



Universiteit
Leiden

The Netherlands

Descolonizando Tiempo, Espacio y Conocimiento: El pueblo Kamëntšá en la encrucijada del patrimonio cultural

Acuña Suarez, J.C.; Marques Miranda, M.

Citation

Acuña Suarez, J. C., & Marques Miranda, M. (2023, September 20). *Descolonizando Tiempo, Espacio y Conocimiento: El pueblo Kamëntšá en la encrucijada del patrimonio cultural*. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/3641485>

Version: Publisher's Version

License: [Licence agreement concerning inclusion of doctoral thesis in the Institutional Repository of the University of Leiden](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/3641485>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

CAPÍTULO 6:
EL PUEBLO KAMĚNTŠÁ, EL ARTE
Y LA FOTOGRAFÍA

Este capítulo aborda la forma como el concepto Occidental de arte inferioriza el arte de los pueblos Indígenas y lo recategoriza como “artesanía”, “folklore” y “etnografía”. Asimismo, tal concepto impone una forma de ver el mundo centrada en el conocimiento, en los cánones y en las categorizaciones Occidentales, que irremediamente también llevan a la mercantilización del arte de los pueblos Indígenas, y a su la marginalización, explotación y despojo.

Se analiza también el proceso de inculturación desarrollado por los misioneros y el rol del arte en ese proceso, pues este no solo incluía la evangelización, la imposición de la lengua española y la resignificación del mundo Kamëntšá, sino también la utilización del arte Occidental para expandirse e instaurarse como arte en ese mundo, relegando lo demás al ámbito de lo “primitivo” y “salvaje”.

También la fotografía jugó un rol esencial en la deslegitimación del conocimiento, de las personas y del pueblo Kamëntšá. En este sentido, es fundamental (re)leer y escuchar la fotografía colonial y la producción de imágenes del trabajo de los misioneros en su proceso civilizatorio, o del trabajo de antropólogos con sus procesos raciales de medición antropométrica. Estas imágenes crearon objetificaciones, fantasías e imaginarios sobre los pueblos Indígenas que aun hoy en día se usan y aplican, pero que deben ser deconstruidos y eliminados.

Por último, analizamos el arte Kamëntšá desde una perspectiva descolonial que tiene en cuenta la relacionalidad, la participación, la espiritualidad, la ritualidad y la narrativa, más allá de análisis estéticos y conceptos enajenantes que encajonan al arte de los pueblos Indígenas en clasificaciones disciplinarias que ignoran sus ontologías, epistemologías y axiologías relacionales. Asimismo, abordamos el proceso de investigación artística con el pueblo Kamëntšá, y particularmente con el Colectivo Ayentš, y se presenta el trabajo artístico-investigativo que se viene desarrollando de forma a empoderar las jóvenes generaciones y abordar críticamente los problemas que afectan el pueblo Kamëntšá.

Arte, Colonización y Colonialismo

El concepto de arte Occidental llevó, durante la colonización, al despojo del mundo material pero también espiritual de los pueblos

Indígenas a través del saqueo, la categorización, la jerarquización, la traducción, la reducción y la resignificación. La idea colonial y colonizadora de “arte” suplantó la identidad del arte de los pueblos Indígenas como tal. Como afirma Azoulay (2019: 150), los objetos que hacían parte de diversas formaciones políticas y cosmológicas, fabricados de diferentes maneras según modalidades a menudo divergentes, pudieron homogeneizarse, reducirse y clasificarse como “objetos de arte”. En este proceso de apropiación y resignificación, estos objetos fueron desvinculados de las comunidades, pueblos, entornos y modos de actividad a los que habían pertenecido. Por ende, la historia del arte no puede negar su propia herencia intelectual: se ha desarrollado como una disciplina académica desde el siglo XVIII con conceptos racializados en su núcleo, por lo cual nunca es inocente. (Barringer, en Grant & Price, 2020: 11) La colonización impuso el arte europeo como el verdadero y único arte, sus métodos y cánones como la forma apropiada para entenderlo y estudiarlo, y relegó lo demás al ámbito de lo primitivo y de la “tradición”. Uno de los ejemplos de esto es que las colecciones de arte de pueblos Indígenas a menudo se ubican dentro de un contexto “etnográfico” en lugar de un museo de “bellas artes”.

Además, las instituciones del arte están tan ligadas al mercado y, a menudo, especialmente en el caso de los viejos maestros de la pintura, sirven para apuntalar jerarquías de riqueza y poder social heredado. (Burke, en Grant & Price, 2020: 17) La pintura de los “viejos maestros” y las nociones Occidentales de “historia” y “cultura” se utilizan para justificar, de manera encubierta e incluso abiertamente, estructuras de desigualdad que tienen un efecto real en las oportunidades de vida de las personas.

Así, la colonización facilitó la creación de una modalidad universal bajo la cual los objetos podían ser desarraigados y convertidos en muestras de arte para almacenar y, en consecuencia, el arte y su mercado adyacente establecieron una actividad unificada que produce objetos intercambiables, destinados a ser interpretados y cuidados por expertos según procedimientos supuestamente neutrales. Estos expertos de diferentes disciplinas e instituciones reconocen el carácter artístico de un objeto pero no las circunstancias genocidas detrás de él, es decir, perpetúan una suposición colonialista de que cuidar el mundo significa cuidar las “antigüedades”, independientemente de la violencia detrás de la misma producción y extracción de esos objetos de pueblos colonizados. En este proceso, el

arte *“se convirtió en una forma de evitar comprometerse con el mundo compartido con los demás; ahora es un campo de especialización regido por principios imperiales que tienen poco o nada que ver con el cuidado del mundo compartido.”* (Azoulay, 2019: 152)

En los siglos XVIII y XIX, los artistas de la Ilustración europea estuvieron preocupados con crear trabajos estéticamente placenteros que representaran el mundo como balanceado y la naturaleza en armonía. A través de formas neo-clásicas de representación, los artistas (hombres) europeos representaron su mundo y “su historia” como la imaginaron. Las realidades violentas del poder imperial de Occidente y prácticas genocidas fueron negadas en la práctica del arte. Como resultado, las imágenes relacionadas con “encuentros” coloniales fueron convertidos en momentos imaginados de la gran conquista europea. Las academias de arte en Europa se preocuparon sobretodo con debates sobre los valores relativos de la pintura de retrato, historia o religión o acerca del lugar del artista como genio en una academia de producción de imágenes que efectivamente encubrió la violencia del proyecto colonial en el mito, la fantasía, la negación y repudio rechazo. (Sealy, 2022: 160)

También la arquitectura neoclásica, que recuperó los valores del racionalismo y humanismo Renacentista, da forma a las universidades, bibliotecas y museos, los espacios por excelencia de la epistemología Occidental (como lo fue en Sibundoy el CILEAC), y también a los edificios gubernamentales y religiosos, símbolos del poder y del sometimiento colonial. Adentro de estos espacios encontramos las estatuas, cuerpos y cabezas blancas de hombres blancos, que nos recuerdan constantemente quienes detienen el conocimiento, el poder, y la legitimidad y autoridad sobre como se ve, entiende y está en el mundo. También en la biblioteca municipal de Sibundoy somos recibidos bajo la mirada de los retratos de misioneros (Camilo Crous y Fidel de Montclar), que nos recuerdan que estamos entrando a un espacio moldeado y direccionado a ver el mundo desde la perspectiva legada e impuesta por esos hombres “ilustrados”.

En las colonias, los misioneros y las élites criollas consolidan el concepto de arte a costas de degenerar y denegar la vida misma inscrita en las formas de arte existentes de los pueblos Indígenas, los cuales existen mas allá de los conceptos de materialidad, para ser relegados por el canon del caballete y los movimientos artísticos. La

sola creación de la Escuela de Artes en Bogotá en 1886, nos habla de como se encerró un forma de pensar alrededor de la palabra “arte”. Desde su fundación por un político conservador que había vivido en Europa, marca el escenario perfecto para la divulgación del academicismo europeo, la importancia de la belleza “clásica” y, más aun, de crear el sistema de representación de la nueva burguesía colombiana y sus políticas de autorepresentación, marcando la necesidad de “europereizarse”, de separarse de los “Otros” y de “mostrar el imaginario entonces en boga de “civilización y progreso”. (Badawi, 2020: 51)

Así, la historia del arte que hemos recibido en herencia, está basada en la práctica artística y en los cánones europeos. (Ciel, 2020; Grant & Price, 2020) Especialmente la historia del arte anterior a la década de 1970, es una historia construida a partir de sesgos de raza, clase, género y región; una historia del arte blanca, masculina y heterosexual; una historia del arte centralista - concentrada en Bogotá. (Badawi, 2020: 22)

Si bien el arte ha sido un gran aliado del colonialismo y mucho se ha hablado de cómo se expropiaron los objetos de los pueblos Indígenas para embellecer los museos, nuestra intención en este capítulo es analizar cómo los objetos han sido reducidos a la denominación de “arte” (o no-arte) y todo lo que esta práctica implica en términos de resignificación y renombramiento del mundo Kamëntšá, pero también en el desaprender los cánones establecidos y en el desarrollar de una investigación artística como forma de producción de conocimiento descolonial.

Arte y Negación de la Coetaneidad

Hoy en día, los objetos que fueron separados de sus comunidades originales se llaman “arte”. No siendo suficiente, este acto se refuerza violentamente dándoles diferentes significados. El uso de términos como arte “prehispanico” y arte “indígena” (véase, por ejemplo, Herrera, 2019) para distinguir entre el arte de los pueblos “del pasado” y los pueblos contemporáneos, son demostrativos de la negación de la coetaneidad en el arte y de la perversidad colonial en la investigación. Así, objetos fabricados en oro por los denominados pueblos “prehispanicos” son grandes obras de arte exhibidas en museos nacionales, pero los objetos fabricados por sus descendientes son

“artesanía”, “artefactos” o “etnográficos”. Como afirma Osorio Sunnucks (2021: 120), aunque muchos investigadores hayan concluido que las divisiones entre artes Indígenas, contemporáneas, populares y no-Occidentales ya no son útiles, una de las formas en que la academia ha modificado las sociedades no-Occidentales es a través de la designación de su cultura material como “artefactos” más que como “arte”. Este sistema clasificatorio también se refleja en las divisiones institucionales de las colecciones museológicas a pesar de las críticas de que el uso de tales parámetros es incongruente.

En el caso del pueblo Kamëntšá, un ejemplo de este fenómeno, es que el Señor de Sibundoy, la estatua, es “arte”, ya que fue elaborado por un maestro catalán en el siglo XVI. Consecuentemente, se le otorga respeto como gran y auténtica obra de arte, y debe ser preservada con todo el cuidado y en el lugar cultural y espiritualmente apropiado para que pueda ser observada por la comunidad y cumplir con su función de producir agencia en los fieles. Por otro lado, la celebración participativa y estética de los orígenes del pueblo Kamëntšá, su música, máscaras, tejidos y demás, es apenas “carnaval”, “folklore”, “colorido”, “primitivo”, entre otros.

Así, obras de arte como el Señor de Sibundoy son almacenadas y exhibidas en museos de arte religioso, o en museos nacionales y en museos “del oro” en conjunto con las obras de grandes maestros y con el arte de los pueblos “prehispánicos”, mientras el arte Kamëntšá es coleccionado y exhibido en museos “etnográficos”, “populares” y de “culturas del mundo”.

La expansión del término “arte” fue destructiva porque llevó a una devaluación de muchas prácticas, practicantes y objetos, ahora sujetos a dicotomías jerárquicas como primitivo y moderno, arte y etnografía, arte y artesanía, canónico y vernáculo, obra maestra y artesanía, original y copia, auténtica y turística, y arte y no arte. (Azoulay, 2019: 152) Así, las máscaras Kamëntšá dejaron de tener uso ritual y valor espiritual, y pasaron a ser objetos comercializables como “artesanías”. Esta distinción entre artistas y artesanos, este último normalmente asociado a los procesos creativos de los pueblos Indígenas, sugiere *“jerarquías implícitas y diferentes niveles de brillantez, en las que un artista crea objetos de placer estético muy valorados, pero un artesano crea cosas con un propósito funcional (o, fundamentalmente, cosas que no parecen arte a los ojos de los europeos)”*. (Procter, 2021: 13) Consecuentemente, el concepto de

arte, entendiendo el término desde la perspectiva Occidental, lleva a una reducción de mundos vinculada a la conquista y dominio del tiempo-espacio, donde las personas son separadas de sus objetos y estos ubicados en líneas de tiempo de “progreso” y “evolución” para el deleite, curiosidad y consumo del público Occidental.

Así, el término “artesanía” ha reducido, limitado y encasillado las actividades creativas del pueblo Kamëntšá. Esto ha venido ocurriendo más que todo debido a los procesos neoliberales y multiculturales de comercialización de las culturas Indígenas promovidos por las élites, los políticos y el Estado colombiano, de forma a aprovecharse de la condición socio-económica de los pueblos Indígenas para capitalizar con lo que han llamado “artesanías étnicas”, sin cuestionar ni importar las desigualdades e injusticias de origen colonial que estas prácticas perpetúan. Como afirma Barrera Jurado (2016: 18), *“la sociedad del espectáculo hace uso y consume banalmente la cultura material [Kamëntšá] (...) y sus rituales medicinales más sagrados, en claro proceso de despojos simbólicos, (...) donde el arte y la cultura no cuentan, donde quedan canceladas sus dimensiones creativas, éticas y políticas.”* (Barrera Jurado, 2016: 18)

Por otro lado, las personas Kamëntšá que han estudiado artes plásticas en las universidades son considerados “artistas”, aunque a menudo su trabajo no es reconocido adentro de la comunidad como “verdadero arte Kamëntšá”, ya que este término es enajenante y alude a las clasificaciones y jerarquías académicas y Occidentales. No obstante, aunque “artesanía” es un término colonial para inferiorizar a las artes de los pueblos Indígenas, como demuestra Barrera Jurado (2016), la “artesanía” es de valor y respeto, fundamental para la identidad, el sentido de pertenencia, la narrativa y el conocimiento Kamëntšá.

Otro ejemplo de como la perversidad colonial y el multiculturalismo han afectado el pueblo Kamëntšá, es el apareamiento de diseñadores de moda, entre otros, quienes se presentan como “aliados” de los pueblos Indígenas y usan palabras de moda como “nuestro patrimonio”, “nuestras raíces”, “proteger las culturas”, “paz y reconciliación”, para apropiarse de simbologías, técnicas, estéticas y, muchas veces del trabajo de mano de personas Indígenas, para crear piezas que, esas sí, son consideradas obras de arte y de diseño valiosas (porque fueron “mejoradas”), y que son vendidas por millones de pesos colombianos. Por otro lado, la misma

obra elaborada por una gran tejedora Kamëntšá valdrá cuanto mucho el 10% - si es que la tejedora no tiene que regatear el precio para poder alimentar su familia esa semana. Irónicamente, pero sin sorpresas, tales “colecciones” que resaltan - y se apropian indebidamente - de los conocimientos de los pueblos Indígenas, son denominadas, por ejemplo, de “Primitiva”⁶⁶. Así, perversamente se valoran las culturas de los pueblos Indígenas para beneficio económico personal, pero se las remite al pasado, a la nostalgia y a las categorizaciones Occidentales inferiorizantes y términos prejuiciosos.

La apropiación indebida también se da por la mano de artistas que se identifican como activistas y defensores de los derechos de los pueblos Indígenas, pero que aplican los términos multiculturales de moda, copiando las simbologías Indígenas para su beneficio propio. Además, como ya afirmamos en el caso de una artista que encontramos en Sibundoy, se refieren a los pueblos Indígenas como practicantes de sacrificios y del canibalismo.

Un caso particular y bastante repugnante es el del artista español Santiago Sierra, quien en un festival de arte en Australia anunció que iba a hacer una obra de arte participativo sumergiendo la bandera del Reino Unido en la sangre que esperaba ser donada por personas Indígenas, declarando este acto como “descolonial”. Naturalmente, esto fue percibido como un acto insultante y abominable, sobretodo por parte de los descendientes de aquellos que vieron su sangre derramada con la colonización, y criticado por buscar una vez mas usar cuerpos Indígenas como herramientas y accesorios para el arte de la “culpa blanca”.⁶⁷

¿Cómo es posible que se use el arte de pueblos Indígenas sin consideración por la violencia y el colonialismo? Como resalta Sealy (2022: 189), la globalización del mundo del arte ha dado lugar a una nueva categoría de artistas camaleónicos que se reivindica la posición de ser “pos-racial”, “Indígena”, “descolonial”, dependiendo de cualquier oportunidad curatorial que se presente. Un trabajo no muy diferente de otros ya mencionados que se aprovechan de las personas, del sufrimiento, de la pobreza y del conocimiento de los pueblos Indígenas. Así se evidencia que, independientemente de sus posiciones

⁶⁶ “*Me sentí totalmente indígena*”, afirmó la diseñadora. Véase: www.fucsia.co/primitiva-un-poema-tejido-presentado-por-manuela-alvarez/88861/.

⁶⁷ Véase: www.theguardian.com/culture/2021/mar/23/we-made-a-mistake-dark-mofo-pulls-the-plug-on-deeply-harmful-indigenous-blood-work.

y afirmaciones, no ven a los pueblos Indígenas como iguales.

Arte e Inculcación

Los misioneros Capuchinos utilizaron efectivamente el concepto de arte para transformar, resignificar e incluso eliminar la cultura Kamëntšá en su proceso de evangelización y colonización. Específicamente, utilizaron el arte en lo que denominaron de inculcación, como ya analizamos en el capítulo 2. Así, los procesos de coleccionismo y apropiación de objetos asociados a la investigación artística, antropológica, lingüística, y museológica, tuvieron el objetivo de ayudar a la experiencia evangelizadora. Además, tanto el arte europeo fue usado para enseñar e imponer la historia bíblica y el conocimiento y cosmovisión Occidental como superiores, como también usaron el arte de los pueblos Indígenas en el proceso de resignificación y transformación de sus culturas y espiritualidades “desde adentro”. En este proceso buscaron que el arte Indígena perdiera su carácter fundamental.

Los misioneros Capuchinos entendieron la importancia de estudiar las cosmovisiones y culturas Indígenas de forma holística, razón por la cual desarrollaron un método interdisciplinario. Así, unieron los esfuerzos de diferentes disciplinas con un mismo objetivo: colonizar y evangelizar. Específicamente, los misioneros Capuchinos recogieron obras de arte que pudieran servir como brecha para penetrar el cristianismo desde las propias culturas Indígenas. Por ejemplo, el fraile Serra de Manresa nos explica como los “ídolos” - cabezas talladas en piedra - que están ahora en el Museo Andino-Amazónico de los Capuchinos “*son cabezas, ni vivas ni muertas, ni despiertas ni dormidas, y dan así la oportunidad de entender qué es la Resurrección.*” (comentario personal, 17 de setiembre, 2021)

De este manera, la cultura material catalogada como “arte” era coleccionada, no para ser “salvada”, sino para que los misioneros pudieran encontrar elementos armonizables con la narración bíblica, y con los cuales los pueblos Indígenas se identificaban, para imponer y perpetuar su “verdad única”. Por ejemplo, la práctica del sacrificio humano se ilustró incluso en los manuscritos pictóricos de principios del siglo XVI que continuaron la tradición pictográfica Indígena pero que se produjeron con fines de cristianización y bajo la supervisión de los misioneros (Jansen & Pérez Jiménez, 2022: 122), tal como en el

Valle de Sibundoy, estos usaron los propios elementos artísticos y narrativos del pueblo Kamëntšá para colonizar.



Fig. 39 - Cabezas talladas en piedra. Museo Etnográfico Andino-Amazónico, Barcelona. © Jully Acuña, 2021.

Los misioneros Capuchinos entendieron la relación espiritual de los pueblos Indígenas con la “naturaleza” y, en ese sentido, buscaron la iconografía católica, como la cruz, en el arte de los pueblos Indígenas (petroglifos, pinturas hechas en la corteza de los arboles, pinturas corporales, etc) y la resignificaron: “*En muchas obras del hombre amazónico existe una cruz pre-cristiana*”, lo que demuestra “*la necesidad de hablar con alguien superior. La propia naturaleza ya los llamaba a buscar el verdadero sentido de la vida*”. (Serra de Manresa, 17 de septiembre, 2021)



**Fig. 40 - Pintura en corteza. Museo Etnográfico Andino-Amazónico, Barcelona.
© Jully Acuña, 2021.**

Este trabajo consistió también en estudiar las simbologías y la relación de los pueblos Indígenas con estas en sentidos más amplios, con la filosofías, la ritualidad, la oralidad, para así poder adjudicarlas a pasajes de la biblia. Por ejemplo, al encontrar animales plasmados en las expresiones culturales (fig. 40) los misioneros visualizaron brechas para la evangelización: *“Como decía Isaías, la vaca y el oso vivirán juntos y comerán de lo mismo. Esto ya estaba en el hombre amazónico, que hablaba de la convivencia, de la unidad. Así que los Capuchinos se fijaban mucho en este tipo de elementos”* (Serra de Manresa, comentario personal, 17 de septiembre, 2021) Por ende, la relación participativa de los pueblos Indígenas con el entorno fue dislocada a conceptos de convivencia y unidad cristiana, para luego ser reforzados desde la lengua, oralidad y del discurso ceremonial: *“los pueblos Indígenas tenían muchos signos, pero tenían la palabra definitiva que es Cristo, que es lo que el misionero le da sentido y es lo que encuentra en estas expresiones materiales”*. (Serra de Manresa, comunicación personal, 17 de diciembre de 2021)

Asimismo, este proceso de inculturación se realizó con el uso de arte católico adjudicándole elementos de la cosmovisión Kamëntšá con el objetivo de evangelizar y desarrollar un proceso más efectivo de colonización de la mente y de usurpación de las tierras: *“el arte se va inculturando hasta que el pueblo va creando sus propias imágenes. Así, la tarea de los misioneros consistió en sustituir los pequeños ídolos por las imágenes de los santos.”* (Serra de Manresa, comentario personal, 17 de septiembre, 2021) Desde la perspectiva de los misioneros Capuchinos, esto permitiría a los pueblos Indígenas entender que el cristianismo ya estaba en sus propias cosmovisiones. Con respecto a esto, la resignificación de *Tsabatsanamamá* como Virgen María y de *Uangetsmën* como Jesucristo son los ejemplos más claros.



Fig. 41 - Evolución de los santos desde la versión europea hasta la “propia”, según Serra de Manresa. Museo Etnográfico Andino-Amazónico, Barcelona. © July Acuña, 2021.

En este proceso, los misioneros negaron lo que era “arte” para los pueblos Indígenas y la relación de este con sus cosmovisiones, ritualidades, espiritualidades y conocimientos. Además, el arte Indígena es inferiorizado, conceptualizado bajo los cánones del arte Occidental. Así, el arte y su conceptualización sirvió como una herramienta importante en la agenda de la expansión del pensamiento colonial que determinaría como debería verse el mundo.

Esta denigración y reductibilidad del arte de los pueblos Indígenas hizo que los misioneros se apropiaran de este para poder concretar su misión evangelizadora y colonizadora. Sin embargo, en una demostración de la perversidad colonial, por un lado, negaban el arte como forma legítima de conocimiento, pero por otro, admitían su importancia para evangelizar.

El estudio de la música fue de suma importancia en el proceso de colonización y evangelización de los Capuchinos y su proceso de inculturación. Los misioneros entendieron el rol de la música en la adquisición y transmisión del conocimiento en el pueblo Kamëntsá en conjunto con sus demás formas de arte. Como afirmó fray Francisco de Igualada 1963 : 37), “*la música es uno de los principales y necesarios ejemplos de todo ciclo cultural (...) se conocen tribus sin vivienda en el sentido propio y sin rastro de indumentaria, pero no sin música siquiera vocal. Además pocas cosas se transmiten con tanta fidelidad como las canciones que acompañan las costumbres y ritos indígenas. Estas canciones podrán recibir, a copia de tiempo, alguna modificación e influencia, pero raramente perderán su constitución esencial rítmica y melódica*”.



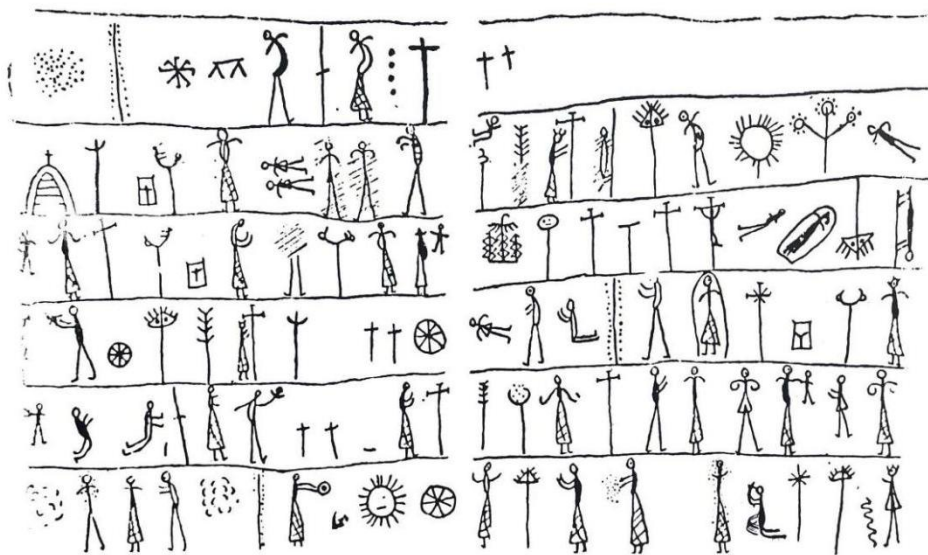
Fig. 42 - Manuscrito de Rulfino Calvache. Museo Etnográfico Andino-Amazonico, Barcelona. © July Acuña, 2021.

Así, los estudios artísticos de las culturas Indígenas estuvieron intrínsecamente interrelacionados con los propósitos de la inculturación pues había que “recoger todas las melodías de la Amazonia Colombiana sin dejar, por poco que se pueda, que se pierda ninguna, aunque sea de **nulo valor estético**. Después viene el trabajo paciente del análisis de cada una de ellas: analiza rítmico, melódico, armónico, papel que desempeña la melodía; luego la síntesis. Se obtienen las conclusiones y puede tenerse una idea precisa sobre la música Indígena” (Igalada, 1963: 38 - nuestro énfasis), ya que la resonancia de los instrumentos musicales les servía a los misioneros para “hablar de la fundación del espíritu de las personas de manera interna”. (Serra de Manresa, comentario personal, 17 de setiembre, 2021) Consecuentemente, el estudio de la música y el método de inculturación implicarían una fracturación del conocimiento Kamëntšá, no solo al ser la música objetualizada para la colección del museo y archivo del CILEAC, sino también por ser silenciada, renombrada y traducida.

El fraile Francisco de Igualada, quien se encargó de transcribir la música del pueblo Kamëntšá, se detuvo particularmente en la *miyesëffua*, la trompeta. No solo se refiere a esta en sus estudios como

“instrumento grave y estridente” o con la ubicación de esta en “el *-fa* de la escala pentatónica”, sino que reconoce la importancia de su uso para el pueblo Kamëntšá: “*se podría considerar sagrada pues según ellos debería tocarse solamente para asuntos religiosos, lo cual casi cumplen al pie de la letra. Se oye en la elevación en misas solemnes, en procesiones, en las casas particulares para fiestas relacionadas con actos religiosos. (...) La melodía transcrita tiene sabor arcaico y como de una llamada de atención.*” (Igalada, 1963: 55)

Los misioneros negligenciaron y resignificaron prácticas de escritura de los pueblos Indígenas, como calendarios, grabados en piedra, pintura mural y pintura corporal, así como arte textil. Así, no validaron la escritura no alfabetizada porque la interpretaron como inferior y distanciada de lo que profesaban, y porque no era posible que estas formas de escritura estuvieran ligadas a la palabra de Dios. Sin embargo, usaron esas formas de escritura para inculturar. Esto se evidencia en la adaptación de los ideogramas cuyos significados fueron dislocados y convertidos en herramientas que afianzaran la fe cristiana. Por ejemplo, Arnulfo Prestan Simon (citado por Ortega Ricaurte, 1978: 240) en su *Ensayo monográfico sobre los Caribe Cuna*, publicado en 1960, afirma que se utilizaban “*ya desde la época del descubrimiento una clase de escritura impresa en una tablilla o un papel vegetal mediante signos casi jeroglíficos*”, y explica que para leerlos se empieza de la parte inferior de derecha a izquierda la siguiente línea de izquierda a derecha hasta llegar a la parte superior, conocimiento que fue heredado al pueblo Guna por Ibeorgun, uno de sus héroes culturales. Esta escritura fue usada por los misioneros para escribir el Credo, el Padre Nuestro y el Ave María, y así adoctrinar al pueblo Guna.



El credo, el padrenuestro y el avemaría en ideogramas usados por misioneros de los cunas de Urabá (Antioquia, Chocó y Panamá).

Fig. 43 - Ideogramas desarrollados por los misioneros. © en Ortega Ricaurte, 1978, lámina XVI.

Estas disminuciones, estratificaciones y reducciones del conocimiento y de invalidación de la escritura y arte Indígena, no fueron exclusivamente dadas desde las misiones. Estas concepciones se consolidaron desde la academia y sus diferentes disciplinas encajonadas al servicio del discurso del arte Occidental. Así, prácticas como el tejido, el tallado y la pintura corporal y rupestre, enraizadas en las formas de conocimiento de los pueblos Indígenas, generalmente se concibieron como formas inferiores y primitivas de comunicación: “La creencia de que las lenguas Indígenas son principalmente orales y no tienen prácticas de escritura fue ampliamente aceptada entre los académicos colombianos desde las primeras etapas de la época colonial, continuando hasta la independencia.” (Camelo Pinilla, 2016: 113)

Por ejemplo, Wenceslao Cabrera, en su obra *Monumentos Rupestres de Colombia* (citado por Ortega Ricaurte, 1978: 240), manifestó que “examinando detenidamente algunas piedras se está tentado a admitir la posibilidad de un intento de escritura, pero las más de las veces parecen constituir únicamente ideogramas”, e incluso en gran parte “no podemos admitir más que la consignación

de ciertas formas caprichosas, casi abstractas, pues el desorden es manifiesto, (...) en tal forma que desconciertan el espíritu mas optimista.” (Ortega Ricaurte, 1978: 240)

Así, el conocimiento de los pueblos Indígenas se comparó y midió de acuerdo con las lenguas europeas y con la alfabetización. De esta forma, posicionar la lengua española y su escritura como el “registro de verdad por excelencia”, implicó no solo una transformación profunda en la vida de los pueblos Indígenas, sino también el surgimiento de un nuevo sector en la población, el sector de los letrados, los especialistas en el arte y técnica de la escritura, enter otros.

Los misioneros Capuchinos tenían claras las limitaciones de las gramáticas realizadas para las lenguas Indígenas en tiempos anteriores pues *“estas dependieron de ser moldeadas según un patrón mas adaptable al latín, lo que hizo que a las lenguas americanas, fueran disfrazadas con vestido no cortado a su respectiva y singular medida.”* (Castellví, 1944: 123) En este sentido, los textos en lengua kamëntšá fueron registrados en fonógrafo, luego en notación fonética, y después sometidos a analices de lingüistas que usaron informantes Kamëntšá como Silvestre Chindoy y Allberto Juagibioy. (Castellví, 1944) Así, el estudio de la lengua se pasó a desarrollar en relación con los demás aspectos culturales, cosmológicos y epistemológicos Kamëntšá para que la inculturación se pudiera desarrollar de forma holística: *“Donde una lengua se conserva con mas arcaísmos (...) es ordinariamente en el folklore, la música, la ciencia popular (...), los proverbios, ritos, creencias, supersticiones, mitos (...), apodos, los nombres de sitios, pueblos y lugares, de plantas animales y piedras, en suma, todos los elementos constitutivos del genio, del saber y del idioma Indígena.”* (Igalada, 1963: 37-38)

Nombrar y Despojar. La Conquista de la Lengua y del Arte de Hablar

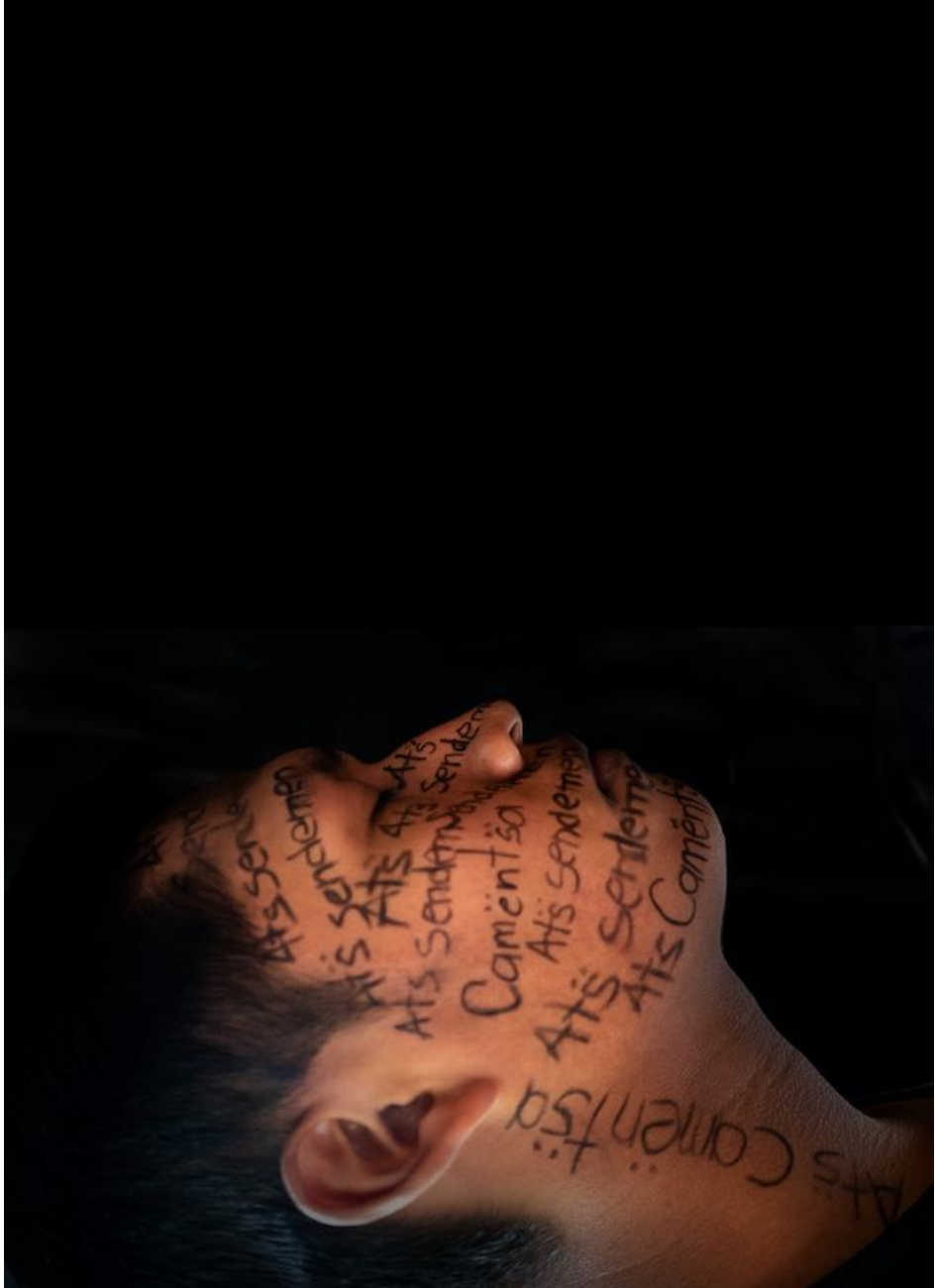
Los procesos de silenciamiento de la lengua kamëntšá se dan con el acto colonial de nombrar y de borrar ese pasado considerado inválido, separándolo de la nueva realidad que se impone violentamente con nuevos significados, cánones e instituciones. Es durante este proceso que toma forma la redefinición del tiempo-espacio Kamëntšá: *Tsabatsanamamá*, la Madre Tierra, se transforma y

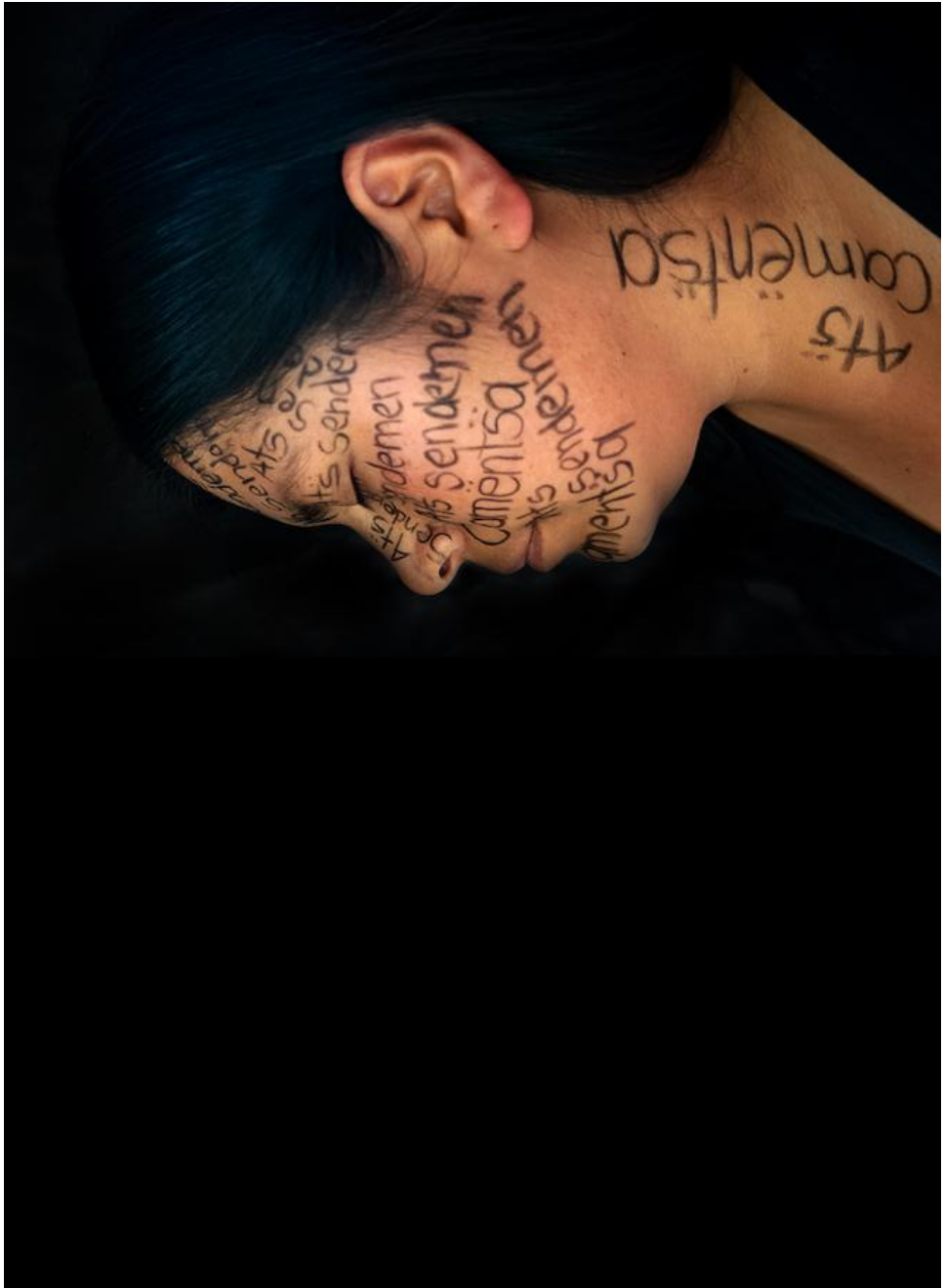
se convierte en Colombia y, en consecuencia, en un recurso a explotar; los animales se vuelven “bestias”, y se pueden cazar y eliminar por doquier; *shinje* (sol) y *juashkon* (luna) se convirtieron en “idolatrías” y, así, las cosechas, los ciclos y las celebraciones perderían su significado espiritual.

El acto de nombrar fue un proceso violento interrelacionado con la colonización, ya que redefinió el paisaje y transformó las culturas de los pueblos Indígenas. Como afirma Tuhiwai Smith (2016: 119), nombrar el mundo es reivindicarlo y reivindicar las formas de ver el mundo que se consideran legítimas. Los nombres impuestos por los colonizadores y los hitos asociados con ellos se inscribieron en mapas y gráficos y, por lo tanto, ingresaron al archivo de Occidente como botín del descubrimiento.



Fig. 44 - Atšbé Betsangbé Juabná. © Colectivo Ayentš. Finalista del Concurso de Fotografía de la OMPI para jóvenes de pueblos Indígenas y comunidades locales, 2021-2022.





Figs. 45 & 46 - *Atš Kaměntšá*. © Colectivo Ayentš, 2020.



Fig. 47 - *Clestrinye*. © Colectivo Ayentš, 2023.

La denominación fue a veces arbitraria y relacionada con las fortunas o desgracias de los colonizadores, o recordaba la geografía y la gente de la nación colonizadora y las figuras de la historia cristiana. A su vez, el mapeo y la cartografía se convirtieron en una herramienta por excelencia para el colonizador. Algunos de los lugares importantes que fueron nombrados y resignificados fueron los más relevantes para los pueblos Indígenas, como espacios comunales, políticos o sagrados. A estos se agregaron nuevos elementos de culto, a veces construidos sobre, o incluso utilizando, los edificios de los pueblos Indígenas como base. Aparte de esto, y específicamente en el caso del pueblo Kamëntšá, los nuevos poblados fueron nombrados por los colonizadores como San Francisco, San Pedro, San Andrés, Santiago y, por supuesto, Colón.

También las personas fueron nombradas según la cosmovisión católica y colonial. Estos tenían la intención de desvincular al pueblo Kamëntšá de sus Ancestros, de sus raíces y de su lengua. El acto de bautizar es en sí mismo un acto simbólico de dar sentido, y buscaba transformar los conceptos de lo sagrado para el pueblo Kamëntšá. En consecuencia, la gran mayoría de personas Kamëntšá recibieron nombres bíblicos y de misioneros. A pesar de esto, muchos apellidos Kamëntšá permanecen hasta el día de hoy. Sin embargo, también

sufrieron alteraciones porque no pudieron ser pronunciados ni escritos por los colonizadores.

El nombrar se convierte así en una reducción donde la gramática colonial adapta las lenguas Indígenas al patron latino. Como el cronista español Andrés de Olmos refirió (1547, citado por Camelo Pinilla, 2016: 92), las lenguas Indígenas se “dignificaron” y se hicieron “menos bárbaras” mediante su adaptación a la gramática latina. De esta forma, la instauración de la lengua española, con sus procesos de gramaticalización y alfabetización como elemento primordial para la promulgación del catecismo y de la agenda civilizadora iniciados por la misión Capuchina y su sistema educativo, creó jerarquías donde la escritura de la lengua es reducida a la alfabetización, y sostuvo la oposición entre la oralidad y la escritura.

Esta visión es mantenida hasta hoy. Por ejemplo, Serra de Manresa afirma que “*las lenguas de los pueblos de la Amazonia sobreviven y son preservadas gracias a los registros escritos que hicimos*”. (comentario personal, 17 de setiembre, 2021) Lo mismo es afirmado por académicos. (Véase, por ejemplo, Bolaños Martínez, 2017) De esta manera, se normaliza la palabra escrita como la portadora de la legitimidad, del conocimiento y de la verdad, y la oralidad es invalidada y concebida como no fidedigna. Así se perpetúa la escritura como la forma legítima de contar la historia y la “gente letrada” e “ilustrada” como la que tiene la autoridad para tal. La escritura acredita y valida al “especialista alfabetizado”, el “científico” o el “autor” como productor de conocimiento “objetivo”, y silencia a sabedoras y sabedores del pueblo Kamëntšá quienes, para vergüenza de la academia, se disculpan con nosotros por “no saber escribir” antes de empezar una conversación.

Perversamente, como ya analizamos en los capítulos 2 y 3, las formas de arte oral de los pueblos Indígenas, como la narrativa simbólica y el discurso ceremonial, fueron usadas en los procesos de inculturación y evangelización, pero a la vez son descartadas como formas inferiores y “primitivas” de arte y transmisión de conocimiento:

“Son sus primeros diez años para el Kamëntšá conocer feliz su mundo, el del espacio de su nacimiento y de la vida cotidiana que tanto nos arraiga a nuestro ser, para luego sufrir un verdadero cambio al ser obligado a aceptar una cultura totalmente diferente. Para el Kamëntšá, el haber pasado a una nueva cultura en sus primeros 10 años ha traumatizado el verdadero desarrollo de nuestra

propia cultura, hemos sido humillados desde los primeros años de nuestra vida al haber sido subestimados los valores de la cultura Kamëntšá. La subestima a nuestros valores culturales, a la lengua, mutilaron radicalmente el amor a nuestro ser, a nuestra identidad.” (Marceliano Jamioy, manuscrito personal del 15 de mayo, 2002)

Este proceso de apropiación y destrucción cultural se ha desarrollado desde la colonización porque era inconcebible para los colonizadores aceptar que los pueblos “salvajes” y “primitivos” pudieran tener el conocimiento y el desarrollo intelectual para crear formas de arte sofisticadas. Este menosprecio intelectual legitima la colonización y la consolidación de las disciplinas que perpetúan distinciones jerárquicas entre Occidente y el “Otro”. Es así como las lenguas y artes de los pueblos Indígenas se redujeron, homogeneizaron, categorizaron y silenciaron, ignorando activamente como estaban escritos, escuchados, enraizados y actualizados en sus propios territorios.

La lengua, el tiempo-espacio y el conocimiento Kamëntšá están íntimamente interconectados, razón por la cual mantener viva esta relación es fundamental. Pero ese proceso debe desarrollarse de forma holística, no simplemente a través de la escritura y de estudios gramaticales desvinculados de la realidad del pueblo y de su cosmología: *“Las palabras son diferentes en un texto escrito y en un discurso oral; las palabras escritas se abstraen de su contexto de producción y se les da una especie de vida independiente que se vacía de la entonación, expresiones, gestos y emociones del hablante”* (Camelo Pinilla, 2016: 101) Los mayores Kamëntšá dicen que la lengua no es de escribirse, sino que es de escucharse, de sentarse a hablar y de sentir. Seguir estas enseñanzas es primordial en un proceso de descolonización del conocimiento.

Disparar y Capturar. la Fotografía desde el Lente Colonial

El proceso de evangelización y colonización realizado por los misioneros Capuchinos - y por antropólogos y otros investigadores - colocó al pueblo Kamëntšá como un objeto bajo control de observación, estudio y descripción. Este proceso siguió una agenda centrada en la explotación del “Otro” y en la creación de la imagen del

“salvaje”, que después es exhibido y objetificado en museos y zoológicos humanos. (Véase, por ejemplo, Blanchard, 2011)

Así, el uso de la fotografía por los misioneros Capuchinos es parte de un ejercicio de violencia asociado a la creación de la “diferencia”, “*una identidad relacional construida por los ‘blancos’ que se definen a sí mismos a diferencia de Otros*”. (Kilomba, 2010: 19) En este sentido, la raza “*es una construcción y la fotografía se ha aplicado principalmente para ayudar a la creación de un orden simbólico euricéntrico dominante en el que lo subalterno ha sido condenado como un objeto, representado y procesado como un ser mudo e inferior.*” (Sealy, 2019: 116)

Desde la colonización hasta la actualidad, los *blancos* han construido colectivamente una realidad que beneficia a su propia especie epidérmica, y esta se ha normalizado. (Blight, 2019: 14) Este “mundo blanco” ahora también es digital, ya que la *blancura* sustenta los espacios en línea, lo que Safiya Umoja Noble ha llamado “algoritmos de opresión”. Entonces la *blancura* se convierte ahora también en una forma de despotismo digital. (Blight, 2019: 112-13)

Los poderes imperiales y coloniales se han encargado históricamente de controlar los medios de producción visual y han construido un mundo que se fundamenta en los discursos Occidentales: supremacía *blanca*, originalidad *blanca* e historicidad *blanca*. Estas narrativas están diseñadas para reforzar el poder hegemónico de los colonizadores. (Sealy, 2022: 189) La misión Capuchina trabajó en el sentido de establecer la imagen de una Europa superior que equipararía la diferencia cultural como inferioridad, demarcaría el “Otro” para ser observado, escrutinado, medido y clasificado dentro de su sistema de conocimiento, usando métodos científicos donde la fotografía se convierte rápidamente en el mecanismo popular mas eficaz en reflejar los deseos de posesión.

La práctica de disparar y capturar a través de la fotografía tiene también concordancia con la extracción del conocimiento por parte de académicos que aplican métodos coloniales de investigación, ya que ambas prácticas las personas Indígenas son vistas como meros objetos que deben sujetarse a los intereses e intenciones del colonizador.

La falta de reconocimiento de los pueblos Indígenas y sus epistemologías, es un marcador definitivo en la colonización. La negación de ver el “Otro” como sujeto por derecho propio y en

términos igualitarios se ha manifestado en siglos de literatura y material visual. Esta historia oscura revela el desarrollo de las prácticas visuales que violentamente y sistemáticamente codifican el “Otro” racial y la diferencia cultural. El análisis de la creación y circulación del “Otro” dentro de la producción de la imagen de Occidente a través de la fotografía expone la posición visual y política problemática en la cual los pueblos colonizados fueron ubicados en el campo de la representación Occidental. (Sealy, 2022: 160)

El nacimiento de la fotografía, justo antes de la división de África por los europeos en la Conferencia de Berlín, marca un precedente de como esta iba a ser utilizada y que este fue un momento decisivo y puede verse como el pináculo del deseo de Europa de aniquilar al “Otro”. (Sealy, 2022: 163) Entonces, ¿qué significaría para el pueblo Kamëntšá que los orígenes de una técnica creada por hombres blancos, europeos, de cierto estatus político y cultural, llegara a Uaman Tabanok a ser usada en favor de los misioneros Capuchinos?

En Sibundoy, la fotografía es introducida en el desarrollo de prácticas relacionadas con el dominio a través de la imagen: calibración, anulación y simbolización. (Smith, 2002, citado por Sealy, 2022: 163) La colonización creó un entorno donde los pueblos Indígenas no pudieron vivir a su manera, y este proceso fue grabado como hecho perdurable con una tecnología imperial como la cámara y convertido en un régimen visual que perpetua el colonialismo. De esta forma la misión Capuchina usó la cámara como un régimen visual para enfocar el sujeto “incivilizado” y registrar su “evolución” bajo guías pre-condicionadas y premeditadas, por códigos visuales bien establecidos y formas de ver, ser y estar, y para poder completar con eficiencia su obra evangelizadora y colonizadora. Así, los fotógrafos coloniales de principios del siglo XX (antropólogos, misioneros y viajeros), estaban destinados a producir una imagen que reiterara y reflejara su sentido del lugar en el mundo: las fotografías producidas y seleccionadas por los primeros fotógrafos europeos, por lo tanto, confirmaron su imaginada mentalidad superior al abordar el “Otro”. Así, el “Otro” que nunca fue fotografiado como un igual. (Sealy, 2022: 164)



Fig. 48 - “Niños indígenas agraciados con los vestidos que el Ropero de Lourdes obsequió a esta misión”. © Carrasquilla, 1912.



Fig. 49 - “Verdaderos tipos sibundoyes”. © Carrasquilla, 1912.



Fig. 50 - “Niños trabajando en el campo, haciendo ensayos de agricultura”. © Carrasquilla, 1912.

Las frases gravadas en las fotografías de la misión Capuchina nos permiten también ver en la fotografía el sujeto detrás de la cámara. Una foto que se mira en reversa nos deja indagar en detalle la perspectiva del lente colonial. Por ejemplo, una fotografía (Fig. 48) muestra a los “niños indígenas agraciados con los vestidos que el ropero de Lourdes obsequió a esta misión”, lo que homogeniza, despoja la dignidad, roba la autoestima, y silencio. El obturador de la cámara actuó aquí como veredicto final a una historia capturada, enmarcada y apropiada. Otra de las fotografías publicadas por los misioneros Capuchinos (Fig. 49), recuerda las categorizaciones racistas elaboradas por Triana (1907: 325): *“Son los sibundoyes de gran talla y musculados; de color más claro que los demás indios, casi blancos; de bien cortada fisonomía, pero poco expresiva; de cuello corto y muy grueso, con apariencia de cotudos, sin serlo en realidad; de cusma ó túnica corta y sin mangas, casi siempre sucia, y capisayo angosto y franjeado, hasta los pies; de cabello recio, abundante y crecido hasta el hombro y sujetado á la frente por una cinta de paja.”*

Así, la fotografía incluyó y apoyó las prácticas antropológicas de medir, clasificar, diseccionar y reconfigurar el “Otro”, y establecer quien domina: el disparo es tajante y determina que quien es superior es quien está detrás de la cámara. Los antropólogos colombianos “*buscaban registrar regiones y grupos humanos del país hasta entonces desconocidos desde una óptica científica*”. (Instituto Colombiano de Antropología, 1994: 12) Estas prácticas de dominio incluyeron estudios antropométricos y racistas, algunos de los cuales también ya mencionamos en el capítulo anterior, que hicieron uso de la fotografía como forma de registro, de objetificación, y de deshumanización de las personas Indígenas.



Fig. 51 - Mediciones antropométricas de Milciades Chaves en la Sierra Nevada de Santa Marta, 1946. © Instituto Colombiano de Antropología, 1994: 19.

El Archivo como Patrimonio

Este tipo de fotografías hacen hoy en día parte del archivo de la Arquidiócesis de Mocoa-Sibundoy, y funcionan como la declaración física más fehaciente de la historia oficial de la evangelización y colonización que contiene los momentos históricos más decisivos de la vida Capuchina en Sibundoy. La creación de este archivo fotográfico es una sistematización de la colonización del pueblo Kamëntšá que toma forma en una colección física y que fue usada para legitimar el proceso evangelizador.

Hoy en día, el archivo crea un espacio donde las memorias son suprimidas. Es el capítulo perdido de un libro que el pueblo Kamëntšá conoce pero al que no le permiten leer, un archivo privado y un “patrimonio” de la Iglesia, un archivo que guarda la memoria de aquellos que trabajaron en pro de la nación, un archivo regido por las leyes coloniales que protegen a quien disparó el obturador, no quienes fueron desposeídos a través de la fotografía.

En este sentido, no es posible acceder a este archivo. Por supuesto, la negación al acceso del archivo no está escrita bajo ninguna resolución, o manifestada como una declaración pública por parte de la Iglesia en Sibundoy o por la Arquidiócesis de Mocoa-Sibundoy, pero la negación a su acceso está marcada en el día a día del pueblo Kamëntšá, que sabe que no es bienvenido ni siquiera a preguntar. El acceso es incluso negado a través de la palabra, con la voz del párroco de turno que “aconseja” al pueblo Kamëntšá a dejar de “pensar en el pasado”. Es así como la negación al acceso del archivo es catalogado como un “rumor” más, pero que se consolida como una marca silenciosa intensificada en la frustración sobretodo de las jóvenes generaciones Kamëntšá.

Son pocas las fotografías que se conservan y están exhibidas en museos o son de acceso público en bibliotecas y archivos. La mayoría de fotografías que circulan y a las que el pueblo Kamëntšá ha accedido son resultado de la foto *de la foto* del libro *Siervos de Dios y Amos de Indios* (Bonilla, 2019). Otras fotografías, por lo que asumimos, fueron tomadas por terceros que pudieron acceder al archivo y filtraron copias digitales.

Nuestra experiencia de intentar acceder al archivo es ilustrativa de mentalidad colonial que domina el discurso y la visión de la historia en el Valle de Sibundoy. Desde la primera vez que

contactamos la Arquidiócesis, fuimos informados que la entrada al archivo era muy restringida y que existen algunas fotografías que son inéditas o exclusivas y no está autorizada su publicación. Pero, después de algunos intercambios de mensajes, accedieron a que lo visitáramos. En septiembre del 2019 somos recibidos por un sacerdote de nombre Oscar Claro, quien después de un escaneo y cuestionamientos sutiles de nuestra visita y persona, y de intentar determinar que tan católicos y fieles somos, nos indicó que el archivo físico, el que contiene las plaquetas fotográficas, está muy bien conservado pero que no era posible el acceso. Sin embargo, nos informó que todo el archivo había sido digitalizado y accedió a mostrarlo. Es así, con un escritorio de por medio y a 2 metros de distancia, que el sacerdote se sienta delante de la computadora y nos empieza a mostrar el archivo de fotografías de los misioneros Capuchinos. Sin sorpresas, aquellas fotografías que demuestran actos de violencia y explotación fueron rápidamente saltadas, pero se detenía en las fotografías que demostraban lo que desde su perspectiva era la “magnificencia” de esos “heroes” que tanto habían sacrificado para llegar a Sibundoy. “Les tocó muy duro” decía el sacerdote, exaltando la labor civilizadora, así como la “humildad” que tenían al trabajar “hombro a hombro” con el pueblo Kamëntšá en la construcción del caminos e iglesias. Así, a pesar de que no esperábamos acceso detallado y libre a las fotografías, una conversación abierta sobre los procesos de colonización y de la misión nunca llegó, sino más bien la confirmación de la persistencia de la mentalidad colonial y de su violencia. Esta experiencia deja la pregunta abierta: si no existe violencia en las fotografías hechas por los misioneros, ¿cuál es celo de que él archivo sea analizado y visto abiertamente? Si el Papa ya pidió perdón a los pueblos Indígenas por las atrocidades cometidas por la Iglesia, ¿por qué se teme el acceso al archivo?

Unas semanas más tarde, algunos miembros del Colectivo Ayentš fueron igualmente a preguntar a la casa parroquial por el permiso para acceder a las fotografías del archivo. El nuevo sacerdote, que reemplazó al padre Oscar Claro, quien entretanto había huido después de haber sido acusado de pedofilia, les respondió que no hay nada que ocultar y que el pueblo Kamëntšá siempre está “pensando en el pasado” y que “por eso son tan tristes.” (5 de octubre, 2019⁶⁸)

⁶⁸ Entrevista realizada por el Colectivo Ayentš.

No permitir el acceso al pueblo que fue fotografiado refuerza la violencia ejercida a través la imagen, es el acto de colonización con maquinarias más sutiles. En las manos del colonizador, la fotografía ha dominado la forma como se ha retratado al “Otro”. Los actos fotográficos de los europeos han desempeñado un papel destacado en el teatro de la violencia contra los pueblos Indígenas y, al representarlos, la cámara europea y la mirada colonial puede interpretarse como una *“herramienta decididamente posicionada ideológicamente del lado de la incursión”*. (Oguibe, 2002, citado por Sealy, 2019: 109)

Los misioneros Capuchinos se posicionaron de acuerdo al mundo que traían de Europa y que obedecía a la escalera jerárquica donde estaban ubicados el Cristianismo, la civilización Occidental y la estratificación racial, así que dar acceso al archivo fotográfico al pueblo Kamëntšá, significaría desestabilizar los conocimientos e historia que fueron creados y legitimados allí, cuestionaría las relaciones implantadas, y desmembraría las jerarquías del conocimiento impuestas por la cosmología Occidental. Como, sostiene Sealy (2019: 108) ese acto *“equivale a quemar la ‘casa del maestro’ y usar las cenizas restantes para fertilizar el suelo o producir una parcela liberada y fértil que crece a partir de su pasado violento para generar nuevos significados.”*

(Re)Leyendo y Escuchando el Archivo

La necesidad de la (re)lectura de las fotografías de archivo a las que pudimos acceder, no fue solo una necesidad sino una obligación. En esta (re)lectura se incluyeron fotografías de diferentes archivos, museos y colecciones, fotografías que fueron tomadas, archivadas y clasificadas siguiendo la agenda colonial, tanto evangelizadora como académica, y que contribuyeron a la construcción de la imagen de como los pueblos Indígenas han sido “traducidos” y “representados” para el consumo Occidental.

(Re)leer el archivo requiere también de escucharlo (Camp, 2017), con el objetivo de crear aperturas en las que puedan emerger epistemologías fotográficas “desde abajo” y diferentes lecturas e interpretaciones culturales de la fotografía. Esta (re)lectura nos permite *“trazar un viaje más amplio de traducción, desde los desposeídos hasta los empoderados.”* (Young, 2010, citado por Sealy,

2019: 116) A manera de acercarnos el archivo fotográfico sobre pueblo Kamëntšá, retomamos la pregunta Tina Campt (2017: 4), ¿cómo nos enfrentamos con imágenes que fueron tomadas, no con la intención de que personas de un pueblo Indígena figuraran en la imagen, pero si, por el contrario, para hacer una línea definitiva y delimitadora que marcara diferenciación, degradación, subordinación, y producidas con el propósito de rastrear, catalogar y restringir?

Es imperativo cuestionar y reconocer la fotografía como un agente activo que sirvió a la colonización y evangelización del pueblo Kamëntšá, como una forma de ejercer el poder, para ser *disparada* sobre el “Otro” para *capturarlo*. De esta forma, es solamente desde una posición crítica que podemos reconocer las complejidades de la fotografía y su juego de racialización, así que es imperativo localizarla para deslocalizarla de su tiempo racial y político de cuando el obturado fue presionado.

Las fotografías fueron releídas conjuntamente en diferentes lugares y con diferentes personas. Durante este proceso, los espacios se convirtieron en un susurro constante de sonidos y palabras donde las fotografías que no se podían acceder se tornaban aun más tangibles. Al fin al cabo las fotografías “antiguas” no podrían estar más en el presente. Generan inconformidad, frustración, dolor, así que su (re)lectura no debe ser percibida desde la nostalgia, pero más bien como el reclamar por la dignidad de la imagen y de las personas.



Fig. 52 - “Niñas Indígenas a cargo de las Reverendas Madres Franciscanas”. © Carrasquilla, 1912.

Así, escuchar esta fotografía (Fig. 52), es escuchar más de 160 niñas silenciadas dentro de un retrato de conjunto dictado, impuesto, y predeterminado. Un retrato con intensión homogeneizadora, hecho para pasar desapercibidas las personas, para deshumanizarlas, y para exaltar el conjunto en miras de la agenda evangelizadora. Son más de 160 niñas mirando tensa y fijamente, que no están hablando pero tampoco están mudas. Escucharlas individualmente es sintonizarse con su verdad, su resiliencia, su lucha. Es un silenciamiento lleno de una violencia establecida y perdurable: *“La imagen evoca un zumbido silencioso lleno de reverberación y vibrato no siempre perceptible para el oído humano, lo sentimos más en la garganta.”* (Campt, 2017: 45)

Detenernos en la fotografía implicó inmiscuirnos en la elección de “ver en lugar de mirar” y de “escuchar en vez de simplemente oír”. (Campt, 2017: 6) Escuchar la fotografía fue sentir las resonancias de esta y rechazar la indiferencia para la que fue creada. Nos enfocamos en la voz de cada una de ellas, en su expresión silenciosa de introspección que gritaba vulnerabilidad, curiosidad, miedo e inocencia.

Al estar estratégicamente “puestas” para la foto, con una clara intención archivista y una presupuesta de quietud, disciplina y orden, obedecen así al lugar que la mujer desde pequeña debía tener, predispuesto por hombres católicos en posición de poder sobre ellas.

Pero, la quietud es aparente, ya que es visible la expresión de incomodidad que una niña y un niño no ocultan. Es la “quietud” que Campt nos alienta a considerar y ver, pero que la mayoría de los observadores dan por sentado. Aquí la “quietud” es la que se ve interrumpida por el movimiento y por la negación de estar frente a la cámara: *“lo que parece inmóvil es en realidad un esfuerzo, una colocación que nunca llega a un verdadero estado de quietud.”* (Campt, 2017: 51)

Fotografías como esta, que hacen parte del archivo de la misión Capuchina, también jugaron el papel de demostrar los “avances” de los misioneros en control del territorio y de la población. La siguiente fotografía hace parte de una serie de fotografías “casuales”, acompañada con un escrito que determinaría como mirar la fotografía (tales como “Costumbres indígenas, días de regocijo”; “Niños aprendiendo agricultura”). De esta forma, se predeterminaría muy fácilmente la lectura fotográfica, ya que tales frase inducen a observar los sujetos sin pensar en su postura subyugada que a menudo se manifiesta visiblemente en respuestas físicas y psicológicas. No hay una sumisión total.

Tales fotografías fueron tomadas con la intención de mostrar que sí era posible “civilizar” y volver a las personas Indígenas “ciudadanos útiles a la nación”. Todo esto bajo la guía espiritual de un misionero, recalándose la necesidad de un “verdadero maestro”, pues el pueblo Kamëntšá no tendría la sabiduría, la habilidad ni la inteligencia para realizar este tipo de artes. Como indica Campt (2017: 54), con estas fotografías *“los misioneros podrían presentar la 'materia prima' de lo que habrían considerado la distopia existente antes de la llegada de los europeos”* y como esta se estaba transformando.



Fig. 53 - “Talleres de carpintería, bajo la dirección del acreditado maestro español”. © Carrasquilla, 1912.

Así, se remarca que fue la misión la que puso la cota cero para la realización de estas prácticas, de estas artes y, que fue con la llegada de Jesucristo, tal como inculturaron con la narrativa del Señor de Sibundoy, que el pueblo Kamëntšá aprendió las artes, la música y las tecnologías, borrando así miles de años de historia y de saberes desarrollados por los Ancestros. Es así como la fotografía niega todo el conocimiento y prácticas del pueblo Kamëntšá.

La eficacia de la violencia de la fotografía se evidencia cuando al primer intento de escucharla y leerla, las niñas y los niños en el Colegio Bilingüe aseguraban que la máscaras de madera del pueblo Kamëntšá, al igual que los tejidos, fueron introducciones de los misioneros. Como ya analizamos anteriormente, esta negación de la coetaneidad y de la continuidad cultural es un producto colonial que borra la historia Kamëntšá y desposea a las jóvenes generaciones de su identidad y sentido de pertenencia. Así, mientras las máscaras de oro y otros objetos elaborados por los Ancestros del pueblo Kamëntšá son valiosas obras de arte “prehispánico” depositadas y exhibidas en museos, la creación del “salvaje” no permite hasta hoy visualizar otra

lectura de la historia, ni aceptar que los pueblos Indígenas tenían complejas y sofisticadas técnicas, conocimientos y artes. De esta manera la fotografía diseccionó al pueblo Kamëntšá y puso sus cuerpos como recipientes abiertos sin conocimiento, sin espíritu ni emoción alguna. Normalizó y naturalizó la violencia colonial.

Por supuesto, el sello civilizador en la fotografía de la misión no podría estar completo sin que el obturador de la cámara mostrara la promulgación de la cristianismo, con la respectiva actuación de su iconografía. Se necesitaban fotografías que convirtieran el pueblo Kamëntšá en esclavos de la vida misma con prácticas que negaran sus propios pensamientos y formas de ver el mundo tal como las fotografías que muestran rituales funerarios cristianos, primeras comuniones, cantar el himno nacional al político de turno, entre otras. Se trataba de producir una aceptación de la realidad impuesta como la verdad única, como la forma apropiada de ser, de ver y de estar en el mundo.

El dominio Occidental sobre la producción fotográfica, la expansión del lente colonial y circulación de fotografías que degradan a los pueblos colonizados, domina la forma como se ha retratado al “Otro”, práctica que, al convertirse en la representación “autorizada”, ha reforzado la objetificación racista y colonial y ha tenido grandes consecuencias sociales. (Sealy, 2019, 2022) Por lo tanto, las fotografías de trofeos coloniales y racistas sirven como fragmentos y marcos dentro de la gran narrativa de las ideologías visuales de la supremacía Occidental. Dejar pasar por alto estas imágenes sin un ejercicio crítico y aceptar la idea de que tan solo obedecieron a un momento histórico, que son representaciones “objetivas” del mundo, es reforzar el colonialismo y el dominio Occidental. Como afirma Sealy (2019: 117) la perspectiva imperial ha probado ser remarcablemente resiliente. Así, desaprender el imperialismo es rechazar las historias que cuenta el obturador. Tal desaprendizaje solo puede perseguirse si la neutralidad del obturador se reconoce como un ejercicio de violencia. De esta manera, desaprender el imperialismo se convierte en un compromiso de revertir el trabajo del obturador. Esta inversión debe superar la disociación entre personas y objetos en la que se especializan los expertos. (Azoulay, 2019: 7)

Las fotografías creadas a lo largo de esta investigación hacen parte tanto de un ejercicio continuo de entendimiento profundo de la violencia de la imagen, así como de la necesidad de las nuevas

generaciones Kamëntšá de empoderarse y posicionarse con la fotografía. Se trata de investigar las formas en que miramos el mundo que nos rodea a través de imágenes, un mundo cómplice en la promoción de la mentalidad colonial y que predominantemente nos pide que lo veamos con lo que Stuart Hall llamó “ojo blanco” (1990, citado por Blight, 2019: 13) Por ende, el trabajo fotográfico parte de hacer un frente al sistema de conocimiento Occidental y al lente colonial, alterando los marcos de referencia donde se ha posicionado el pueblo Kamëntšá. Esta (re)lectura y el escuchar de la fotografía con el Colectivo Ayentš y diferentes miembros del pueblo Kamëntšá, es el resultado de un trabajo conjunto sobre la necesidad de crear un “contra archivo”, usando la misma tecnología para deconstruir imaginarios racistas y prejuicios coloniales, y las visiones nostálgicas y románticas que hasta hoy se siguen propagando sobre los pueblos Indígenas.





Figs. 54, 55 & 56 - Contra-Archivo. © Sandra Mutumbajoy, 2020.



Fig. 57 -- Intervención y concierto de rap en el archivo de la biblioteca municipal de Sibundoy. © Jully Acuña, 2019.

Arte y Estética Kamëntšá

“El arte representa un lenguaje universal, donde se representa el pensamiento, la sabiduría, y en el momento de plasmarlo en los tejidos y en los tallados en madera nos remonta a la historia que se cuenta desde el origen.”

Gerardo Chindoy

El arte del pueblo Kamëntšá hace parte intrínseca de su conocimiento y se encuentra estrictamente relacionado con las experiencias compartidas de participación con Uaman Tabanok, tanto personales como comunitarias. Esta participación se evidencia no solo en los valores de respeto y cuidado incrustados en la ética del Botaman Juábna, sino también en las acciones y procesos creativos constantes que son incrustados, recordados, actualizados y transmitidos en diferentes formas de arte Kamëntšá: *“La participación proporciona la base para el camino en la construcción de*

conocimiento de los pueblos Indígenas en todos los niveles y en todas las expresiones.” (Cajete, 2000: 4)

El conocimiento de los pueblos Indígenas está directamente relacionado con el arte y la creatividad, que a su vez están conectadas con el instinto natural de supervivencia y autoconservación. Las expresiones artísticas son metáforas lingüísticas que funcionan como recordatorios de esta motivación esencial y propician el contexto adecuado de expresión en la interacción humana con las fuentes naturales de vida. Al fin al cabo, la vida humana en todos los niveles es una actividad enteramente creativa y puede decirse que es una expresión de la naturaleza dentro de los propios seres humanos, pues somos parte de un mayor orden generativo de vida que está en constante evolución. Es de este centro generativo de la vida humana del cual donde emanan los principios centrales del conocimiento y del arte de los pueblos Indígenas. (Cajete, 2000: 15)

Es así como los procesos creativos de participación son de gran importancia en la formación del conocimiento en el pueblo Kamëntšá, y lo que Fátima Juajibioy y Marceliano Jamioy constituyen como *ndëtmnaná*, “no titubear”, para hablar de una creatividad integrada. Fátima Juajibioy nos enseñó acerca de como las decisiones y acciones diarias estaban influenciadas por los saberes de sus familiares y Ancestros.

Cuando era niña, mientras cargaba los alimentos del *jajañ*, sus padres le encomendaron cruzar el río. Si bien esta acción podría parecer simple, en realidad requería de conocimientos colectivos profundos en los que se envuelven el sentido, percepción aguda y participación creativa, el “tener los sentidos bien despiertos”, pensamiento que nos acompaña hasta hoy y que está presente antes de empezar a dialogar o a enseñarnos sobre el conocimiento Kamëntšá.

Como afirma Llanes-Ortiz (2020: 210), “*el hacer se organiza culturalmente a partir de representaciones sociales específicas*”, es decir, hacer las cosas en la práctica no excluye la formulación de ideas y conceptos que de por sí están fundamentados en la ontología Kamëntšá. De esta forma, la acción de cruzar el río implicaría para ella ver, oler y escuchar con agudeza, estar sincronizada con Uaman Tabanok, y a la vez estar sintonizada culturalmente con el planteamiento de ideas y conceptos Kamëntšá que son “*el resultado de una respuesta antigua y naturalmente condicionada a la naturaleza.*” (Cajete, 2000: 22)

Alejandro Chindoy (2021: 66) nos ofrece un ejemplo claro de estas relaciones: “*la imaginación humana para construir una casa en un entorno natural afecta la armonía del entorno, ya que la actividad humana modifica el proceso natural. Desde una perspectiva [Kamëntšá], esto significa que un sentido desapegado de la imaginación, un sentido de la imaginación que prioriza las necesidades humanas de refugio sobre la existencia armoniosa de otras criaturas vivas, afecta dramáticamente la armonía de la naturaleza.*” De esta forma, *ndëtmnaná* es percibida como la acción creativa que usa como guía el conocimiento heredado para participar en el proceso de vida de Uaman Tabanok. Es así como se requiere de un sentido integrado de creatividad y relacionalidad para operar en armonía con el entorno, y que a su vez dan lugar a danzas, narrativas, músicas, imágenes y estéticas que son transmitidas de manera activa y participativa de una generación a la siguiente. Por ende, el arte Kamëntšá simboliza el proceso vivo de participación y relación armónica con Uaman Tabanok, experiencias que se encarnan y que crean significado para todo el pueblo Kamëntšá, no para un individuo aislado.

Fátima Juajibioy no nos contó como atravesó el río - quien tiene que saber son sus hijos e hijas. Asimismo, el río no debe necesariamente ser atravesado debido al *bakná binje*. Al final, pudo haber sido esa la enseñanza que sus padres le querían transmitir.

El arte Kamëntšá parte de la relación de aprendizaje directo y de las experiencias del pueblo en comunidad y convivialidad que son transmitidas de manera diversa en diferentes lenguajes hasta hoy. Como explica Chindoy (2020: 58), el arte Kamëntšá resulta de los momentos intensificados de la experiencia a través de los cuales los acontecimientos y las emociones se cristalizan simbólicamente y se llenan de significado. El arte es la forma refinada de la experiencia Kamëntšá, y cuyo significado estético proviene de sus propias experiencias históricas y culturales, y de la interacción con el entorno. De esta manera, aproximarnos a cualquier forma de arte Kamëntšá (narrativa, discurso ceremonial, simbología, máscara, tejido, pintura, danza, etc.) separadamente y desde el lente Occidental, es hacer una mutilación del conocimiento y vida Kamëntšá, es desmembrar la concepción de arte relacional desde la raíz. Por ende, en todo el proceso que venimos realizando, optamos por dejar de utilizar la palabra “arte”, pues como ya indicamos, dentro del pueblo Kamëntšá es un término asociado a las personas que estudiaron arte en la

universidad (y por ende son “artistas” y no “artesanos”), y tiende a enajenar a las personas.

No obstante, como afirma Azoulay (2019: 203) *“la práctica del arte, en el sentido más general, constituye una actividad continua en la vida de las personas, independientemente de si se las considera o incluso se consideran artistas, o si los objetos de su creación pretenden ser o se reconocen como arte.”* Por ende, la palabra “arte” aquí no puede entenderse desde el concepto y de la disciplina que se expandió como “verdad única” con la agenda colonizadora, con su estructura jerárquica y clasificaciones estéticas y universalistas que encajonan al arte de los pueblos Indígenas bajo las lógicas Occidentales e ignoran su rol más amplio en las relaciones entre seres humanos, seres no-humanos y el entorno.

El tejido Kamëntšá es tal vez uno de las formas de arte más afectadas por este proceso. Al ser “evaluado” desde la mirada colonial, se mide desde su materialidad, bajo conceptos visuales de equilibrio, composición y color, para ser colgado en la majestuosa pared blanca, o para encajar como accesorio en el trabajo artístico de algún diseñador reconocido.

Al posicionar la simbología Kamëntšá dentro de discursos donde se estetiza el arte Kamëntšá por encima del conocimiento que se transmite en este, se está activamente desmembrando el arte de la acción, historia y vida que lo compone, ya que su simbología está constituida de una profunda carga emocional y de sabiduría milenaria que las mujeres Kamëntšá cargan consigo mismas.

Este proceso violento es llevado a cabo por Rocha Vivas (2021: 155), quien afirma que el pueblo Kamëntšá se apropió y resignificó del legado de la escritura de los Incas y del textil sur-andino en general, y además incorporó matrices culturales más antiguas de otros medios como la alfarería y la metalurgia, encontradas en la iconografía de Paracas, Nasca, Moche y Wari-tiwanaku. Indica además que los significados, contextos, códigos y roles asociados con estos modos de comunicación visual han variado a lo largo de los años a través de procesos de “reinención cultural”.

Primero que todo, tales afirmaciones son problemáticas y semejantes a muchas otras ya mencionadas en los capítulos anteriores, particularmente las de antropólogos que asocian la cultura Kamëntšá con el resultado de “sincretismos” y “transculturaciones”, pues estas

son formas limitadas y erróneas de entender el arte y cultura Kamëntšá. Tales estudios parten de paradigmas coloniales de investigación que no tienen en cuenta que el pueblo Kamëntšá y el pueblo Inga son dos pueblos distintos a nivel ontológico, epistemológico y axiológico. Asimismo, si tuvieran en cuenta la relación entre la lengua, el territorio y la creatividad participativa, más fácilmente percibirían que el arte Kamëntšá no proviene de otra región o pueblo, ni fue apropiado ni resignificado:

“Tëngajuenanëch se refiere a las tiras que se extraen del buendendtiye, palo mote, tiras utilizadas para trenzar y fajar la cintura; palo mote es un árbol que crece específicamente en las montañas. Existen dos clases de árbol cuyas características se diferencian por ser árbol hombre (árbol recto sin parcas) y árbol mujer (árbol con muchas parcas). El palo mote hombre fue utilizado por mucho tiempo para extraer la corteza y elaborar las trenzas o fajas con figuras simbólicas llamadas tëngajuenanëch.” (Muruja Jansasoy, 10 de junio, 2021⁶⁹)

Además, el polvo de las hojas quemadas del *buendendtiye* era utilizado para curar el ombligo del recién nacido. (Jacanamijoy Juajibioy, 2018: 61) Es también en el *tëngajuenanëch* que las mujeres guardan las semillas, junto del vientre, mientras siembran. El *tëngajuenanëch* no es un adorno, se utiliza para abrigar el vientre, para dar fuerza y para proteger. (Jesusa Jacanamejoy, 2020, citada por Grupo de Memoria Kamëntšá, 2022: 107) Esta relación entre arte, ritualidad, espiritualidad, el bienestar y la mujer demuestra que el arte Kamëntšá es el resultado del conocimiento y de la participación y experiencia con el entorno, no de procesos abstractos ni de apropiaciones.

Por otra parte, afirmar que el pueblo Kamëntšá se “reinventa” o que su arte es el resultado de un proceso de “reinención cultural” deslegitima su historia, su lengua y su conocimiento, y recalca la idea de que el pueblo Kamëntšá no tiene una cultura propia que tiene continuidad hasta hoy a pesar de la colonización y que, por lo tanto, tiene que incorporar elementos de otras culturas y regiones: *“yo no me invento nada, yo hago lo que escucho, pero no me invento. Hice una faja de 5 metros donde me he puesto a ordenar las historias, así como la de nuestros mayores. Así voy pensando y trabajando y recordando,*

⁶⁹ Entrevista realizada por el Colectivo Ayentš.

y así voy de dibujo en dibujo, recordando historias y voy organizando.” (Narcisa Chindoy, noviembre, 2019⁷⁰)

El arte Kamëntšá es el resultado de su cosmología. Las máscaras de las Sanjuan Mujer, como ya analizamos en el capítulo 3, están soplando porque el viento es el vehículo de la espiritualidad Kamëntšá y se relaciona directamente con la forma Kamëntšá de entender el mundo, la vida y la historia. Así, como afirma Terena (2019: 66), el arte de los pueblos Indígenas está relacionado con su esencia cosmológica, por lo que entender la cosmología es clave para entender, en este caso, qué significa ser Kamëntšá.

Igualmente, en el caso de los tejidos, cuando estos se elaboran, el pasado, el presente y el futuro se entretajan. El acto de tejer condensa el arte Kamëntšá de contar historias pues el tejido, en la medida en que es reproductor de un contenido, no puede por sí solo proporcionar significado. Los símbolos de los *tëngajuenanëch* que elaboran las mujeres Kamëntšá, si bien son hermosos de contemplar y admirar, no crean el aura de significado si no se comparte una historia, o su historia. (Chindoy, 2020) Así, la herencia cultural del pueblo Kamëntšá también se entrelaza con la narrativa y el arte. Como afirma Mavisoy (2018: 242), *“se narra para sentir. El tejido de la memoria comprende las voces como estrategias de lucha política y resistencia, al aclamar el respeto por el lugar donde reposa la sabiduría de tsbatsanamamá.”*

Por ende, ignorar aspectos como la lengua, la espiritualidad, la narrativa simbólica y la relacionalidad en el arte Kamëntšá solo terminará generando violencia simbólica y epistémica, aunque no sea esa la intención. Sin embargo, como ya indicamos, pocas cosas serán más violentas y denigrantes para la historia de un pueblo que afirmar que sus raíces, sus artes y su cultura provienen de otro lugar que no su lugar de origen.

Es así como los encasillamientos Occidentales no solo ponen en causa la sabiduría e historia del pueblo Kamëntšá, como la palabra de la mujer Kamëntšá y su rol en la transmisión del conocimiento. Por eso es aún más urgente la reivindicación la mujer Kamëntšá, ella que ha cargado en sus profundos silencios, en sus manos tejedoras, el cuidado del *jajañ*, de la familia y de la comunidad, a pesar del despojo colonial. Es constante en la literatura académica la mención a los

⁷⁰ Entrevista realizada por el Colectivo Ayentš. Traducida por Andrés Juajibioy.

hombres Kamëntšá como sabedores, como sanadores y como líderes. Sin embargo, el rol de la mujer sigue aún marginado.

Pero, si el conocimiento, la lengua y la cultura Kamëntšá se mantienen vivos es en gran parte porque las mujeres han logrado mantenerlos vivos. (Chindoy, 2020) Este es un hecho del que hemos sido testigos personalmente ya que las mujeres son las que mayoritariamente organizan, enseñan y tienen un papel activo en la transmisión, protección y revitalización de la cultura Kamëntšá. Por lo tanto, no es coincidencia que la mayoría de las personas que han participado o contribuido de alguna manera a nuestra investigación sean mujeres, incluyendo el Colectivo Ayentš.

Sin embargo, decir que el arte Kamëntšá está relacionado con la resiliencia no es lo mismo que afirmar que el arte surge de la resiliencia o de la resistencia a la colonización, como han indicado algunos investigadores. El arte Kamëntšá, como analizamos aquí, ya existía. No obstante, “*en un espacio donde se existe opresión, existe resiliencia*”. (Kilomba, 201: 37) En el pueblo Kamëntšá la opresión y procesos ágiles de inculturación no lograron borrar miles de años de conocimiento construido y entrelazado en la participación del pueblo Kamëntšá con Uaman Tabanok. Si el tejido pasó a incorporar una amplia gama de símbolos que antes estaban plasmados en otras formas de arte como los petroglifos, es solo una respuesta al forzoso corte de relaciones que se produjo, pero su significado y relevancia se mantuvieron vivos desde tiempos inmemoriales.

Los tejidos de las mujeres Kamëntšá representan el conocimiento, la espiritualidad y la narrativa simbólica, pero también memorias, emociones y sentimientos personales y comunitarios compartidos. Estos procesos tienen continuidad hasta hoy en día: “*plasmé en mi faja esta simbología porque es necesario escribir para contar lo que sentimos y vivimos en estos tiempos, para que las nuevas generaciones lo conozcan.*” (Sandra Mutumbajoy, comentario personal, 6 de febrero, 2021) Por lo tanto, el arte Kamëntšá debe concebirse como una experiencia estética de construcción del mundo de manera comunitaria y no como la creación de objetos distintos producidos por artistas individuales. La idea de una manera de ver el arte racional y objetiva es una invención Occidental. No hay una forma “mejor” de ver o representar. La compulsión de representar un mundo matemáticamente “perfecto”, con perspectiva y proporción “correctas”, no siempre es el propósito de hacer arte. (Procter, 2021: 9)

Lo mismo sucede con la música y baile Kamëntšá. Los estudios técnicos de Igualada (1963) sobre la música de “nulo valor estético” para el proceso de inculturación, de conquista y de evangelización, no lograron comprender la relacionalidad del arte Kamëntšá ni la importancia que tiene el intercambio de las flautas entre mayores, con el propósito de probar los sonidos y la afinación de cada familia. (Juagibioy & Jacanamijoy, 2020: 208)

Asimismo, el baile Kamëntšá fue visto por Igualada como “sin filigrana” e incluso “inferior” al de otras regiones de la Amazonia. Su importancia se entendió “*exclusivamente bajo el aspecto folclórico*” pero “*cada persona, hombre o mujer, baila por su cuenta y riesgo sueltos con flauta, rondador, tortuga o tamborcito (...), todo esto por un sistema al parecer de mucho descuido, sin miradas significativas y gestos alusivos, como quien no hace nada.*” (Igualada, 1963: 55) Para este misionero, la música y el baile Kamëntšá podrían apenas resultar interesantes si todas las flautas “estuvieran afinadas y tocaran al unísono”. Sin embargo, concluyó que “*del mismo modo que bailan así también tocan cada uno por su cuenta y riesgo.*” (Igualada, 1963: 56)

Por ende, si se estudia la danza y la música Kamëntšá por separado, centrándose en aspectos técnicos y en cánones Occidentales y, a la vez, sin tener en cuenta el calendario, las celebraciones comunitarias y la relación espiritual y afectiva con la tierra y los Ancestros, se producirán irremediamente conclusiones extrañas, ofensivas y ajenas al mundo Kamëntšá.

A pesar de la colonización y del violento trabajo de los misioneros Capuchinos, la música siguió ocupando los espacios que fueron negados y “endemonizados”. Los sonidos propios de Uaman Tabanok siguieron su curso: el *ngüebëb* siguió pasando anunciando el invierno, mientras “*las flautas afinadas en notas graves acompañaban este tiempo y armonizaban las inundaciones*” (Juagibioy & Jacanamijoy, 2020: 214); después de que llueve y de que el trueno anuncia, “*con mi bisabuela solíamos salir con un canasto a buscar el callambëntsá, hongos comestibles que se escondían en los troncos viejos*” (Gerardo Chindoy, comentario personal, 31 de mayo, 2021); Los troncos del *fchetangtiye*, árbol palo tinto o yarumo, “*siguieron abrigando el callambëntsá y preparándose para ser parte del sonido Kamëntšá con la elaboración del šëñjanabé (bombo) interpretando el trueno*” (Francisco Jajoy, 10 de junio, 2021⁷¹), mientras que “*la*

⁷¹ Conversatorio organizado por el Colectivo Ayentš.

abuela escuchaba el trueno y lo acompañaba tejiendo con el rayo, el aire y el viento.” (Marta Jamioy, 10 de junio, 2021⁷²)

Así, un instrumento musical tiene más que propósitos musicales, donde los aspectos físicos y metafísicos están interrelacionados. Si los vientos son fuerzas de la naturaleza que transportan energías positivas y negativas que inciden en el bienestar de una persona y de la comunidad (Chindoy, 2020: 63), consecuentemente, como demuestran Juajibioy & Jacanamijoy (2021), las flautas tienen el propósito de sanar, cuidar, celebrar y crear comunidad, más de que hacer música.

Toda experiencia es fundamental en el arte Kamëntšá, desde la siembra o recolección de los materiales, la preparación y elaboración de la obra, hasta la narración que la acompaña. Las mayores Kamëntšá son los que están a cargo de la narración de la historia Kamëntšá de diferentes formas y, desde su caminar pausado, se encargan precisamente de analizar la vida Kamëntšá: son los archivos, son la música, son la danza, son el performance en si mismo y, sobretodo, son los encargados de “resucitar la mente metáforica”. (Cajete, 2000: 30) Hay un momento que llevamos grabado en la memoria y fue en una de las visitas a Francisco Jajoy Tandioy con el Colectivo Ayentš, quien después de compartir la palabra por un largo tiempo, y al ser imposible ver el camino en la oscuridad de la noche, empezó a tocar la flauta mientras nos despedíamos. Si bien este acto esta cargado de muchas metáforas, a las personas presentes nos permitió pisar con cautela y llegar a salvo a donde pudiéramos ver de nuevo. Este momento importante porque aparte de haber compartido la palabra nuevas con jóvenes Kamëntšá, Francisco Jajoy Tandioy les demostró que el sentir y los sentimientos son igualmente importantes en la epistemología Kamëntšá, y que es fundamental incorporar estos aspectos en el proceso de “auto-investigación”.

Entre los presentes se encontraba Gerardo, miembro del Colectivo Ayentš, y bisnieto de Francisco, y son sus palabras que permiten obtener una mirada mas cercana a las reflexiones que dan vida al proceso del Colectivo Ayentš:

“Antes pensaba que él tocaba la flauta porque está alegre o triste, o algo le habrá de pasar, y ponía atención si era la misma música. Mi abuelo tiene por costumbre interpretar la flauta antes de ir a dormir, pero ayer él me decía ‘mire, hay días buenos y hay días malos, hay

⁷² Conversatorio organizado por el Colectivo Ayentš.

momentos de buena cosecha y momentos de mala cosecha, yo en la tarde me siento en el banquillo, e interpreto de acuerdo a cómo me ha ido y en las mañanas igual.’ Él si silva o le contesta a los pajaritos, ‘es que los animales hablan, le dicen a uno todo.’ Él utiliza la medicina para limpiarse. Él me dice ‘esta luna llena vamos a tomar remedio, usted con la loina se puede dar cuenta que a cada uno de nosotros en la toma nos interpreta de distintas maneras, y siempre es armónico’. Ahora entiendo el valor que tiene el sonido.” (Gerardo Chindoy, 31 de mayo, 2022)

De esta manera la relación de Francisco Jajoy Tandioy con la música evidencia la producción de sonidos propios, sincronizados con momentos del día a día y específicos de Uaman Tabanok, y de la importancia de estar en sintonía con todos los seres que habitan el territorio. Para las jóvenes generaciones esta relación ha sido rota, y se enfocan en la técnica del instrumento o de la melodía, en la afinación y en los cánones Occidentales que reciben a través del sistema educativo. Sin embargo, para los mayores el proceso es distinto:

“No tengo un método definido; soy músico natural; no fui a la academia; mis partituras han sido las montañas de mi resguardo; mi conservatorio, los rituales ancestrales de nacimiento, iniciación, unión, ofrenda, siembra, cosecha y perdón; mis maestros, el carnaval y los flauteros; mi escritura musical, los tejidos de las abuelas, y mis obras sonoras, las que escucho junto a los pájaros en el amanecer tranquilo de Tamabioy.” (Juagibioy & Jacanamijoy, 2020: 217)

Las palabras de Alfonso Juagibioy evidencian las relaciones milenarias de la participación creativa con Uaman Tabanok el como núcleo fundamental en el desarrollo del conocimiento y arte Kamëntšá, sintetizado en sonidos propios que a su vez se conectan con las danzas, los tejidos, las narrativas y los rituales.

Así, en nuestro proceso de investigación se busca reforzar y empoderar desde el arte propio del pueblo Kamëntšá. Esto implica para las generaciones más jóvenes entregarse en procesos creativos desde el cuerpo, el pensamiento y el espíritu de manera sensible y humilde, y en relación y participación con Uaman Tabanok:

“Soplar bonito, dicen los mayores, se trata de tocar un instrumento con respeto y humildad, ya que estos pensamientos nos

conectan con el pensamiento y el origen del pueblo Kamëntšá.” (Juagibioy & Jacanamijoy, 2020: 216)

Como explica Cajete (2000: 23), “*si aprendemos una vez más a sentir, ver, oír, oler y saborear el mundo como lo hicieron nuestros antepasados, podemos recordar algo verdaderamente maravilloso sobre la naturaleza en los humanos.*” Por supuesto, esto no significa que se deba volver a vivir a “como se era antes”, frase bastante usada por políticos del pueblo Kamëntšá aludiendo a una esencialización y nostalgia de la cultura. Al contrario, es llevar la sabiduría y formas de participación creativa y percepción del pueblo Kamëntšá a los desafíos ambientales y amenazas de ocupación territorial, extracción en las que hoy se encuentra Uaman Tabanok, lo que en la lengua kamëntšá se podría decir como *kabëngká jtenojuaboyán*, volver a pensar desde “nuestro propio pensamiento”. (Juagibioy & Jacanamijoy, 2020: 217)

La construcción de la casa Kamëntšá es uno de los procesos más importantes en la memoria de los mayores. Este proceso requiere del conocimiento de rituales específicos que están a cargo del *miyës* (maestro constructor), responsabilidad la cual le ha sido otorgada desde su nacimiento. El *miyës* hace uso del *miyësëffuá*, la trompeta, y sus sonidos cargan y transportan la espiritualidad, la historia y el conocimiento Kamëntšá. Esto nos lleva de vuelta a *Uangetsmën*, el ancestro primordial, como el primer constructor (del conocimiento).

El *miyës* es el encargado de direccionar los vientos para el bienestar espiritual, acompañado de otras acciones, en el terminado de la construcción. *Juašniyán* es el ritual de la quema de los restos de la construcción. Este proceso, como nos cuenta Luis Jamiyoy (23 de noviembre, 2021⁷³), está constituido por diferentes capas de conocimiento que crean una celebración donde la música del *miyës* está acompañada por una danza de celebración íntima y familiar (*lantsayán*), música que ahora se renombrar erróneamente como “bambuco” de forma a encasillarla dentro de los “ritmos colombianos” o de la música nacional, perpetuando así la indiferencia y negación del conocimiento y artes de lo pueblos Indígenas.

Así, estas experiencias estéticas son representaciones de las relaciones de armonía que los humanos buscan establecer en el universo. En la danza Kamëntšá, los esfuerzos, sufrimientos, esperanzas y sueños humanos se correlacionan con las fuerzas de la

⁷³ Entrevistado por el Colectivo Ayentš.

existencia y con el ciclo de vida-muerte-vida. (Chindoy, 2021: 69) De esta forma la ritualidad encabezada por el *miyës*, no es un proceso individual pero colectivo e íntimo de relación con la vida de Uaman Tabanok, donde la música y la danza conducen los vientos para la armonía, equilibrio y cuidado del pueblo Kamëntšá y, mas específicamente, para bienestar familiar.

Por ende, como podemos observar, el arte Kamëntšá no se reduce a la materialidad. En este caso, un instrumento musical tiene un propósito espiritual, afectivo y sensitivo profundo, y está interrelacionado con espacios y momentos específicos de la vida Kamëntšá. Esta relación que se hace evidente en la experiencia que nos comparte el Gerardo Chindoy con su bisabuelo descrita anteriormente, donde las tomas de medicina están en relación íntima con el viento, la palabra y la creación de sonidos individuales que son usados para el cuidado y bienestar de cada uno de los miembros de la familia. Como afirma Cajete (2000: 46), el énfasis en la creación del arte de los pueblos Indígenas está en llegar al corazón, al espíritu, de un evento o entidad. Asimismo, la “vitalidad” de un objeto es el principal criterio estético, más que la “belleza”. Esto no significa que los objetos Indígenas no sean hermosos pero, en cambio, su belleza inherente es un subproducto natural de su “vida”. La belleza que es relevante aquí es la del “Pensamiento Bonito”, *Botaman Juábna*, la ética, los valores y los principios orientadores. Es así como en el pueblo Kamëntšá es la vitalidad que tienen los vientos de Uaman Tabanok la que es experimentada desde las diferentes formas de arte. Es la vida inherente - a la danza, a la música, a las máscaras, a los tejidos, a las flautas - la que da forma a las obras de arte Kamëntšá, independientemente de su belleza como “objeto”. El arte es en sí un proceso de transmisión de conocimiento heredado y de actualización, con vital importancia para los procesos de enseñanza y de producción del conocimiento Kamëntšá, y fundamental para el mantenimiento de la herencia cultural del pueblo:

“A través del ejercicio de hacer flautas quiero recordar el sonido esencial de estas épocas; hay graves amenazas territoriales y culturales y una gran cantidad de despojos materiales y simbólicos que minan la esencia [Kamëntšá]. Cuando enseño a mis hijos y sobrinos el arte de hacer flautas, veo un tiempo de esperanza; los cantos de los abuelos se niegan a desaparecer y surgen nuevas armonías en el territorio.” (Juagibiroy & Jacanamijoy, 2020: 215)

Estar centrado de pensamiento y corazón en Uaman Tabanok, es la manera mas innata para la creación de arte Kamëntšá. Este solo puede ser desarrollado a través de una relación respetuosa, humilde y reciproca con el entorno y la comunidad, con los seres vivos y no-vivos: *“el arte se vuelve así un proceso de entrenamiento espiritual. No es un accidente que los primeros sabedores puedan también ser considerados los primeros artistas,”* (Cajete, 2000: 48) confirmando así a Uangetsmën como el primer artista Kamëntšá.

Naturalmente, el rol de los Ancestros es fundamental en el arte Kamëntšá. Como afirma Eliana Muchachasoy (2 de septiembre, 2021⁷⁴), los Ancestros son *“la memoria de otros tiempos que todavía pervive. La memoria que habitó en este territorio es la que se ha venido transformando. Vamos llegando nuevas generaciones y se van dando transformaciones culturales. Para mí, Ancestros es remitirme a esos tiempos. (...) Uno no está dejando morir esa memoria que uno va recibiendo de los abuelos.”* En este sentido, sus pinturas no solo hablan desde el conocimiento de los Ancestros sino también de la contemporaneidad del pueblo Kamëntšá. Su obra muestra la relación de afectividad con un pasado siempre presente, la intimidad y la convivialidad fundamental de la ética y normas sociales Kamëntšá, y la relación espiritual de este pueblo con sus tierras ancestrales.

Arte, Investigación y Descolonización

Desaprender es uno de los aspectos mas importantes en el desarrollo de esta investigación y uno de los procesos esenciales de la descolonización. Se trata de cuestionar y desafiar, desde posiciones individuales y colectivas, la agenda colonial y sus producción de conocimiento dominante conectadas a una variedad de disciplinas y discursos.

El sistema colonial estableció un orden de poder centrado en una única verdad y sentido de humanidad universal que borra a la mayoría de las poblaciones y cosmovisiones del mundo. Por ende, sólo analizando y comprendiendo cómo actuó y sigue actuando el sistema de dominación del saber podemos desaprender y transformar espacios y, por tanto, transformar formatos: *“no hay discurso neutral, ni habitación neutral, ni discurso objetivo, ni habitación objetiva y,*

⁷⁴ Entrevistada por el Colectivo Ayentš.

definitivamente, no hay nada más urgente que liberarnos del sistema de producción de conocimiento dominante y crear otro sentido de humanidad.” (Kilomba, 2019: 41)

La investigación artística juega un papel fundamental en el desarrollo de toda esta tesis. El arte no se desliga del pensamiento, ni del sentir, ni del cuerpo, ni del territorio. Por ende, el arte está en relación con investigaciones y reflexiones constantes sobre colonización, evangelización, injusticia perdurable, racismo y otros problemas que afectan al pueblo Kamëntšá, pero también con el cuestionamiento reiterativo de nuestra posición como artistas e investigadores en la existente sociedad colonial y su mentalidad opresiva.

La práctica de la investigación artística (“investigación en las artes”) no es solo el resultado de la investigación, sino también el vehículo metodológico de la investigación que se desarrolla *en y a través* de los actos de creación e implementación. (Borgdorff, 2010: 46) Como indica Cotter (2019: 21), la investigación artística plantea preguntas importantes sobre dónde situar el arte en nuestras mentes y en nuestra sociedad; y plantea preguntas sobre la relativa autonomía del arte Occidental y sus instituciones neoliberales del mercado del arte y del sector educativo por igual. Así, el paradigma de la investigación artística abre espacio para expandir los parámetros a través de los cuales vemos el arte y lo creamos, apoyando su relación con otros campos de investigación y su agencia más allá de los estrechos confines del mundo del arte Occidental. Además, la investigación artística pone en primer plano al artista como pensador mientras redefine la naturaleza misma de lo que significa pensar.

De esta forma, la investigación artística no debe verse como la creación de un objeto finalizado, con el cual no se tiene una relación antes, durante ni después. Como afirma Kilomba (en Cotter, 2019: 380), *“en la academia hay una larga tradición colonial de crear un objeto que observas desde una distancia. Describes, clasificas y hablas de él. Se supone que eres un teórico y artista incorpóreo.”* Este fenómeno se denomina de “distancia teórica” (Borgdorff, 2010), es decir, la distancia que es empleada en las humanidades, a través de la cual el arte es objeto de investigaciones sistemáticas o históricas desde una variedad de marcos conceptuales, perspectivas teóricas y estrategias de investigación (la hermenéutica, el estructuralismo, la semiótica, el pragmatismo, la teoría crítica, etc). Para estudiar sus

objetos de investigación, cada enfoque tiene sus propios instrumentos específicos. En contraste con la investigación artística, esos marcos, perspectivas y estrategias generalmente abordan las artes con cierta distancia teórica, incluso en campos como la hermenéutica, que reconoce que los horizontes del intérprete y del interpretado pueden fusionarse temporalmente (Borgdorff, 2010: 48)

En los trabajos realizados, tanto individualmente, como con o por el Colectivo Ayentš, son fundamentales tanto la práctica de crear y experimentar, la interacción con Uaman Tabanok, así como las relaciones que se establecen con las personas y lugares específicos. Estas interacciones pensadas desde, en, y con el arte son las que hacen una forma de producción de conocimiento. Tal vez la pieza más simbólica de este proceso fue el tejido que empezamos realizando en el Museo de Sibundoy, inicialmente templado de las vigas que sostienen la estructura que alberga las urnas con los Ancestros Kamëntšá. Después de que dejamos de ser bienvenidos al museo - como profundizaremos en el capítulo siguiente - este tejido se fue continuando en los espacios que se habitaban, donde se hacía investigación, se sembraba, se compartía y convivía. Con esto se experimentaron otras técnicas, y algunos aprendimos a escuchar y otros aprendimos a hablar, moldeando así su exterior una y otra vez.



Fig. 58 - Desarrollo del tejido en el Museo de Sibundoy. © Marcelo M. Miranda, 2019.



Fig. 59 - Tejiendo. © Jully Acuña, 2019.

Los diferentes trabajos aquí presentados hacen una aproximación crítica a la colonización y al colonialismo en Uaman Tabanok. Siguiendo los “25 proyectos Indígenas” de Tuhiwai Smith (2016), se relacionan con la recuperación de los nombres y topónimos originales y sus significados y sentidos según la lengua, cosmovisión e historia Kamëntšá. Los nombres portan las historias de personas, lugares y eventos, y el acto de nombrar está directamente relacionado con el proceso de retención de significados. Por lo tanto, algunas realidades solo pueden entenderse desde las lenguas Indígenas y no pueden traducirse o reducirse a conceptos Occidentales.

El arte tiene un papel fundamental en el cuestionamiento crítico, tanto del propio pueblo Kamëntšá como de la comunidad en general, que ha dado por hecho los significados y nombres coloniales atribuidos a Uaman Tabanok, a los rituales, a las celebraciones, y a las personas, así como en la sensibilización de las generaciones más jóvenes sobre la importancia de recuperar y hablar la lengua Kamëntšá, de proteger el territorio, y de revitalizar y poner en práctica los conocimientos, la ética y las formas de cuidar legadas por los Ancestros. El desarrollo de prácticas creativas y estéticas nos ha ayudado con la recuperación de las voces de los Ancestros Kamëntšá y a empoderar a las nuevas generaciones que han estado mayoritariamente alejadas del conocimiento que ellos crearon y sembraron.

No debe existir aquí la necesidad de buscar una legitimidad de acuerdo con las disciplinas de investigación dominantes en la academia, o de justificar un campo de conocimiento exclusivo. (Renwick, 2006: 170) Como ha señalado Naine Terena (2019: 61), “*la mayor obra de arte Indígena es mantenerse vivo*”. Para los pueblos Indígenas, estar vivos significa preservar las verdades cosmológicas, los cantos, las danzas, los ritos y las expresiones culturales. Lo que sobresale con estas obras - y con el arte Kamëntšá en general - es esa voluntad de pervivir.

Jobuenaniñ

viento
de la montaña

...Los seres que traen el

...para que el Kamëntšá lleve el
aire consigo mismo

y haga del sonido palabra...

Fig. 60. - Extracto de Paisaje Sonoro. © Colectivo Ayentš. 2022.



Fig. 61 - *Təngajuananəch*. © Colectivo Ayentš, 2020.



Fig. 62 - *Bëngbe Fshantë*. © Colectivo Ayentë, 2021.



Fig. 63 - *Antiguos Amores*. © Colectivo Ayentš, Jully Acuña Suarez & Marcelo M. Miranda, 2020.



Fig. 64 - *Nuevos Amores*. © Colectivo Ayentš, Jully Acuña Suarez & Marcelo M. Miranda, 2020.

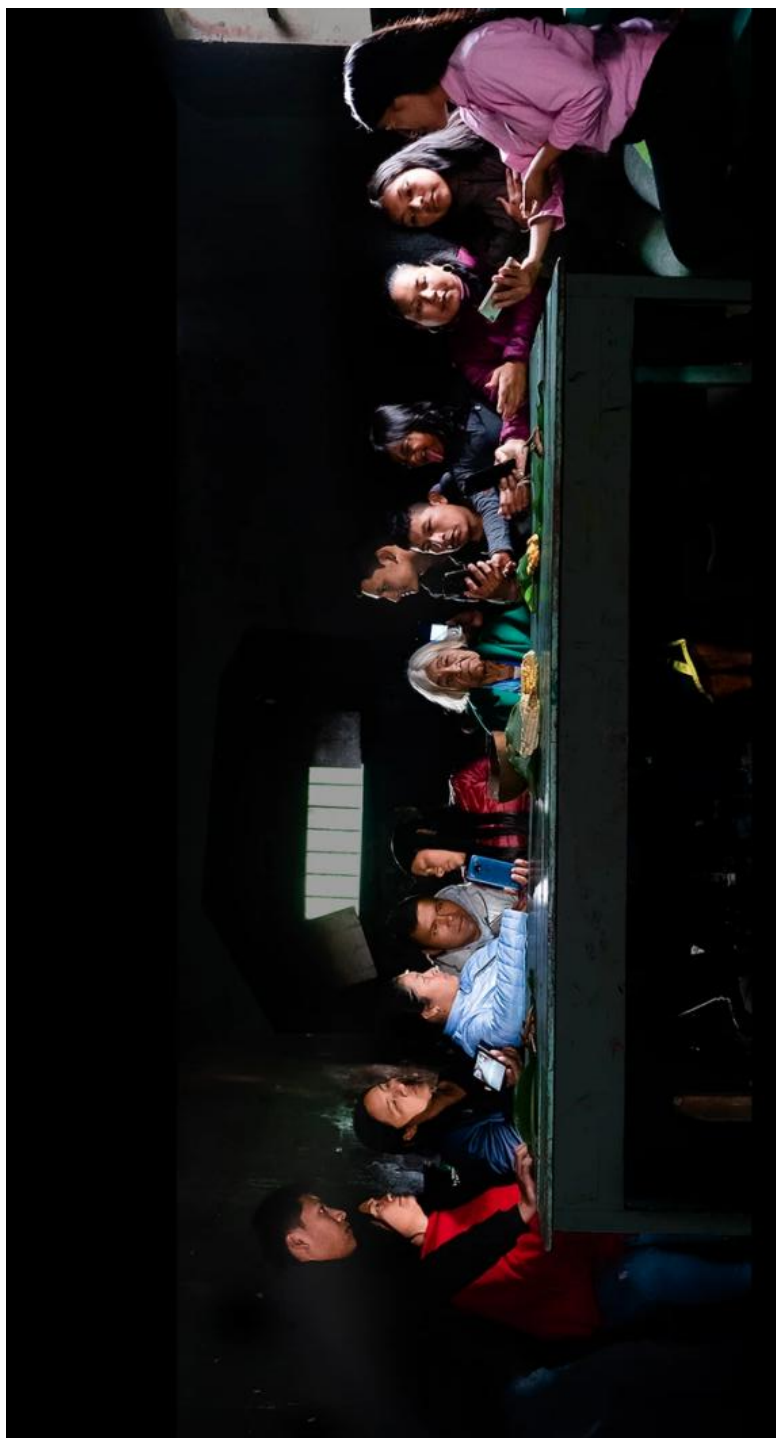


Fig. 65 - *La Primera Escena*. © Colectivo Ayentš, Jully Acuña Suarez & Marcelo M. Miranda, 2020.



Fig. 66 - *Entšotšan*. © Colectivo Ayentš, Jully Acuña Suarez & Marcelo M. Miranda, 2019.



Investigación Patrimonio Cultural y Derechos de los Pueblos Indígenas

1 message

WhatsApp Image Forward - 10 min ago (unread)@celso-miranda.com

Thu, Jul 14, 2016 at 6:53 PM

To: "Marcelomarquesmiranda@gmail.com" <Marcelomarquesmiranda@gmail.com>

Estimado Marcelo Miranda,

Muchas gracias por su interés en querer hacer su investigación de doctorado en nuestro departamento. Lo felicito por su excelente currículum y por haber logrado una beca para su proyecto de investigación.

No conozco la región que menciona, mucho menos con ese nombre que indica (por qué simplemente no le da el verdadero nombre en español??), pero entiendo que sea geográficamente semejante a la región en donde he trabajado durante los últimos 25 años pues también está en la intersección entre los Andes y la Amazonía. Tampoco conozco el grupo étnico que menciona. Lo poco que he encontrado en una búsqueda rápida menciona a los camás (supongo que esos son los mismos que usted escribe como Kaméntsá), los sibundoyes y los coche, pero desconozco estas culturas.

Me alegran sus buenas intenciones de apoyar a una comunidad a través de su investigación. Me parece que, aunque no sea médico, está bien que quiera ayudar a esas pobres personas. Sin embargo, debo desde ya decir que tengo un conflicto con su marco teórico ya que usted propone estudiar la relación entre el patrimonio y los derechos de los indios. Esto me parece una contradicción una vez que fuimos nosotros los europeos que trajimos las leyes para proteger el patrimonio (y ni hablar de los Derechos Humanos). De hecho, después de todos estos años haciendo investigación, ha sido muy difícil cambiar la mentalidad de esta gente y a menudo se ve como usan tumbas y objetos arqueológicos en sus tareas cotidianas sin tener en cuenta su autenticidad y valores universales. Y dice usted que quiere entender lo que es patrimonio para esta gente? Quien sabe como estarían estos grandes monumentos si no fuera por nosotros. No ha visto cómo han explotado hermosas estatuas budhistas en Afganistán por sus creencias extremistas? Creo que lo importante es educar a estos salvajes que siguen destruyendo nuestro patrimonio por simple ignorancia y por mantener usos y costumbres que con el tiempo irán desapareciendo. He visto en los últimos años como aquí muchos ya dejaron de andar desnudos y con plumas en la cabeza y ahora ya se comportan como personas normales, respetan la ley y trabajan.

Además, propone usted que como arqueólogos debemos colaborar, informar y empoderar a las comunidades étnicas. Debo decirle que en los últimos años he dado trabajo a muchos indios en las excavaciones. Si no fuera por mí, nada sabrían acerca de su propio pasado. Hoy en día dicen también que por cuestiones éticas hay que informar y tener el consentimiento de las autoridades indígenas pero estoy seguro de que si yo hago eso me van a pedir algo a cambio y yo no estoy dispuesto a construirles casas para poder hacer excavaciones en sus tierras. No podemos ignorar que los indios son bastante corruptos y probablemente se matarían entre ellos porque no saben qué hacer con el dinero. Prefiero después de las excavaciones dejarles algunas cositas para que se contenten. Pero ni siquiera tienen museos sino que dejan las cosas botadas en unas casas de paja y a veces las sacan para unos rituales y supersticiones. Pero a mí no me importa porque solo les dejo cosas que no tienen gran valor científico, histórico ni económico.

Lo siento por decirle que no estoy dispuesto a supervisar su proyecto de investigación pues este no es relevante para nuestro departamento. Además habla usted de descolonización?? Nosotros no tenemos nada que ver con lo que hicieron los españoles durante las descubiertas, la investigación que hacemos es sobre las civilizaciones precoloniales y sus vestigios materiales. Nada que ver con esas comunidades que hoy andan por ahí haciendo cosas exóticas y construyendo sus identidades basándose en monumentos y objetos que nada tienen que ver con ellos. Teniendo esto en cuenta, si usted quiere estudiar cómo la gente se relaciona con los sitios arqueológicos entonces lo que propone hacer no será más bien antropología?? Si es el caso puedo ponerlo en contacto con algún colega del departamento de antropología que podría eventualmente tener el interés de supervisar su proyecto.

Le deseo lo mejor para su inicio de carrera académica.

Atentamente,

El Arqueólogo

Fig. 67 - Tríptico Colonial: Estado, Iglesia y Educación. © Colectivo Ayentš, Jully Acuña Suarez & Marcelo M. Miranda. 2022.



Fig. 68 - Comic colaborativo en proceso. © Colectivo Ayentš, Jully Acuña y Marcelo Miranda, 2019.

“Desaprender”, July Acuña Suarez

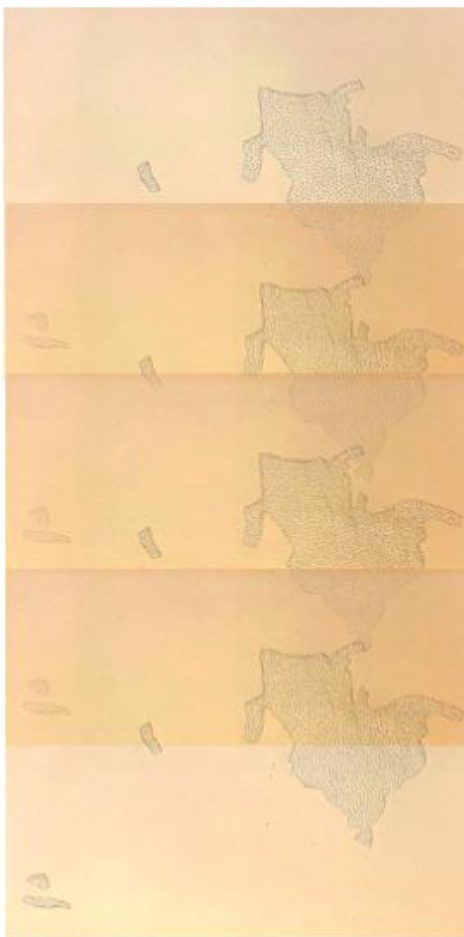


Fig. 69 - *Desaprender*. © July Acuña Suarez, 2023.

Este desdibujo, está inspirado en una de las cartillas usada para la educación en Colombia en el siglo XX, conocidas como Cartilla Charry. Aunque la versión usada fue la publicada en 1918, poco o nada fue cambiado hasta su última edición en 1982. Aun fue usada de manera oficial en un colegio público en Bogotá por mi tío menor que hoy tiene 40 años de edad, y hoy en día hace parte de las típicas colecciones de libros reciclados para la educación en las zonas rurales de Colombia. He mirado cientos de veces esta cartilla y otras como esta (La Alegría de Leer, Fémina, Coquito) y, aunque al principio ingenuamente no entendía la raíz de la incomodidad y el sentimiento de frustración que me daban, luego de revisarlas una y otra vez, se convirtieron en un llamado perspicaz a ver una larga historia de silencios impuestos y un legado de pensamiento colonial que se mantiene mimetizado violentamente hasta hoy en día.

En la página 54 de la Cartilla Charry de 1918 aparece un mapa que era usado para que las niñas y niños aprendieran sobre Colombia: un mapa que se presenta estableciendo jerarquías, sentenciando al olvido lo que no está demarcado. Usé el punto para elegir los lugares donde el poder político y social está concentrado, y recalqué la importancia de la línea para recordar donde se ubican el denominado “Otro” y las fantasías de la mentalidad colonial de lo que éste debería ser.

La cartilla enmarcada en una época caracterizada por desplazamientos internos causados por guerras, enfermedades y hambre, fragmenta familias Afrodescendientes, Indígenas y campesinas que, sin tierra, se movilizan a las ciudades para ser parte de la servidumbre urbana - en el mejor de los casos; las mujeres hacen servicios domésticos y los hombres como jornaleros urbanos, con voces torturadas, silenciadas al servicio de un idioma impuesto con su discurso acreditado. Mientras tanto, los herederos de la colonia se expandían en busca de la posesión de las tierras “libres”, las que fueron desocupadas por la violencia que patrocinan.

Por supuesto, estas ideas de jerarquía fueron el legado claro de un siglo XIX, plagado de discursos políticos de independencia y del nacimiento de una república que no marcó ningún cambio en las relaciones de poder y mantuvo la servidumbre y la esclavitud colonial. Pero esta ahora tiene la opción de moverse sutil y astutamente, enredándose en cada aspecto de la vida, perpetuando brechas

económicas, formulando políticas y establecimiento regímenes de validación de conocimiento, de la lengua y de la humanidad.

Estas cartillas, al igual que sus predecesoras, como el “Catecismo Político Arreglado a la Constitución de la República de Colombia” de 1821, repartidas a lo largo y ancho del país para para recordar lo que un ciudadano colombiano debería aprender para ser “sujeto útil de la patria”, moldearon la mentalidad de una nación fundada en principios racistas y clasistas camuflados hasta el día de hoy, sin oportunidades reales de educación para aquellos que desde el inicio ya eran los “sin futuro”, una visión resumida en las palabras del propio Ministro de Educación, Luis López de Mesa, en 1934: *“la educación nacional tiene el deber de desarrollar las capacidades intelectuales y físicas de todos los ciudadanos, incluyendo aquellos cuyas habilidades se vieron mermadas por la catastrófica herencia genética de la raza negra e indígena.”* (Citado por Camelo Pinilla, 2016: 56)

El monopolio de la educación estuvo a cargo de la alianza entre la Iglesia y el Estado, priorizando los los centros urbanos y relegando los demás al analfabetismo y a la consagración de ideales de una nación racista y clasista. Una educación mediocre recayendo en cartillas en las cuales todas las personas son blancas, y que ensañaban a perpetuar la mentalidad colonial, el extractivismo, el patriarcado, el racismo y el clasismo.

En medio de una conversación abierta entre escritores en Bello, Antioquia, un señor se elevó y pidió la palabra, y habló como desde niño le enseñaron a ODIAR. creció en un hogar de recalitrantes católicos y le enseñaron ODIAR a lo ateos, gente sin fe y sin dios, sospechosos de llevar vidas desordenadas. Luego en sus años de adolescente, alguien en Cuba hizo una revolución y entonces le enseñaron a ODIAR a los comunistas, gente rara que no creía en el trabajo ni en la propiedad privada. Luego le enseñaron ODIAR los negros, gente perezosa, sin vergüenzas, que si no la hacen en la entrada la hacia en la salida. Y así a lo largo de su vida, toda su educación había sido siempre en contra de algo o de alguien. Consejos para defenderse, para contraatacar, para no dejarse, para protegerse de los demás. Si ampliamos esa lista, se vuelve infinita. Los de la capital hablando en contra de los paisas, los de Cali en contra de los rolos, fanáticos religiosos alegando contra gays y bisexuales, los de las buenas costumbres contra los *yonquis*, los que no les gusta el deporte contra los deportistas, los que se creen exitosos detestando los

fracasados, los resentidos contra los que hacen su ‘trabajo’, todos contra los judíos, contra los musulmanes, contra los extranjeros de costumbres raras. En fin todos, contra todos. Así hemos crecido y hemos vivido: aprendiendo siempre a odiar a alguien. El machismo, el maltrato infantil, la segregación social, el racismo, el clasismo, la violencia laboral, todas esas taras tienen su origen en una EDUCACIÓN cuya base fundamental es el ODIO. Nos alimentamos de él, no sabemos vivir sin su influjo contaminante y nefasto. Lo peor es que es muy fácil de contagiar. (Adaptado de *La Cultura del Odio*, de Mario Mendoza⁷⁵)

Conclusión

El arte, la colonización y el colonialismo están directamente relacionados. Como hemos analizado, la imposición del concepto Occidental de arte inferiorizó y deslegitimó el arte de los pueblos Indígenas pues está vinculado con prácticas y teorías enajenantes, categorizaciones racistas, con el mercado capitalista, y con jerarquías de poder y de saber. Todo esto a expensas de las personas, de las historias, de las cosmologías y del sentido de humanidad de los pueblos Indígenas. Por ende, si intentamos desarrollar un movimiento crítico dentro de la práctica de las artes visuales y fotográficas, rápidamente llegamos al callejón sin salida de una negación sistemática de las instituciones del arte por completo. (Sealy, 2022: 189)

En Uaman Tabanok, este proceso empezó con el trabajo de los misioneros Capuchinos y su proceso de inculturación. Este proceso no solo transformó el territorio, impuso la lengua española y resignificó del mundo Kamëntšá, como también impuso el arte Occidental como la forma apropiada de entender el arte en sí mismo. Así, el arte sirvió el propósito de evangelización del pueblo Kamëntšá vinculando su iconografía, música, máscaras, entre otros, con los elementos de la religión católica y del canon Occidental. A través de este proceso, intentaron drenar gradualmente la espiritualidad Kamëntšá, y el arte Kamëntšá se vuelve “primitivo” y “salvaje”, y es reformulado como “artesanía”, para ser vendida y volver las personas “ciudadanos útiles y productivos”. Por lo menos era esa la intención. Naturalmente, estas

⁷⁵ Véase: www.eltiempo.com/colombia/otras-ciudades/mario-mendoza-habla-sobre-el-perdon-77660.

formas de violencia simbólica y epistémica tienen repercusiones en la actualidad. Hoy en día, la espiritualidad Kamëntšá no es captada por muchos de los jóvenes que han crecido desconectados de la lengua materna, de la medicina y del arte Kamëntšá como tal, pues aprenden a leerlo desde los cánones y categorizaciones Occidentales que aprenden en las escuelas.

Tal como el estudio de la inculturación, las fotografías tomadas por los misioneros Capuchinos nos permiten adentrarnos en los marcos catastróficos de la violencia colonial y racista. Estas son hoy en día un recuerdo de un proceso violento y deshumanizador cuyas consecuencias son perdurables. La negativa deliberada a ver a los contruidos como “Otros” como sujetos por derecho propio define un legado literario y visual que se ha convertido en parte de la construcción eurocéntrica dominante de la historia mundial. (Sealy, 2022: 188-189) Solo desafiando cánones establecidos de fotografía, desligándonos de estereotipos con los que estamos constantemente invadidos, y cuestionando ideas dominantes de la imagen, es posible actuar verdaderamente en el campo de la descolonización. Las contra-narrativas desde el pueblo Kamëntšá tienen la capacidad de retar el canon histórico establecido de la fotografía legado desde diferentes disciplinas. Como afirma Sealy (2022: 166) *“la creación y reconocimiento de contra-narrativas a través de la fotografía funciona como un discurso en sus propios términos, irrumpiendo en el centro, y desafiando el ocio conservador de la fotografía misma”*. Solo a través de tales procesos es posible crear nuevas formas de pensamiento que se desliguen verdaderamente de la violencia, usurpación y deslegitimación de los pueblos Indígenas y del pasado colonial con sus ligaduras en el presente. Presionándonos constantemente a revisar profundamente el trabajo que la imagen hace en el día a día, es la forma de poder ver los que han sido suprimidos y silenciados.

El arte Kamëntšá está vinculado con las relaciones afectivas, los sentimientos, la espiritualidad, la comunalidad, el territorio, y las enseñanzas de los Ancestros. Por lo tanto, no puede ser analizado de forma diseccionada ni desde los discursos esencialistas y paradigmas coloniales. El arte de los pueblos Indígenas está íntimamente relacionado con sus ontologías, epistemologías y axiologías, por lo que el arte y la creación de arte son un modo de expresión cultural cuyo desarrollo y proceso están íntimamente entrelazados con sus espíritus, sentimientos, celebraciones, rituales y saberes. Así, el arte

tiene valores intrínsecos que desempeñan un papel fundamental en la definición de la identidad y sentido de pertenencia de los pueblos Indígenas. Es de suma importancia encontrar formas de garantizar que el proceso y el significado de las artes de los pueblos Indígenas se siguen practicando en el conjunto de todas sus relaciones, pues son una forma de acceder al conocimiento y de mantener viva la espiritualidad y los principios, normas sociales y valores de los pueblos Indígenas.

Nuestro proceso de investigación artística con el Colectivo Ayentš nos ha ayudado en el desarrollo de prácticas creativas y estéticas que están directamente relacionadas con la recuperación de las voces de los Ancestros Kamëntšá y con el empoderar de las nuevas generaciones que se han alejado de este conocimiento creado y sembrado por sus Ancestros. Si bien los nombres y significados atribuidos por los colonizadores al mundo Kamëntšá se perpetúan hoy en categorizaciones académicas o en conceptos racistas que continúan teniendo efectos y consecuencias nocivas, hemos visto, cómo las experiencias estéticas Kamëntšá tienen un papel esencial en la validación y degnificación del mundo Kamëntšá. Este proceso requiere un enfoque descolonizador para comprender los valores cristalizados en la lengua, el arte y el paisaje Kamëntšá. Además, requiere de procesos de enseñanza y transmisión del conocimiento participativos y comunitarios centrados en la cosmovisión, espiritualidad y lengua Kamëntšá.