bien se apropió de la influencia colona, tomó fuerza para reivindicar lo propio.

Granda Paz nos plantea que, en las culturas andinas, la dualidad y la bipolaridad es tomada de la sexualidad de las cosas; no se alejan

Figura 4. *Kapisallu* - Ruana del hombre



Fuente: fotografía de Edgar Jacanamijoy Chasoy.

del centro, es decir, una dualidad donde los contrarios no están sueltos, sino que se complementan (Granda, 1995-1996).

Sobre la explicación taxonómica de los signos y símbolos de los tejidos, por ahora sólo nos detendremos a la explicación de nuestras preguntas sobre: ¿cómo interpretan ancianos, ancianas, líderes, docentes y artesanos de la comunidad Inga de Santiago (Putumayo), los simbolismos de las manifestaciones artísticas visuales propias (tejidos, cestería y tallado)?

En los tejidos, el trabajo artesanal del *chumbe* (faja) (véase figura 5), signo del vientre y fertilidad, elaborado por las mujeres, resalta la conjugación de nuestras vidas y ha sido el centro de la transmisión de conocimiento. Así lo expresa una docente y artesana Inga:

El *chumbe* (faja) es un elemento integrador de la familia inga, de las diferentes actividades; para mantener ovejas, los niños y los ancianos se encargan de proteger sus vidas para que el lobo o los perros de los vecinos no los cacen; el papá y los hermanos mayores se encargan de construir el tambo o rancho y el

Figura 5. Chumbikuna: tejiendo el pensamiento



Fuente: fotografía de Edgar Jacanamijoy Chasoy.

corral donde puedan descansar o protegerse del sol o la lluvia; para trasquilar se encargan sobre todo las mujeres y para que la lana dure más se debe tener en cuenta que no estén en embarazo; luego a lavar la lana, seleccionarla por colores, secarla, tizarla. A los miembros de las familias se les entregaba como tarea una medida o cantidad de lana en las noches mientras se abrigan alrededor de la tulpá para hilarla; esta labor era de las ancianas, buscar material para teñirla si hay necesidad y ovillarla. Luego ya se la entrega a la obrera o tejedora para que elabore la cinta, el *chumbi*, el *kari chumbi*, el *ciñidur* o cualquier tela o prenda que se necesite. En esta actividad, los niños y los perros debían estar ausentes, porque distraen a la tejedora y pierde el tiempo, hacen enredar el material, no permiten la concentración de la elaboración correcta de la obra (Socialización de saberes en el "Encuentro de pensamientos ancestrales sobre algunas expresiones artísticas", 15 de julio de 2005).

Este proceso ha requerido que el conocimiento se inicie desde muy temprana edad, para construir una manifestación de lenguajes artísticos, mediante diseños-símbolos, para diferenciar lo sagrado y lo utilitario.

[...] pues mi papá había sido artesano también, pero no hacía máscaras, sino bateas, bancos, cucharas, pues yo no lo conocí a mi papá. yo digo que la familia hemos de haber sido familia de los artesanos; por eso mi abuelito, había sido artesano, y lo que él trabajó es éste donde estoy sentado, este banco es hecho por él. banco, batia, canasto sabía hacer [...] (entrevista a J. M., tallador de madera, 24 de junio de 2005).

El respeto por las artesanías se concibe desde una cosmovisión que obedece a un espacio y tiempo. El espacio, en este caso, nos da a entender el lugar de trabajo, que permita la concentración en la elaboración de tejidos, tallados o cestería; y el tiempo nos da a entender que es el manejo del calendario para el buen uso de los materiales, para que perduren por mucho tiempo. Por ejemplo, para los talladores es de vital importancia el corte de la madera que se rige por las fases de la luna; de igual forma proceden las cesteras. Pero, en la actualidad, lo sagrado, mítico y ritual ha sufrido un cambio, por la invasión de las tecnologías y la historia de desarraigo cultural que tienden al exterminio. Se generan nuevas propuestas, nuevas ideas y nuevas aplicaciones a las artesanías, lo cual no indica sólo cambio en lo cultural material, sino también el distanciamiento de la autonomía. Por tanto, encontramos dos realidades:

[...] una es la realidad concreta, de utilidad y laboriosidad, que palpa, teje y amasa para hacer una nueva expresión; y esa otra realidad, la imaginación y el misterio sagrado, que diversifica en estilos y concepciones estéticas de una complejidad cosmogónica y de usos rituales (Echeverri, 2004).

La pervivencia de nuestras particularidades depende de los/las adultos/as, de los/las profesionales en artesanía, y de los niños, las niñas y los y las jóvenes que despierten intereses por aprender la cosmogonía desde el arte. De todas maneras, en la educación propia y

no propia está la responsabilidad de promover el aprendizaje, para que nuestra existencia esté guiada por nuestro pensamiento, y también de generar encuentros donde podamos compartir nuestros conocimientos.

Reivindicación, apropiación y manifestaciones interculturales en el arte inga

El arte inga es un arte que hace parte de una hibridación cultural. Las concepciones son sincréticas y la identidad de los ingas obedece a esos cambios históricos que hoy se combinan con un movimiento mercantil copiado de Occidente, para aplicarlo como un mecanismo de consumo, moda e ingresos económicos; pero también es un arte para el reconocimiento y la resistencia de un pueblo.

Lo anterior se explica porque se han perdido los hilos conectores en el quehacer artístico. Antes los tejidos formaban una red de comunicación. Es el caso de la lana que se obtenía de la oveja; esta materia prima requería de un proceso del que varias manos se ocupaban hasta obtener el producto final, que era una prenda. Esta práctica poco a poco se ha ido perdiendo y en este caso la incidencia de la evangelización fue alta, porque se prohibió el uso de este material y se suplió por la lana industrial. Esto hizo que se dejaran de tejer *pachas* (mantas), *kusmas* (túnicas), *baitas* (rebosos), *tindu kapisallu* (ruanas), y lo que hoy se teje en su mayoría se hace con lana industrial.

Una líder artesana cuenta que tanto hombres como mujeres fueron sometidos a castigos si hablaban la lengua materna o si vestían el traje típico; fueron privados de la libertad de expresión, para que olvidaran su pasado y con el cambio de vestido dieran un paso hacia la civilización.

Existen otras historias similares que parten de una realidad vivida. Muchos mayores hicieron resistencia, mientras que otros cambiaron definitivamente, y hoy por hoy podríamos decir que muchos ingas visten pertenencias ajenas, o son apropiaciones para enmascarar

la amenaza y mantener la tradición. Desde la lectura con relación a la cultura incaica, podemos evidenciar que el exterminio fue bastante fuerte; sin embargo, el poder de convencimiento identitario ha hecho que aún pervivamos.

En cuanto a la tecnología en la forma de tejer, aún podemos vivenciar esta tradición. Por ejemplo, existe el telar móvil y el telar fijo. Para Granda Paz (1995-1996), el telar de tipo fijo es conocido desde el norte argentino hasta el sudoeste colombiano en la comunidad Inga y Kamentza. Y, al parecer, el telar de carácter móvil fue mucho más común hacia el septentrión y más frecuente cuando se trata de tejer fajas; en esta categoría está el telar comúnmente llamado *de cintura*. En el caso de nuestras artesanas, utilizan el telar de cintura para trabajar cintas y chumbis, pero en cuanto a la transformación se ve que:

La habilidad de tejer el chumbi anteriormente era exclusividad de personas con vocación, carisma, señalado por una visión de una toma de yagé o sueño, y elegidas por personajes que representan autoridad como *sinchi* (médico inga), mayor (anciano), concededor del tiempo (luna llena) partera, consejero. Además, se les señalaban los espacios, horarios, calendario, el material debía ser el mejor, con anterioridad se escogían las labores o dibujos y rituales. En la actualidad, lo teje quien adquiera la habilidad, sin tener en cuenta la persona; el material puede ser de hilo de cualquier color o cualquier lana de orlón; hay pocas familias que cuidan las ovejas, los espacios sagrados, usos y costumbres, sin guía ancestral. Lo que más interesa es que las prendas y objetos les guste a los intermediarios, turistas, para el consumo interno y la exportación. [...] con lana de oveja o lana virgen se hacían anteriormente fajas o chumbis y ahora no hay ya lana de oveja, ya no hay, pues, ¿dónde vamos a conseguir ovejas?, ¿dónde vamos a conseguir? Anteriormente, como habían ovejas... , me críe hilando

lana de oveja; yo aprendí a hacer oficios desde la niñez (entrevista a R. J., artesana de tejido en lana, 5 de enero de 2005).

Por otro lado, en cuanto a los tejidos, no hemos mencionado el tejido en chaquira. Su uso antiguamente representaba un estatus social; sus variados colores enaltecían su poder ante los demás miembros de la comunidad. Se dice que procede de los Embera Chamí y llega a la comunidad por intercambio de artesanías; por otras versiones, aparenta ser más de la comunidad Inga. Hay un dilema del origen, lo cierto es que se utiliza, la práctica es alta pues en gran parte la chaquira sustituyó a las semillas, que hoy tienen auge comercial. Por otra parte, cabe anotar que los medios de comunicación, la publicidad, el mercado artesanal nacional e internacional y las necesidades del hogar han hecho que este material se convierta en un artefacto utilitario o decorativo. Por tanto, los diseños que emitían mensajes de la comunidad fueron en parte suplantados por gusto del turista, empresarios de mercados de exportación o un complemento ornamental del cuerpo. Al respecto, un líder nos comenta:

[...] la chaquira era poco, eso sí, como pues mis papas sabían decir... que el que usaba bastante chaquira era el que tenía plata, cualquiera no lo utilizaba; pero siempre, aunque sea el más pobre, aunque sea unos diez o quince *wallungitas* (collares), pues lo utilizaba; pero el que tenía más plata era todo hartísimo y rebozando... eso se veía, los pequeños, a nosotros sí; lo único, pues, para el trabajo, pues no se lo utilizaba la chaquira; de ahí para las misas, las fiestas, el rebotito y con su chaquirita era desde pequeños (entrevista a E. T, líder Inga, 9 de octubre de 2004).

Veamos cómo la expresión artística y estética se ha convertido en una necesidad económica:

[.] como de trabajo comercial, porque pues, toda la gente, los que hacemos esto es porque. a veces hay trabajo en otras partes, entonces uno se dedica a eso; en-

tonces yo hago eso porque con esto ya me sirve para varias cosas, es como buscar, solamente buscar como un trabajo, ¿no?, para mantenimiento del hogar; bueno, pues para todas esas cosas, porque si fuera, por ejemplo, costumbre y si no se vendiera, entonces uno pa' qué va estar teje y teje y teje; no, es como más, es como tipo comercial (entrevista a P J., artesana de tejido en chaquira, 3 de enero de 2005).

Pero la chaquira es un misticismo en la medicina tradicional. Cuando se usa para el ritual del yagé o en las ciudades, se convierten como la reliquia contra todos los males que pueden asechar a los niños y adultos, por eso se hace el rezo. Los ingas, casi la mayoría, practican la religión católica; esto indica cómo se conjugó la religión con el comercio y lo sagrado.

El tallado en madera, como son los diseños de las máscaras, se plantea que son expresión del consciente y el inconsciente, de lo mágico religioso, de sátiras a las presiones de las invasiones hispánicas. Los artesanos suponen que se inició en sus tiempos, alrededor de la década del cuarenta del siglo XX. De manera no muy precisa corroboran que son las caricaturizaciones de los personajes según sus actitudes, emociones o formas de vida cotidiana; por lo general, explican que son rostros de las imágenes del pueblo, tanto inga y colonos que impactaron el desarrollo del comercio. Los artesanos dicen que les causa gracia hacer el tallado de máscaras. Se pueden encontrar rostros tristes, alegres, amargados o defectos físicos en la cara, pero, en nuestra interpretación, esta expresión corresponde más a una protesta a la marginación cultural. En estudios sobre las manifestaciones artísticas de la máscara desde el Occidente, Rojas (2003) plantea que fue un sistema de defensa y agresión pasiva contra métodos intrusos, reconocidos por los indígenas actuales de las etnias Inga y Kamentza, para satirizar al blanco y a sus mezclas raciales posteriores.

La cestería es una práctica artesanal a la que se dedican hombres y mujeres. Elaboran

utensilios como el canasto, mochilas en fique, esteras, aventadores, entre otros. Éstos son de gran uso en las actividades cotidianas y en el hogar. En el tiempo de nuestros abuelos representaban el intercambio por alimentos.

Los canastos sirven para cargar, de forma más cómoda, la hierba, la leña y alimentos varios. Se usa con el chumbe (faja), que sujeta y une al canasto con la persona que lo lleva. Se considera altamente significativo, porque los tejidos tienen símbolos que requieren, así como la vida misma, de un proceso de construcción que no está separado, sino que es integral.

Las esteras (véase figura 6) resultan de una materia prima conocida como *tatora*, que crece de forma natural —es decir, no se siembra— en lugares pantanosos o ciénagas. Su producción requiere de un proceso que inicia con el corte oportuno de la totora. Para ello, se deben tener presentes las fases lunares y el clima; así la materia será duradera.

Figura 6. Estera redonda



Fuente: fotografía de Edgar Jacanamijoy Chasoy

Después de transportar la totora a las casas, se ordenan junto a las paredes, se trenzan de forma bien distribuida para que se sequen y al mes siguiente se empiezan a coser o a tejerlas. Sus diseños se realizan en forma circular, triangular, cuadrada y rectangular. Esta última ha sido la de mayor uso para los ingas, pues es el elemento para descansar. En la actualidad han sido desplazadas por el colchón, aunque los mayores son enérgicos en expre-

sar que no hay cama más cómoda que la estera. En estos tiempos, hay gran preocupación para los artesanos, ya que las materias primas se están acabando. En el caso de la totora, existe en dos o tres sitios que son propiedad privada, de manera que su acceso es limitado. Esto indica que hay riesgos de pérdida y que es oportuno construir procesos integrales de recuperación, no sólo del tejido en sí mismo, sino de todas las actividades que van entrelazadas y que entrañan una relación especial con el entorno, ya que el arte inga entremezcla cultura, economía, política, territorio. Por eso, promover su fortalecimiento y recuperación es un medio para hacer frente a toda clase de desafíos y presiones provenientes de dificultades internas y de otras culturas, que con políticas basadas en una economía de mercado y consumismo, no armónicas con la naturaleza y la vida sencilla de muchos pueblos, arrasaron multiplicidad de pensamientos.

Conclusión

Las producciones materiales estéticas de los tejidos, tallados y cestería entremezclan pensamientos, creencias e hibridismo. Durante estos días de globalización de la economía y masificación de la cultura, nos enfrentamos a toda clase de desafíos y presiones, y la mejor forma de hacerles frente es la resistencia desde la base, desde nuestra cosmovisión, es decir, de adentro hacia afuera y no al contrario.

Cabe resaltar que el arte inga es un medio y no un fin en sí mismo.

Las riquezas artísticas del pueblo Inga se encuentran en muchos acontecimientos y experiencias de vida, son expresiones donde confluyen pensamientos que desde sus tejidos y tallados manifiestan la diferencia y la resistencia a la constante presión occidental; este proceso de investigación es una huella de vida y es un sendero que se ramifica para conocer y aprender día a día. Sabemos que cada espacio es una oportunidad para enriquecer el pensamiento y para nutrir los conocimientos de las culturas, de manera que diariamente ha-

ceamos investigación y autoinvestigación, porque nuestra pretensión es explorar y descubrir mundos en un universo donde no todo está dicho, donde las miradas son múltiples, pero hay que darlas a conocer. Es precisamente eso lo que nos ha permitido este proyecto: profundizar sobre conocimientos propios, indagar sobre las manifestaciones artísticas visuales, lo cual nos ha llevado a encontrar expresiones y símbolos que hablan de un pensamiento que se ha tejido de diferentes formas, para comunicarse y transmitirse de generación en generación.

Es grato poder compartir estas experiencias, sobre el hecho de hacer investigación no sólo con la academia, sino también con la comunidad, porque se logra comprender las concepciones que llegan desde afuera como opiniones polarizadas sobre la realidad que afrontan los pueblos indígenas que existen en Colombia y en Latinoamérica, dado que estamos en un vaivén de información que genera interpretaciones donde el conocimiento del indígena es aislado. Esta investigación ha dado pie para mostrar que el conocimiento indígena es válido. Por eso, a través de reflexiones, hemos construido la concepción del *arte visual inga* en un espacio donde la globalización quiere apoderarse de todo lo que el mundo contiene. Junto a esto, las manifestaciones simbólicas de la cultura inga nos han enseñado que la construcción de una red de comunicación no se hace observando, reflexionado y analizando, sino actuando en la reconstrucción de un conocimiento propio, aunque interrumpido. De todas maneras, somos conscientes

de que las culturas sufren cambios y es en esa interacción con los cambios que las culturas encuentran la manera de perdurar en el tiempo; de lo contrario, ya estaríamos extintos.

Referencias bibliográficas

Echeverri Botero, María Odila, 2004, "Las artesanías: tejiendo la memoria cultural de los pueblos indígenas", tomado de: *Códice*, Boletín científico y cultural del Museo Universitario de la Universidad de Antioquia, año 5, núm. 7, jun.

Granda Paz, Osvaldo, 1995-1996, *Tejedoras de Guango. Textiles en los Andes nariñenses*, Nariño, Universidad de Nariño, Facultad de Artes.

Hormaza Trujillo, Manuel, 2004, "Artesanía tradicional: obsolescencia o modernización", *Códice*, Boletín científico y cultural del Museo Universitario de la Universidad de Antioquia, año 5, núm. 7, jun.

Moxey, Keith, 2005, "Estética de la cultura visual en el momento de la globalización", en: José Luis Brea, ed., *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal.

Rojas de Perdomo, Lucía, 2003, "Las máscaras del Valle de Sibundoy. Arte y conflicto", investigación presentada a la fundación BAT, Colombia, Bogotá, julio.

Tandioy, Francisco, 1992, manuscrito.

Vakland Rodiman, Amy y Arabel Fernández, 2000, "Los tejidos Huari Tiwanaku: comparaciones y contextos", *Boletín de Arqueología*, Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), núm. 4.

Referencia

Jacanamijoy Chasoy, Edgar y Lizbeth Bastidas Jacanamijoy, "Estudio sobre los simbolismos en las manifestaciones artísticas visuales de la comunidad indígena Inga de Santiago, Putumayo", *Revista Educación y Pedagogía*, Medellín, Universidad de Antioquia, Facultad de Educación, vol. XIX, núm. 49, (septiembre - diciembre), 2007, pp. 173-183.

Original recibido: Julio de 2007

Aceptado: Agosto de 2007

Se autoriza la reproducción del artículo citando la fuente y los créditos de los autores.