

MEMORIAS QUE RESISTEN

Guanguiendo el **SER** ancestral

Miguel Ángel Jojoa Guancha

Universidad de Pamplona.

Facultad de artes visuales y humanidades

Artes visuales

Asesor(a). Luisa Fernanda Giraldo

17 de noviembre de 2025

Contenido

1. Introducción	7
2. Planteamiento del problema	10
3. Objetivos	14
3.1 Objetivo General	14
3.2 Objetivos específicos	14
4. Justificación.....	15
5. Metodología	18
5.1 La voz desde la imagen.....	19
5.2 El Expresimbolismo.....	23
5.3 Retejer los gestos plantíferos	29
6. Estado del arte	38
7. Marcos de referencias	44
7.1 Referentes conceptuales.....	44
7.1.1 La construcción de identidad	44
7.1.2 Memoria, raíces y resistencia.....	46
7.1.3 Territorio	48
7.2 Referentes artísticos	66
8. Proceso artístico	71
8.1 TAITA (Juan Mutumbajoy).....	71
8.2 Conciencia salvaje	72
8.3 Protector del monte	73
8.4 Me hablo la tierra	75
8.5 Memoria del monte	77
9. Resultados	79
10. Conclusiones.....	93
11. Referencias bibliográficas.....	95
12. Anexos	98

Lista de figuras

Figura 1. Registro fotográfico cabildo Colón Putumayo.....	16
Figura 2 Registro fotográfico mi abuelo a lado la tulpa	20
Figura 3 Registro fotográfico caminando en el monte	21
Figura 4 Registro fotográfico doña Marly con la guanga	23
Figura 5 Petroglifo de la montaña vereda alto Casanare	23
Figura 6 Registro fotográfico mural en comunidad.....	24
Figura 7 Registro fotográfico mural en comunidad.....	26
Figura 8 Creación del boceto mural	27
Figura 9 Grisalla de barro.....	28
Figura 10 Entintar el muro	28
Figura 11 Organizando el tejido.....	30
Figura 12 Abuela Carmen remedios para vender.....	30
Figura 13 Clorotipia	32
Figura 14 Antotipia.....	33
Figura 15 Antotipia	34
Figura 16 Buscando el barro	35
Figura 17 Moldeando.....	35
Figura 18 El plato de barro	36
Figura 19 Petroglifo mono.....	45
Figura 20 Mapa de las dos comunidades indígenas Kamëntsá e Ingas	49
Figura 21 Carnaval del perdón un fortalecimiento indígena en el putumayo.....	50
Figura 22 Mis abuelos hablan desde la experiencia y conocimiento	52

Figura 23 <i>Desfile de la Virgen de Las Lajas Guía de Rutas por Colombia</i>	54
Figura 24 <i>Registro piedra del indio Alto Casanare</i>	56
Figura 25 <i>Registro piedra del indio Alto Casanare</i>	56
Figura 26 <i>Conversatorio con la comunidad sobre sus costumbres</i>	57
Figura 27 <i>Corregimiento de Catambuco</i>	59
Figura 28 <i>Ilustración habitando</i>	59
Figura 29 <i>Haciendo envueltos de papa con vicundo</i>	60
Figura 30 <i>El espíritu vuelve a nacer</i>	62
Figura 31. <i>Tejido en guanga</i>	63
Figura 32 <i>Doña Merly Tejiendo Chalina</i>	64
Figura 33 <i>Aprendiendo a tejer</i>	65
Figura 34 <i>Eliana Muchachasoy, kindi Cocha, técnica mixta</i>	66
Figura 35 <i>Jeisson Castillo, Pintura de los acuerdos</i>	68
Figura 36 <i>(Chumbe)Julieth Morales</i>	70
Figura 37 <i>Taita, pintura acrílica</i>	71
Figura 38 <i>Conciencia salvaje Miguel Ángel Jojoa</i>	72
Figura 39 <i>Protector del monte, acrílico</i>	74
Figura 40 <i>Me hablo la tierra</i>	75
Figura 41 <i>Memoria del Monte</i>	77
Figura 42 <i>Flayer de la eposicion "Guanguiendo el ser ancestral"</i>	81
Figura 43 <i>Fotografía No. 1 [Registro fotográfico – muestra trabajo de grado]</i>	82
Figura 44 <i>Fotografía No. 2 [Registro fotográfico – muestra trabajo de grado]</i>	82
Figura 45 <i>Fotografía No. 3 [Registro fotográfico – muestra trabajo de grado]</i>	83

Figura 46 <i>Fotografía No. 4 [Registro fotográfico – muestra trabajo de grado]</i>	83
Figura 47 <i>Fotografía No. 5 [Registro fotográfico – muestra trabajo de grado]</i>	84
Figura 48 <i>Fotografía No. 6 [Registro fotográfico – muestra trabajo de grado]</i>	84
Figura 49 <i>Fotografía No. 7 [Registro fotográfico – muestra trabajo de grado]</i>	85
Figura 50 <i>Fotografía No.8 [Registro fotográfico – muestra trabajo de grado]</i>	85
Figura 51 <i>Fotografía No. 9 [Registro fotográfico – muestra trabajo de grado]</i>	86
Figura 52 <i>Fotografía No. 10 [Registro fotográfico – muestra trabajo de grado]</i>	86
Figura 53 <i>Fotografía No. 11 [Registro fotográfico – muestra trabajo de grado]</i>	87
Figura 54 <i>Fotografía No. 12 [Registro fotográfico – muestra trabajo de grado]</i>	87
Figura 55 <i>Fotografía No. 13 [Registro fotográfico – muestra trabajo de grado]</i>	88
Figura 56 <i>Fotografía No. 14 [Registro fotográfico – muestra trabajo de grado]</i>	89
Figura 57 <i>Fotografía No. 15 [Registro fotográfico – muestra trabajo de grado]</i>	89
Figura 58 <i>Fotografía No. 16 [Registro fotográfico – muestra trabajo de grado]</i>	90
Figura 59 <i>Fotografía No. 17 [Registro fotográfico – muestra trabajo de grado]</i>	90
Figura 60 <i>Fotografía No. 18 [Registro fotográfico – muestra trabajo de grado]</i>	91

Lista de anexos

Anexo A. Proceso de realización de vasijas	98
Anexo B. Proceso clorotipia.	98
Anexo C. Proceso experimental antotipia.	98
Anexos D. Mural Vereda San Antonio. Realizado desde el colectivo Sachapanga y comunidad.	99
Anexos E. Mural Vereda Alto Casanare. Realizado desde el colectivo Sachapanga y comunidad.	99
Anexos F. Mi abuela Carmen Gelpud tejiendo en la guanga.	99

1. Introducción

Este proceso investigativo surge de la necesidad de avivar el conocimiento ancestral de mi territorio y de reconocer las formas en que estos saberes se mantienen aún vivos en mi pueblo, a través de expresiones simbólicas. Este propósito implica la realización de un ejercicio investigativo encaminado a documentar el diario vivir de la comunidad, mientras como investigador siento o experimento cómo la memoria de los abuelos y mayores se integra y se sumerge profundamente en el tejido de este estudio.

En la vereda Alto Casanare, lugar donde nací, inicié el reconocimiento de los espacios y costumbres que configuran tanto la vida de mi familia como el día a día de mi pueblo. No obstante, en este recorrido me encuentro con una comunidad en la que existe un profundo desconocimiento de sus raíces; pues los saberes que antiguamente se transmitían y enriquecían gracias a prácticas colectivas, hoy se conservan de manera fragmentada, permeados por tradiciones occidentales, especialmente la religión. Como bien se sabe, la impronta conquistadora y colonizadora del sujeto europeo sobre los pueblos originarios de América ha dejado una honda cicatriz que aún permanece vigente en el territorio y en la memoria de las comunidades indígenas.

En ciertas experiencias vividas en la vereda se pueden vislumbrar aquellas costumbres ancestrales que se resisten al olvido, como el tejido en guanga o el contacto directo con la madre tierra al momento de cuidar las plantas medicinales. Igualmente, se encuentran prácticas que guardan simbolismos, como el cultivo del maíz como alimento sagrado, la preparación de envueltos de papa y la elaboración de remedios tradicionales para tratar las enfermedades. Cabe resaltar, además, que la acción de sembrar para esta comunidad trasciende lo material, pues no

solo se siembra en la tierra, sino que se intenta preservar los saberes ancestrales en los niños y jóvenes habitantes de este lugar, por medio del arte y transmisión de la memoria colectiva.

Comprendiendo así el asunto, el tejido con la guanga, junto con las actividades realizadas con el barro y la pintura, se presentan como momentos de conocimiento y enriquecimiento de nuestra identidad; pero, más aún, el recorrido cartográfico del espacio que habité, sin duda consigue mover el espíritu. Y es que la importancia de adentrarse al seno de donde uno nace (como lo es para mí la vereda Alto Casanare) radica en que fortalece las experiencias vividas en esta investigación; especialmente cuando este ejercicio se acompaña de la escucha atenta a nuestros mayores, quienes anhelan ser escuchados, pues de sus relatos emergen símbolos, formas de vida, costumbres y procesos ancestrales que, al ser revividos o reconstruidos, noté que fortalecen mi propia identidad. Aunque, al mismo tiempo, veo con preocupación como esta memoria se desvanece ante mis ojos, ya que su preservación depende en gran medida de los mayores, cuyo conocimiento es fuerza viva que alimenta la resistencia cultural.

El proceso investigativo revela la imperiosa necesidad de asumir o vivir una perspectiva autoetnográfica, que me posibilite re-conocer de dónde venimos y comprender cómo este origen influye en las personas, los grupos sociales y culturales a los que pertenecemos. Nosotros portamos una parte esencial de nuestras generaciones pasadas, y que se ve reflejada en lo que conocemos, en lo que comemos, en como vivimos y en aquello que alimenta nuestro espíritu.

La forma de vida que nos ha correspondido a cada uno no es casual, pues tiene una profunda connotación histórica y ancestral. Por consiguiente, resulta fundamental retornar a nuestras raíces; empero, claro, con un análisis crítico que abra la puerta a preguntas que nos permitan interrogarnos sobre quiénes somos y qué estamos haciendo en el presente. En este proceso emergen tanto aspectos positivos como contradicciones, que contribuyen a una mayor

compresión de nuestro rol o papel como integrantes de la madre tierra y, en esencia, como productos de ella.

Pues bien, el arte, la cultura, la antropología y el trabajo colectivo buscan reconstruir mi ancestralidad, al tiempo que registran los momentos que se han desplegado en el territorio a través de relatos transmitidos por la oralidad, en los que hay un contacto con la memoria de nuestros abuelos; permitiéndome conocer más sobre aquello que nos identifica como indígenas Quillasingas.

Procesos de esta naturaleza nos enseñan a construir diálogos con nuestro entorno, que, aunque también transcurren con el tiempo, con frecuencia pasan desapercibidos. Así las cosas, el arte nos ayuda a transformar estas vivencias desde lo político, o más bien dicho, desde la resistencia de los saberes ancestrales (como el tejido en guanga y/o la experimentación con materiales que, con el paso del tiempo, se van deteriorando). Aun con todo, en nuestra conciencia permanece el firme propósito de continuar la misión de nuestros abuelos: transmitir el conocimiento mediante los saberes ancestrales que aún habitan y resisten en el territorio.

2. Planteamiento del problema

Los Quillasingas, conocidos también como pueblo de la luna, somos un grupo indígena que habita las zonas montañosas del departamento de Nariño y Putumayo, al sur de Colombia, en la cordillera nororiental de los Andes. La mayor parte de nuestra población se sitúa principalmente en la ciudad de San Juan de Pasto. En la actualidad, somos un pueblo que lucha contra el desarraigo cultural y la pérdida progresiva de nuestras raíces indígenas; estos procesos han motivado el emprendimiento de esta investigación, pues se quiere examinar cómo la identidad y la memoria ancestral en mi territorio (la vereda Alto Casanare) se han ido perdiendo en el contexto contemporáneo.

Ahora bien, la construcción social y económica impulsada por el capitalismo ha representado una aguda afectación para las familias de esta población. Al ser nativo y habitante de dicha vereda, ubicada a solo dos horas de la ciudad de Pasto, percibo claramente cómo la comunidad se ha dejado permear por la promesa de un modelo de desarrollo basado en un sistema lucrativo, que promueve el monocultivo y la extracción de suelos en nuestros páramos, y aquello se traduce en una seria amenaza para nuestra supervivencia misma.

Al observar esta creciente problemática, decidí acercarme a la memoria de mis abuelos y de las personas del cotidiano en la vereda (amigos, vecinos y, en particular, mi abuelo Víctor Alfredo Guancha), a quienes les planteé las siguientes preguntas: ¿Cómo llegamos aquí?, ¿De dónde venimos?, ¿Cómo era nuestra vereda hace cuarenta o cincuenta años? En uno de esos momentos, mientras mi abuela Carmen Gelpud pelaba papas para la cena, él me relató: “antes era un lugar lleno de flora y fauna, lleno de riqueza natural, con animales como el zorro, el puercoespín, el venado y mucha más biodiversidad”. Me contó, además, que las familias vivían del carbón y de los tejidos de lana de oveja, y entonces con lágrimas en los ojos le pregunté a mi

abuela lo siguiente: “¿abuela, usted entonces antes tejía?” A lo que responde: “Sí, mijo, yo antes tejía y teníamos unas ovejas a las que trasquilábamos y tizábamos la lana para tejer en la guanga”. Este dialogo fue el primer paso de un largo camino que me llevo a recuperar más de esas costumbres perdidas en la práctica cotidiana, pero que seguían vivas en la memoria de nuestros abuelos.

Me asombra ver como nuestra memoria ha sido impregnada por el colonialismo; en Abya Yala¹ cargamos con una cicatriz que, hasta nuestros días, se reflejada profundamente en nuestra identidad. Hoy en día mi comunidad ha ido perdiendo esa esencia ancestral, y puede verse en el hecho de que ya no se siembra las plantas medicinales en las chagras², por mencionar un ejemplo. Me siento parte inseparable de esta problemática, y por eso me duele ver cómo mi abuela Carmen aún siembra y cuida con devoción sus remedios medicinales (el llantén, el cedrón, la menta, el poleo, la hierbabuena, la manzanilla, la caléndula, entre otros), sabiendo que estas prácticas o tradiciones podrían un día desaparecer y caer en el olvido.

La construcción social en pleno siglo XXI está cambiando a una velocidad acelerada, lo que hace urgente la preservación de los aspectos valiosos de nuestra memoria y su transmisión a las generaciones futuras y a nuestros hijos; de lo contrario, algún día se desvanecerá y nunca se recordará.

El dogma occidental, con su concepción restringida de conocimiento y razón, desvaloriza nuestras creencias y saberes. Lo que para nuestros abuelos constituía una realidad viva y transmitida oralmente, hoy es relegado a la categoría de mitos y leyendas, o incluso mentiras;

¹ Abya Yala: palabra de origen cuna, la cual significa “tierra en plena madurez”. Es el nombre que los pueblos originarios le daban a América antes de la colonización, desde una posición de reivindicación y resistencia de la identidad indígena.

² Chagras: sistemas agrícolas andino-amazónicos tradicionales, que se fundamentan en la relación espiritual con la tierra y las prácticas ancestrales compartidas de los abuelos o mayores de la familia. Fundamentan la soberanía alimentaria y preservan las prácticas culturales de las comunidades indígenas.

asistimos entonces a un proyecto homogeneizador que amenaza directamente nuestra cosmovisión. Como consecuencia, ya no se teje ni se cultiva la tierra en equilibrio armónico; las mamitas y abuelos preparan cada vez menos la comida tradicional, y aparecen conflictos en nuestra comunidad indígena y campesina derivados de las lógicas o deconstrucciones sociales impuestas por el sistema capitalista. Este modelo, al promover actividades como el extractivismo, que agota nuestros recursos por medio de la minería o la tala de bosques, causa una gran afectación a nuestra madre tierra.

Todo este problema no se limita exclusivamente al territorio de la vereda Alto Casanare, pues también existen diferentes poblaciones que enfrentan procesos similares de afectación a los ecosistemas naturales y, ciertamente, esto también ha configurado un epistemicidio de los saberes ancestrales. La identificación de las condiciones epistemológicas, según autores como Boaventura de Sousa Santos, permite evidenciar la vastísima destrucción de los conocimientos propios de los pueblos originarios causada por el colonialismo europeo -lo que llamó epistemicidio-. Por otro lado, subraya que el fin del colonialismo político no implicó el fin del colonialismo en las mentalidades, subjetividades, cultura y epistemología; por el contrario, este continuó reproduciéndose de modo endógeno (Santos, 2010, p. 7).

Sino nos sumergimos en la comprensión de este epistemicidio, podremos observar cómo los jóvenes y adultos de la comunidad se encuentran insertados en un dogma epistemológico³ occidental que impone una visión homogeneizante del conocimiento. Bajo este contexto, los territorios que habitamos van desapareciendo; la palabra pierde su valor como símbolo de resistencia al ser desvalorizada; los cuentos y mitos ya no se escuchan con la misma atención; y los niños crecen sin una orientación hacia lo tradicional. Estamos viviendo en una desigualdad

³ Es un conocimiento influyente que se considera una creencia o idea rígida y única, que busca ser incuestionable, generando jerarquías en el saber epistemológico y considerando lo demás como ignorancia, superstición y atraso.

que debilita lo colectivo y afecta la preservación de la oralidad; por ejemplo, prácticas como hacer artesanías, tejer en guanga o el acto de hablar con nuestros abuelos mientras se teje ya no se realizan. El trabajo en comunidad o las llamadas mingas ya no son muy frecuentes en nuestra vereda; ahora la maquinaria pesada está reemplazando al trabajador y surge el desempleo; el trabajo en comunidad se desvanece poco a poco, surgiendo la pregunta problema: ¿Cómo reconstruir mi ancestralidad y cosmovisión Quillasinga por medio de las artes visuales?

3. Objetivos

3.1 Objetivo General

Reconstruir y preservar la identidad Quillasinga recuperando información para un fortalecimiento de sus costumbres.

3.2 Objetivos específicos

Indagar en los saberes ancestrales, de mis abuelos y antepasados para la preservación del pueblo Quillasinga.

Impulsar el fortalecimiento de la memoria en mi pueblo pasando de lo individual a lo colectivo por medio del conocimiento ancestral artístico.

Transmitir la recuperación de los saberes ancestrales, por medio de prácticas artísticas tradicionales y experimentales.

4. Justificación

Desde lo más profundo de mi ser, donde aún resuenan los ecos de mis abuelos, surge un anhelo intenso de volver a mis orígenes; es decir, buscar, preguntar y hablar sobre lo que me intriga o de aquello que me siento parte. Esta búsqueda no es únicamente un ejercicio de recordar y resistir, sino un acto de curación y reconexión con lo que me han heredado mis abuelos y la comunidad en la que crecí (los símbolos, los cantos, los silencios, el tejer, la forma de observar la tierra y entender el tiempo en el que habitamos) con las nuevas formas de resistencia ante la pérdida de nuestra identidad desde las artes visuales.

Este proyecto surge de esa llamada interior, de la necesidad de retejer mi propia cultura, para comprender de dónde vengo y fortalecer mi identidad a partir del legado de mis abuelos y del trabajo colectivo; contribuyendo así al fortalecimiento del conocimiento sobre nuestra cosmovisión Quillasinga. Esta urgencia se acentúa por la progresiva pérdida de identidad, agravada por la expansión del capitalismo sobre el territorio de Alto Casanare y por las huellas aún presentes de la colonización. Sobre este punto, conviene recordar el rol del arte y su capacidad para transformar y reactivar los vínculos que nos unen con nuestros conocimientos antiguos, formando herramientas para unir el alma con el territorio; este medio representa lo que no siempre se puede expresar con palabras: la espiritualidad, la conexión con lo simbólico en una imagen, la memoria del agua, del fuego, del maíz y del cielo.

El proceso autoetnográfico me permite escuchar el territorio y reflexionar sobre mi experiencia personal al observar mi familia, mis raíces y el habitar cotidiano o el día a día de la comunidad, lo que genera en mí un sinnúmero de interrogantes. Este camino me posibilita darle paso a las artes visuales como un medio de expresión tanto sensible como político, capaz de visibilizar nuestra identidad Quillasinga, reactivar el sentido de pertenencia comunitaria y elevar

la conciencia sobre la urgencia de proteger nuestros recursos naturales y saberes ancestrales; elementos esenciales para el fortalecimiento de la identidad que habita y resiste en el territorio de Alto Casanare.

El propósito de este proyecto es generar una propuesta artística que involucre al ser humano con la naturaleza, sembrando semillas de conocimiento en la cultura, en la identidad y en los sueños de los niños como símbolo vivo de las costumbres. A través de esta creación, trato de mostrar que el arte puede influir en el pensamiento, avivar el espíritu y recordarnos que pertenecemos a un tejido ancestral mucho más amplio, donde la memoria no es mera experiencia pasada, sino una raíz viva que sustenta el presente y orienta el futuro. Así, desde lo profundo de mi ser hasta el corazón del pueblo Quillasinga, esta creación se erige como una ofrenda y un acto de resistencia.

Figura 1.

Registro fotográfico cabildo Colón Putumayo



Nota. Registro fotográfico cabildo Colón Putumayo. Fuente: esta investigación

Anquen también hay lugar para hablar sobre los procesos de homogenización impuestos por el Estado, un proceso que prolonga el desarraigo y la pérdida de la memoria colectiva. El reciente proceso de reconocimiento étnico que ha emprendido el pueblo Quillasinga representa

un acto poderoso de resistencia, y sirve para argumentar que las artes visuales, son un camino importante para reconstruir y fortalecer nuestra identidad o la misma cosmovisión, recordándonos que aún estamos aquí, vivos y latiendo en el territorio. Al respecto Jara (1992) expone lo siguiente:

Tomás López (1558) reporta 9.144 indígenas tributarios Quillasingas para un total de 27.432 habitantes, distribuidos por el mencionado territorio. Con esto, incluso en el 2005 el pueblo Quillasinga no fue reconocido en el Censo DANE 2005 como un pueblo indígena, el etnónimo fue incluido como “otra” denominación del pueblo indígena Pasto, sin embargo, entre las comunidades pasto y las Quillasinga, existen diferencias en su cosmogonía, historia y cultura, por las que el pueblo Quillasinga ha llevado a cabo recientemente un proceso de reconocimiento étnico (p.81).

Este apartado me hace reflexionar sobre la resistencia que el Pueblo Quillasinga ha sostenido durante siglos, y no soy el único que está buscando esta reconstrucción de la identidad, sino muchas personas, familias y líderes sociales como el Taita Jairo Segura (gobernador del cabildo quillasinga al que pertenezco) en el municipio de Colón, Putumayo; esta persona se dedica con compromiso al cuidado y preservación de saberes ancestrales que no han sido plenamente reconocidos debido a la progresiva pérdida de las tradiciones.

5. Metodología

Para orientar el ejercicio investigativo, se adoptó la investigación-creación, llevada a cabo mediante el método autoetnográfico aplicado desde las artes visuales y en diálogo constante con los saberes ancestrales del territorio. Este enfoque privilegia acciones sensibles que permiten rehabilitar el espacio por medio del arte.

Aunque como artista me adentro en el trabajo de campo, es inevitable cuestionarse sobre la dimensión autoetnográfica, porque este ejercicio no se trata solo de apropiarnos de información de manera externa; este enfoque va más allá y nos invita, más bien, a razonar sensiblemente sobre nuestra forma de investigar el espacio. La idea de ser artista e investigador no significa que nos convirtamos en etnógrafos, pues lo que se busca es aprender desde lo sensible al habitar el territorio, tal y como lo plantea Foster (2001), cuando argumenta que nos dejemos permear del espacio para un reconocimiento del lugar y que este nos afecte de tal manera que podamos seguir investigando.

De igual manera, considero que la idea del reconocimiento autoetnográfico actúa en mi vida como un proceso descolonizador, donde el poder del gesto al estar inmerso en el territorio hace posible que el razonamiento artístico avive los diferentes aspectos metodológicos (como pintar o esculpir algo que está relacionado con la vida cotidiana de las personas en la vereda de Alto Casanare). Claro está, si se tiene en cuenta que la vida espiritual está muy conectada por medio del gesto y la autoetnografía. De modo preliminar digamos que el "gesto" auto etnográfico consiste en aprovechar y hacer valer las "experiencias" afectivas y cognitivas de quien quiere elaborar conocimiento sobre un aspecto de la realidad basado justamente en su participación en el mundo de la vida en el cual está inscrito dicho aspecto (Sena, 2009).

El gesto autoetnográfico⁴ me ayuda a comprender los diferentes espacios que habito en la vereda Alto Casanare, reactivando así momentos con las personas nativas de esta zona. Esta forma metodológica no busca cuantificar a las personas ni reducirlas a estadísticas; en cambio, propone tres momentos: escuchar, sentir y actuar. Este método de investigación-creación surge de la necesidad de encontrar respuestas que fortalezcan la memoria de nuestros abuelos en los jóvenes, utilizando lo simbólico como puerta a las experiencias vividas en contacto directo con la naturaleza y el sentir del territorio.

En la lucha por la preservación de las costumbres por medio del arte, se trabajan diferentes técnicas que se reflejaron en tres grupos que catalogue como: La voz desde la imagen, El expresionismo y Retejer los gestos plantíferos. Estos tres grupos me ayudan a formalizar y estructurar las diferentes técnicas e instrumentos implementados en el proyecto.

5.1 La voz desde la imagen

El cuerpo expresa gestos que nos conducen a interpretar historias narradas por nuestros abuelos, ya sea por medio de la escucha o del sentir de las acciones transmitidas oralmente. Por tal motivo, consideré la fotografía como herramienta de vital importancia para establecer un diálogo con la imagen, recolectando momentos significativos en los que conversaba con mis abuelos y con las demás personas que participaron en el proceso investigativo.

La voz desde la imagen nace principalmente de la necesidad de recolectar y articular diferentes técnicas como la fotografía y el documental experimental. Esto se inspira en las reflexiones de Patricio Guzmán, quien, en una entrevista, habla sobre la parte estética del documentalismo,

⁴ El interés por conocer, dialogar, sentir y transmitir el gesto constituye una acción que encarna la resistencia, ya sea al pintar o al tejer, y expresa la importancia de aquello que impacta mi identidad al reconocirme desde dentro del territorio que habito; como gesto autoetnográfico, implica estudiarme a través de las acciones que configuran la vida en el territorio.

haciendo énfasis en la importancia que tiene el artista en los actos políticos dentro del documental y en la estética que genera la opinión del artista desde una mirada sensible y protagonista. Al crear arte dentro del proceso investigativo como un conocimiento, dice Guzmán (2011), “si tú no tienes un criterio artístico para tratar un tema social o político, ideológico la película no sale adelante, el sistema político tiene que pasar por una sensibilidad de un artista si no pasa por la sensibilidad de un artista no hay buenos resultados”.

En este proceso, el valor que tenemos como artistas frente a lo político radica en aprender a transmitir y transformar emociones mediante herramientas como el documental experimental o la fotografía. No se trata solo de mostrar la postura de denuncia o resistencia, sino también de aclarar preguntas sobre los problemas sociales que vivimos como pueblos indígenas (como la desigualdad y la importancia de resistir al olvido). Así las cosas, el documental experimental se convierte en una forma directa de mostrar el desnudo del territorio, donde lo explícito no se puede expresar con palabras, pero sí por medio de la imagen.

Figura 2

Registro fotográfico mi abuelo a lado la tulpa



Nota. Registro fotográfico mi abuelo a lado la tulpa. Miguel Jojoa (2025). Fuente: esta investigación.

Pues bien, vi pertinente incluir lo experimental, ya que se necesitaba que las palabras se escucharan y que el sonido y el movimiento de mi abuela tejiendo se expresaran en la oralidad, como historias que reflejan la identidad y la memoria del territorio. Para conseguirlo, se contó con la ayuda de un equipo de trabajo y se utilizaron instrumentos como la cámara, el micrófono y los trípodes. Un aspecto por resaltar es que resulta impresionante cómo este trabajo de campo despierta en las personas el espíritu de rehabilitar el espacio que antes recorriamos, impulsándonos a la búsqueda de historias vinculadas al tejido y a la identidad de la vereda Alto Casanare.

Figura 3

Registro fotográfico caminando en el monte



Nota. Caminando en el monte. Fuente: esta investigación.

El momento y el escenario quedaron marcados por las plantas y los recorridos por el monte, estos caminos nos llevaron a las personas que aun preservaban el conocimiento ancestral

del territorio; aquellos andares son la muestra de que aún quedan caminos por los que nuestros abuelos andaban. En el trayecto fuimos recorriendo los recuerdos cuando pescaba con mi tío para buscar plantas como la piñuela y moquillos, o cuando, junto a mi tío Alfonso, recorrimos el monte y conocí lo que era sumergirse en su interior, reconociendo las plantas y las aves. Hoy, la reconstrucción de pensamientos es esencial para las futuras generaciones, porque este conocimiento se los transmitiré a mis hijos, junto con el valor de conservar estos lugares.

Aún se siente la espiritualidad muy fuerte dentro del bosque; pasamos por helechos, bejucos y árboles como el arrayán, el manduro y la pucasacha. De esta forma, todo este recorrido nos condujo finalmente hasta doña Merly Achicanoy, don Juvencio Botina, Percidez Rivera y la señora María Cecilia Cuchala, junto a su marido Luis Eduardo Guerrero.

Este trabajo me lleva remontarme a la historia de personas que conocen mucho del territorio y que nos dieron pistas para llegar a la casa de Marly del Rosario Chachinoy Miramag, nuestra última guangera⁵. Según don Luis, ya no hay personas que practiquen este oficio, las demás personas hablaron al respecto del tema y también me brindaron información muy valiosa como las anécdotas.

Me adentré en la búsqueda de respuestas y me encontré con personas vecinas, como doña Nely, quien habló sobre la guanga. Con su voz nostálgica me dijo: “sí, mijo, antes mi finada abuela me quería enseñar a tejer, pero yo no aprendí. Solo sé que mi hermana ya dejó de tejer porque ya estamos en nuestra edad en la que ya no nos dan las manos, y hasta ahí queda este oficio. Ya más nadie lo ha aprendido en la familia, pero era bonito ver a mi mamá tejer y ver cómo hacía las ruanas y las cobijas”.

⁵ la palabra guangueara o guanguear viene de la acción al tejer o persona que teje con una herramienta artesanal que realizan las familias años atrás en la vereda Alto Casanare y San Antonio

Entonces, el deseo de observar este proceso y conocer estas historias me motivó a ir en búsqueda de doña Merly, en cuya compañía también se recolectaron fotografías de algunos diálogos.

Figura 4

Registro fotográfico doña Marly con la guanga



Nota. Registro fotográfico doña Marly con la guanga . Fuente: esta i investigación

5.2 El Expresimbolismo

La lucha por reconstruir mi identidad y reavivar conocimientos de la comunidad con la que he habitado este territorio, me hace reconocer los símbolos que aparecen en el territorio, llevándome incluso al encuentro con un imponente petroglifo.

Figura 5

Petroglifo de la montaña vereda alto Casanare



Nota. Petroglifo de la montaña vereda alto Casanare. Fuente: esta investigación.

Donde el término expresionismo, lo pienso desde la reflexión del símbolo en las artes, como una idea de analizar la imagen desde una acción ritual política, como el tejer y representar expresiones simbólicas para la muestra de una cultura vulnerable por desconocer la importancia de la identidad.

El símbolo y la gestualidad, como expresión simbólica, pueden aportar a reconstruir la memoria y rehabilitar las costumbres, como el contar y sembrar memoria por medio de los jóvenes. Me llamo la atención ver como las técnicas como la pintura, el muralismo y el dibujo toman un papel importante al caminar con familias que se integran al trabajo colectivo, pues se sienten identificadas al pintar pensamientos que recolectamos en comunidad al componer una imagen. Así, las personas que transitan cerca del mural pueden observar lo que nos identifica como comunidad; es más, durante estos procesos, quienes se detenían a mirar encontraban muy llamativo el trabajo que se estaba realizando en el mural.

Figura 6

Registro fotográfico mural en comunidad



Nota. Registro fotográfico mural en comunidad. Fuente: esta investigación.

La idea de la pintura y todo el proceso realizado fue una experiencia inolvidable para los niños, quienes llegaban con sus pinceles para que les enseñara a pintar; querían aprender a mezclar los colores y saber más sobre lo que estábamos haciendo con los padres de familia de la vereda. El color me enseñó que es un gran método de enseñanza y una fuente de aprendizaje para los niños, y fue así como empecé a mirar de qué manera incluir a las personas adultas, jóvenes y niños en la acción de pintar aquello que todos nos propusimos plasmar en la pared de la escuelita. Mientras tanto, otras personas se acercaban, conversaban y se preguntaban: “¿Qué está haciendo?”. El interés por nuestro trabajo con el barro nos permitió explicar de dónde provenía el material, expresando el conocimiento recogido en el mismo territorio, y muchos se asombraron al escucharlo.

La construcción de las bases del mural y el aprendizaje que surgía se reflejaban en los niños, pues ellos descubrieron que no solo se podía pintar con pinturas acrílicas o témperas, sino que el barro también ofrecía color y se camuflaba con los diferentes tintes que aplicábamos. Incluso se implementaron técnicas como la fluorescencia, muy asociada a los colores del colibrí, un ave cargada de mucha historia simbólica en la vereda, además de ser reconocida por traer buena suerte o abundancia espiritual.

Los padres de familia me ayudaron bastante en el montaje de un andamio, donde se trazó la cuadrícula y se trasladó el boceto. Asimismo, se realizó una limpieza del espacio y hubo una integración muy bella por parte de la comunidad.

La historia que se sumerge en la ancestralidad de mi vereda, presente en cada memoria transmitida por mis abuelos, fue el punto de inicio para generar propuestas de diálogo con la comunidad y formalizar las costumbres que aún perduran. Entre ellas destacan los juegos tradicionales, como el cuspe, el trompo muy típico de la vereda, las comparsas y las fiestas que buscan o piden por la buena prosperidad de los cultivos, entre otras. La lucha por reavivar estas iniciativas me hizo dirigirme a los amigos y vecinos para dar inicio al proyecto.

Figura 7

Registro fotográfico mural en comunidad



Nota. Registro fotográfico mural en comunidad. Fuente: esta investigación.

Como parte de la reconexión de nuestro pueblo, el dibujo y sus trazos rápidos fueron esenciales para captar aquellos momentos que se vuelven efímeros, pero cuya esencia se queda en cada línea realizada con instrumentos como el lápiz, el bolígrafo y la pintura. Esta actividad

vinculo a los padres, quienes, incluyendo a los padres de familia, quienes participaron en espacios de integración para dialogar sobre la construcción del boceto.

Figura 8

Creación del boceto mural



Nota. creación del boceto mural. Fuente: esta investigación

Algunos se sentían incómodos porque estas actividades no se habían implementado antes, pero poco a poco surgieron ideas sobre cómo plasmar plantas del hábitat. Se mencionaron la caléndula, la manzanilla, el moquillo, el chaquilulo, el frailejón y el río Bobo, que hace parte de la identidad del territorio, así como la pucasacha, la sachapanga, el vicundo y los petroglifos. La fuerza de lo simbólico en las acciones con el material fue esencial para activar la memoria, utilizando el color de la tierra. También se incluyeron las aves y animales mencionados por la misma comunidad; ellos distinguían al colibrí, el oso de anteojos, la ardilla, el paletón andino, el gorrión copetón y el cuy. Todo esto lo recolectamos a través de las charlas que sostuvimos con los padres de familia y las juntas de acción comunal.

Figura 9

Grisalla de barro



Nota. Grisalla de barro. Fuente: esta investigación.

Figura 10

Entintar el muro



Nota. Entintar el muro. Fuente: esta investigación.

La pintura cumple un papel importante tanto para los niños como para la comunidad en general. Con esta experiencia crecimos la mayoría de nosotros, recordando que en la infancia alguna vez nos hicieron pintar o dibujar; y es que, precisamente, esta acción fue pensada para que la comunidad se acercara y empezara, de manera sensible, a desbloquear recuerdos como jugar con el barro, entintar la pared y volver a sentir un pincel o el color. Todo lo descrito nos recuerda que podemos iniciar un diálogo en silencio con nosotros mismos.

5.3 Retejer los gestos plantíferos

En este momento de la metodología, junto a las mamitas del territorio se construyó una forma de visibilizar sus costumbres y sus tradiciones a través del tejido, el barro y las plantas. Los gestos vinculados a lo *plantífero* expresan esa relación íntima entre las personas y la naturaleza, al tener en nuestras manos el material para empezar a entender el gesto desde las técnicas implementadas como símbolo de resistencia ante la pérdida de la identidad; de manera que el tejido hace alusión a una acción como el hablar y recordar mientras se teje.

Al encontrarme con estas acciones observé que los tejidos y las historias de la guanga en el territorio no es una simple coincidencia, pues hay algo mucho más profundo por investigar, y me refiero a cómo el tejido y las plantas resguardan memorias del pasado que, poco a poco, se están perdiendo.

El tejido, como símbolo artístico, me permitió comprender que el arte no solo se construye, pues este también puede nacer entre las manos de abuelos y abuelas, quienes aún pueden activar gestos vivos o latentes en la historia de nuestras mamitas. El acto de coser, hilar, tramar y elaborar cobijas o ruanas revela la profunda importancia del tejido como práctica comunitaria.

Figura 11

Organizando el tejido



Nota. Organizando el tejido. Fuentes: esta investigación

Para la construcción de posturas políticas, el gesto se nutre de acciones en comunidad, como la minga de pensamiento, la recolección de las plantas medicinales y su cuidado, con el fin de cuidar o preservar un conocimiento medicinal o sabiduría que se tiene por el hecho de tener las chagras, donde se cultiva plantas orgánicas con mucho respeto. Al cuidar y preservar estos remedios, se cuida la sanación y el conocimiento.

Figura 12

Abuela Carmen remedios para vender



Nota. Abuela Carmen remedios para vender. Fuentes: esta investigación.

Los gestos parten de la oralidad transmitida por la enseñanza de mis bisabuelos y tatarabuelos, lo que se ve reflejado ahora mis abuelos y en ese amor por preservar lo que ellos han aprendido de las plantas medicinales y conservación por medio del cultivo orgánico.

Igualmente, las acciones de mi abuela Carmen Gelpud, en su infancia y juventud, fueron valiosas, pues el tejido en guanga le enseñó a cuidar su conocimiento y relación con la naturaleza, pero por la falta de tiempo, este ejercicio dejó de practicarse hace más de treinta años. Estos gestos plantearos se comprenden desde el sembrar, cultivar, cosechar y preservar; como símbolo de resistencia y acunar la memoria.

Narrar por medio del tejido, las plantas y el cuidado de los niños. Las mamitas protegen su vientre con el chumbe o faja y a los niños les ponen las matas de caléndula o hierbabuena. Esto nos hace sentir el contacto con la naturaleza desde que nacemos.

Transmitir la memoria por medio de las plantas implica estar atentos a que una planta hable por medio de su olor y de sus usos. De esta manera se construye conocimiento, donde encuentro técnicas como la clorotipia y la antotipia, que utilizo para mostrar la imagen como símbolo de memoria y espíritu, aún presente en el territorio; para mostrar la imagen como

símbolo de memoria y espíritu que aún permanecerá en el territorio, pero que está cerca de desaparecer.

Utilicé la clorotipia como recurso fotográfico experimental para hacer revelados en hojas, en este caso en el cartucho, símbolo de la vida de mi abuela, quien fue la persona con la que se empezó todo este proyecto. Ahora bien, para el proceso se emplean instrumentos como el vidrio, acetatos y la hoja; es como hacer un tipo de sándwich, capa por capa, en el que se coloca de base un soporte duro, luego la hoja natural (en mi caso el cartucho), después el acetato en negativo de la imagen y, por último, un vidrio apretado con unos ganchitos.

Posteriormente, este proceso necesita una exposición al sol que, en mi caso, a una temperatura de 17 a 20 grados ambiente en día soleado, duró aproximadamente de 3 a 5 días en revelarse, ya que es necesario que el líquido que tiene la hoja, llamado clorofila, reaccione al revelado de las imágenes. Este método fue muy retador, pero se lograron buenos resultados; los cuales representan esa memoria viva de mi abuela y de las personas que aún preservan el conocimiento del tejido o de acciones con la naturaleza.

Figura 13

Clorotipia



Nota. Clorotipia. Fuentes: esta investigación.

La *antotipia*, al igual que la *clorotipia*, son procesos experimentales donde la probabilidad de que se genere un buen revelado no es tan segura, ya que las técnicas son precisamente para experimentar y poder apreciar las texturas. En este caso, el proceso de revelado de la *antotipia* varía en algunos aspectos, puesto que no se hace sobre una hoja natural; al contrario, el revelado se hizo sobre lana de oveja. Aunque se puede experimentar con más materiales o telas, en mi caso quise hacerlo sobre esta tela que saqué de la ruana de mi abuelo.

Figura 14

Antotipia



Nota. Revelado. Fuentes: esta investigación.

Este proceso se realiza con tintes naturales, por eso escogí el achiote porque tiene una connotación con el territorio y con mi abuela; este se utiliza como condimento y antiguamente se empleaba en la cerámica. Apliqué este tinte en retazos de tela, luego puse la base, el acetato y el vidrio; este material estuvo expuesto al sol durante 6 a 7 días de revelado. Estos días deben ser muy soleados para lograr un muy buen acabado.

Sin embargo, este proceso produce un resultado efímero que dura solo por un tiempo determinado y luego se desvanece. Siento que cumple mi postura política frente a la pérdida de

las tradiciones, al buscar reactivar la identidad de mi pueblo. Aunque queda como un proceso experimental. En concreto, el material adquiere importancia como un gesto que decoloniza y se constituye en un método para rescatar la memoria por medio de la imagen y de procesos artísticos guiados por gestos de las plantas con material orgánico.

Figura 15

Antotipia



Nota. Antotipia. Fuentes: esta investigación.

Al sentir cada vez más el territorio y nuestras costumbres, observo a mi primo Alexis Daniel y a mi tía Matilde Guancha, quienes han experimentado con el barro para modelar unas ollas. Esto me lleva a indagar con personas de la vereda, como don José Luis Masinsoy Gelpud, quien, mientras se integraba en la realización del mural, me contó lo siguiente:

Qué bueno lo que está haciendo al realizar este mural, miyo, así la tradición de proteger a estos animales no se pierde. Yo me acuerdo de que en esta vereda sí había habido indígenas, porque debajo de mi casa, cuando la estábamos construyendo, me encontré unos infieles⁶ que tenían esqueletos en poses de bebé, pero eran indígenas pobres porque

⁶ A los infieles, en el territorio de mi vereda, se les llama a las tumbas o entierros que las antiguas comunidades indígenas dejaban con sus pertenencias. Otra connotación del término es guaca, que se entiende como un tesoro de oro y fuerza espiritual.

oro no tenían. Eso era como un cementerio, y nosotros teníamos esos cráneos y los jarrones, pero como uno no les ve importancia, llegaron personas y se los llevaron. Qué harían con ellos, mijo, cosa que así le cuento (Testimonio José Luis Masinsoy Gelpud).

Me doy cuenta de que existía un tipo de barro en el territorio que las personas todavía lo utilizan, pero muy rara vez, por ello decido intervenir y experimentar el material. Como pudo verse, aquí nace el gesto de tocar, sentir y ver el potencial del barro para fortalecer este sentir en el proceso investigativo.

Figura 16

Buscando el barro



Nota. buscando el barro. Fuentes: esta investigación.

Figura 17

Moldeando



Nota. moldeando. Fuentes: esta investigación.

Estas experiencias me permitieron recuperar pensamientos y recoger saberes ancestrales como los mitos, las leyendas, anécdotas de nuestros abuelos e historias compartidas por medio de la minga de pensamiento⁷. Esta actividad me ayudó a conectar con el conocimiento, el territorio, los saberes ancestrales, las diferentes formas de construir identidad y memoria de una sociedad.

Entonces, manipular la arcilla y sentir el contacto con la porosidad y la suavidad que puede llegar a tener este material volvió a activar la acción de crear y de reconocer que existe un interés muy fuerte por trabajar con la arcilla. Mis primos quisieron ayudar, y me doy cuenta de que a mis abuelos les gustaba observar lo que hacíamos. Estos gestos son momentos en que la memoria se activa como proceso de resistencia al olvido de una práctica que se lleva haciendo tiempo atrás.

Figura 18

El plato de barro

⁷ La minga de pensamiento según cuenta los mayores, es una reunión con la comunidad para trabajar o hacer rituales donde los jóvenes aprenden de la sabiduría de nuestros mayores como la celebración de algún acto especial o reunión para contar las historias de nuestros antepasados.



Nota. El plato de barro. Fuentes: esta investigación.

El barro lo usé en la creación de unos platos que trabajé con pintura, donde practiqué la quema y el bruñido. Este proceso se realizó con una cuchara para sacar brillo, esto se logró gracias al frote de la cuchara y la arcilla al estar casi seca, y, por último, utilicé un horno que me permitió continuar el proceso y ver los resultados. Me gustó más la primera opción, ya que le da un toque más orgánico a la pieza y me sirve para la intervención.

6. Estado del arte

Sobre el tema en que se centra mi estudio, existen investigaciones previas en las que se implementan procesos artísticos que impulsan el reconocimiento identitario de las comunidades indígenas, la memoria y el reconocimiento del territorio. Artistas como Eliana Muchachasoy, una artista plástica perteneciente a la comunidad indígena Kamëntsá, oriunda del Valle de Sibundoy, Putumayo, con su investigación titulada *Todos somos memoria*, expone un trabajo artístico centrado en la pintura en lienzo y el muralismo. Aunque también emplea la fotografía y la composición digital; a través de todo su ejercicio investigativo, la autora plasma la memoria, el territorio y la identidad desde una postura sensible, simbólica y política. Al respecto Muchachasoy (2020), dice:

Mis pinturas son raíces que defienden nuestro territorio para transformar. “Todos somos territorio y al defenderlo defendemos la vida”. Represento mi comunidad desde diversas cotidianidades fortaleciendo nuestra identidad cultural para tejer armonía y paz en nuestra sociedad” (p.1).

Dentro de su trabajo hace énfasis en la conservación de la herencia cultural, y sus creaciones buscan entender y plasmar la identidad indígena desde la mujer para la protección del territorio. Al dialogar con estas posturas, se establece una relación al hablar desde el territorio para su representación, teniendo en cuenta el fortalecimiento de nuestras costumbres. Me parece importante que esta artista, por medio de sus pinturas, genere un diálogo con el territorio y proponga transformar a través de la pintura para sentir el territorio, la memoria y la identidad.

El hecho de hacer parte de estos pensamientos me permite reconocer la resistencia ante una problemática que no solo existe en mi pueblo, pues poblaciones indígenas como la de Eliana luchan día a día contra el desapego del territorio, que puede llegar al olvido si no contamos con

estas iniciativas. Por eso al querer transmitir la memoria por medio de su identidad en sus obras, ella muestra cómo se forja la resistencia y se transmite un conocimiento acerca de la importancia de resguardar la identidad.

Esta artista no solo defiende a su pueblo, también lo fortalece con sus investigaciones sobre el territorio; me resulta interesante ver que una mujer empoderada como Eliana asuma esta responsabilidad, lo que evidencia cómo el proceso artístico forja nuevos pensamientos ante la sociedad y abre distintas miradas desde sus obras, ya sea en torno a la identidad o a la resistencia. La autora pinta sus imaginarios desde la armonía, el amor y la espiritualidad.

Al sentir que en mi proyecto la espiritualidad se centra en la comprensión del entorno donde realizo mi investigación, reconozco que el proceso espiritual está muy ligado a lo autoetnográfico, pues constituye un diálogo con la memoria preservada por nuestros mayores y mayores en el territorio.

Así al cosas, este encuentro espiritual se convierte también en un diálogo con el artista Jeison Castillo Cabel (2016) que realizó una investigación denominada *Arte y sanacion*, y precisamente afirma que su espiritualidad está muy ligada al territorio. Realizó rituales que se denominan "pagos", en los cuales se paga a lugares sagrados para agradecer, equilibrar o 'pagar' por algo en particular. Esto implica una lectura del territorio y una escucha a los abuelos y abuelas que aún poseen dicho conocimiento. He encontrado en el arte una plataforma para desarrollar rituales, que para algunos son 'performances' y otros sí pueden leer la profundidad de las acciones" (Cabel, 2016).

Cabel (2016) es un artista e investigador visual colombiano que se inspira en la sabiduría ancestral de las comunidades campesinas e indígenas del país. Su trabajo es relevante porque mezcla la pintura, el performance, el video, la magia y la antropología para establecer

conexiones entre el arte y modos de vida en armonía con la tierra. En su obra, investiga cómo el arte puede sanar, considerándolo un proceso espiritual y simbólico, donde la creación busca restablecer la conexión entre las personas, la naturaleza y la memoria colectiva.

En sus proyectos, el uso de plantas y seres sagrados otorga a sus obras una carga espiritual significativa y establece el arte como una forma de volver a lo esencial, en la que uno puede reconocerse a través de su trabajo; por lo que en el proceso investigativo se busca la transmisión de saberes por medio de la comunidad, con prácticas vinculadas al ritual y a las mingas de pensamiento. Pienso que las personas de mi comunidad logran reconocerse en las acciones realizadas mediante el mural o los diálogos generados desde lo colectivo.

La espiritualidad se relaciona profundamente con este artista, así como con mi propio proceso, porque ambos buscamos transmitir la sensibilidad de un acto ritualístico que me permite entrar en el territorio y agradecer al espacio que dio lugar a todo este proceso investigativo. Al trabajar con la comunidad y dejar una huella de resistencia al olvido, me encuentro en un momento simbólico con el entorno; ya que no solo se aprende del espacio, sino también de la simbología que lo habita.

Fue la espiritualidad de la que habla Cabel (2016) la que empezó a transmitirme esos conocimientos, al dejarme llevar por el territorio y permitir que fluyeran a través de los símbolos, como pistas que me condujeron a la oralidad y a la forma de vida de mi territorio. Mirar desde adentro me ayudó a sentir la cultura por medio de nuestros abuelos y de las personas portadoras del conocimiento de un pasado que permanece latente en la comunidad de Alto Casanare.

Desde esta reflexión me permito indagar en la manera en que investiga la artista Julietn Morales González, cuyo trabajo performativo me mostró una postura firme sobre la relación que mantiene con la comunidad indígena Misak. Ella parte de un análisis de su cultura frente a los

problemas de construcción social y política vinculados con la identidad configurada en su comunidad. Esto me permite comprender cómo, con el paso del tiempo, las ideas de construcción social transforman nuestro entorno y afectan, de una u otra manera, la relación con aquello que nos identifica. Al respecto, González (2021), opina:

Este trabajo fue el inicio de una revisión de las inquietudes, preguntas, desacuerdos culturales, sociales y políticos que tenía. Solo hasta hace poco empiezo a auto reconocerse como una mujer indígena y ser consciente de los elementos, escenarios y códigos que he tomado de mi comunidad. Mi trabajo artístico se lo he dedicado a mi territorio y esto ha sido una forma de decirles que me reconozco como mujer indígena, aunque se me haya dicho desde muy pequeña que, si yo no conservaba ciertas costumbres, no lo era” (p.1).

Esta es una artista visual originaria del pueblo Misak, y su labor explora tanto las relaciones presentes como los conflictos entre lo femenino, la cultura tradicional y las influencias de Occidente. Su creación se nutre de las ritualidades sociales, culturales, políticas y religiosas de su comunidad, y presenta el cuerpo como un gesto simbólico de resistencia y memoria; y, mediante el uso de performance, video, tejido, fotografía, serigrafía e instalaciones, desarrolla un lenguaje visual que defiende la perspectiva femenina.

Esta artista me hace recordar los diálogos que quise establecer por medio del tejido con mi abuela y el deseo de mostrar que también pertenezco a mi comunidad indígena Quillasinga, a pesar de que las ideologías sociales no la reconocen como parte del territorio indígena. Desde una mirada indígena actual, el ser indígena se ha expresado en la forma de vestir o actuar frente a las posturas occidentales; esto me lleva a reflexionar sobre mi identidad, la espiritualidad y la continuidad de mis conocimientos ancestrales, al tiempo que participo en dinámicas sociales y

políticas referentes a los pueblos originarios.

González (2021) cuestiona la identidad indígena y me impulsa a reflexionar sobre cómo podría ser la postura de una persona indígena en el contexto contemporáneo, lo que abre nuevas posibilidades dentro de mi territorio, mi memoria y mi identidad.

Por esto, para continuar con este recorrido, me encuentro con voces que siguen hablando de la memoria y de la forma de interpretarla a través del arte. Cecilia Vicuña Castro, artista visual, poeta y activista chilena, se ha consolidado como una figura fundamental en el arte contemporáneo de Latinoamérica gracias a su trayectoria en la investigación de la memoria ancestral, la poesía y la conexión espiritual con la naturaleza. Sobre esto, Castro (2021), expone que:

Somos parte de un río de memoria, un río antiguo, que está disponible para que lo continúe mucha gente. Es muy importante reconocer ese recorrido de la imagen que viene de una cultura muy antigua, olvidada [...] Hay que encontrar otros nombres para esta forma de trabajar con la memoria como creación (párr. 15).

En su trabajo integra performance, poesía, tejido e instalación para reconstruir las relaciones entre el cuerpo, el lenguaje y el espacio, re-interpretando el conocimiento de los pueblos indígenas de los Andes. Castro (2021) utiliza también elementos como lana, piedras y ramas en sus composiciones, otorgándoles nuevas lecturas en representaciones de resistencia y memoria, con un énfasis en la espiritualidad compartida en sintonía con la tierra que habitamos. Su obra se vincula además con mi visión de descolonización indígena en Latinoamérica, al hacer un llamado a la reconstrucción de memorias que corren el riesgo de ser olvidadas por el desinterés y la falta de información sobre la importancia de preservar la identidad.

En conclusión, estos tejidos de territorios abordados por la autora me muestran que la

identidad en el territorio está viva y puede seguir creciendo mediante la práctica de las costumbres y tradiciones de mi pueblo. El rehabitar el territorio a través de estos artistas sitúa la memoria y la identidad como una base fundamental de fortalecimiento, para continuar preservando y resistiendo mediante el ritual y las acciones colectivas que se expresan por medio del arte.

7. Marcos de referencias

7.1 Referentes conceptuales

7.1.1 *La construcción de identidad*

Para empezar a hablar de identidad necesité recolectar información, ¿pero para qué? Me lo pregunté muchas veces; ese ir y venir me recuerda cómo me cuestionaba lo que realmente estaba buscando. Fue así como, poco a poco, surgió la idea de construir, a través del territorio, conversaciones con mi vereda y con el material que habitaba en ella. Sentí como si me hubiese estado esperando para dialogar y comunicarse conmigo por medio del proceso que viví; al encontrarme con huellas y símbolos, me acordé de Arévalo (2004), quien a propósito expone el siguiente planteamiento:

La identidad, por otra parte, es resultado de un hecho objetivo (el determinante geográfico-espacial, los datos históricos, las específicas condiciones socioeconómicas..) y una construcción de naturaleza subjetiva, la dimensión metafísica de los sentimientos y los afectos, la propia experiencia vivencial, la conciencia de pertenencia a un universo local o de otro nivel de integración sociocultural, la tradición, el capital cultural y la específica topografía mental que representan rituales, símbolos y valores (p.933).

No obstante, pienso que la identidad se refleja en mi vereda, pues me doy cuenta de que, inconscientemente, he sido parte de algo muy valioso que merece ser reconocido. Además, se evidencia que existen personas con una identidad llena de piezas de rompecabezas que pueden ser rehabilitadas, y es que el inicio de la búsqueda de nuevos caminos me ayudó a descubrir lugares de nuestro territorio vinculados con la cultura de mi pueblo Quillasinga. En Alto Casanare los símbolos están vivos y, de alguna manera, nos conectamos con ellos a través de los apellidos y las formas de vida.

Los petroglifos que se encuentran en mi vereda no son solo producto de la comunidad actual, pues llevan una connotación histórica que aún no ha sido contada; por ello, se realizan ofrendas y caminatas para visitar esta simbología, donde encontramos el churo cósmico, el mono con cola enroscada y el sol de ocho puntas. Estos símbolos han sido catalogados como pertenecientes a las comunidades Quillasinga y Pastos, en cuya historia no se presentan muchos hallazgos, pero su identidad sigue latente en nosotros y en las familias de Alto Casanare, junto con saberes ancestrales como el tejido en guanga y las historias ya mencionadas. Todo esto da paso a la reconstrucción de la identidad y al registro de pruebas de nuestra existencia, aun en una vereda olvidada por la sociedad.

Figura 19

Petroglifo mono



Nota. Petroglifo mono. Fuente: esta investigación.

El símbolo es aquello que está vivo en nuestro entorno, así como la representación de algo que ha habitado en nosotros durante mucho tiempo. Esto me permite reconocer, a través de las tradiciones de mi vereda; como el tejer, el hablar y los rituales a la naturaleza, que nada surge de la nada. Es una forma sensible de habitar el espacio, pues los petroglifos antiguos evocan las palabras de mis abuelos, con su sabiduría del territorio y las tradiciones que se han ido

camuflando en la religión, pero que aún persisten como una colonización silenciosa, tal como lo plantea Rivera (2010) en relación con los pueblos indígenas.

Seguimos viviendo una colonización en nuestras mentes y en nuestros cuerpos al imponer ideas nuevas por encima de las costumbres indígenas que ya existen. En este sentido, el término muestra una resistencia, tal y como lo plantea Quijano (2000) desde el concepto de colonialidad, frente a un sistema riguroso de estructuras jerárquicas en América Latina que coloca al campesino y al indígena como minorías dentro de la sociedad. Hoy en día, lo indigeno-campesino se transforma en una resistencia frente al genocidio de nuestros pueblos en tiempos pasados por la colonización, y también en una forma de resguardar la identidad como unidad, para luchar de manera permanente contra las imposiciones del desarrollo.

7.1.2 Memoria, raíces y resistencia

Mi abuela Carmen Gelpud, mientras pelaba papas para la cena, escuchaba a mi abuelo Víctor contar: “antes era un lugar lleno de flora y fauna, de riqueza natural, con animales como el zorro, el puercoespín, el venado y mucha más diversidad”. Me relató que las familias vivían del carbón y de los tejidos de lana de oveja; entonces, con lágrimas en mis ojos, le pregunté a mi abuela: “¿abuela, usted antes tejía?”. A lo que me respondió: “sí, mijo, yo antes tejía; teníamos unas ovejas a las que trasquilábamos y tizábamos la lana para tejer en la guanga”. Ese fue el inicio para conocer más de las costumbres perdidas, pero que aún permanecen vivas en la memoria de nuestros abuelos.

Me he cuestionado todo el proceso que implica participar dentro de un cabildo y las normas y costumbres que se llevan a cabo en los diferentes espacios de integración con los pueblos. Me permito hacer referencia a las raíces y formas de vida de mi pueblo indígena, que ha venido hablando de una organización conformada por figuras como el gobernador, el corregidor,

el alcalde y, en mi caso, el alguacil. La postura colonial de un alguacil corresponde a una autoridad “policial” en el contexto social, y ese es mi rol en la comunidad.

Por eso cuestiono y empiezo a observar que la sociedad en la que vivimos es muy semejante al orden social que trajo el colonialismo. En mi comunidad ocurre lo mismo, como en cualquier grupo social, hay que regirse por normas y leyes; reflexiono entonces sobre esta transmisión del gobierno español, donde el gobernador lidera a su comunidad e impulsa un sistema político del que es difícil salir. Empiezo a ver muchos pros y contras en este proceso de fortalecimiento y búsqueda identitaria, en el que Bartra (1998) señala:

El título de gobernador, usado entre grupos étnicos del norte (coras, huicholes, mayos, pames, pimas, seris, tarahumaras, tepehuanos y yaquis), sin duda tiene su origen en el funcionario del mismo nombre que en la España del Siglo de Oro administraba la justicia en las poblaciones, y que también era llamado corregidor. Un símbolo muy extendido de la autoridad en los pueblos indígenas es la vara como señal de poder. Entre los coras la transmisión del gobierno se da en una ceremonia de entrega de las "varas de mando"; igualmente, entre los zapotecas hay una "entrega de varas" y en la cultura mixteca se habla de "entrega del bastón; los chontales de Oaxaca nombran un "mayor de varas" para mantener el orden. En algunas comunidades nahuas de la costa del golfo se elige un tlahitoani y al renovarse las autoridades del ayuntamiento se celebra la fiesta del "cambio de varas". También entre los tarahumaras y los triques hay un uso ritual de la vara como señal de autoridad”(párr. 4).

Lo que Bartra (1998) menciona me ha llevado a comprender que, aunque viva dentro de una comunidad indígena, no estoy exento de múltiples cicatrices occidentales; me asombra cómo nuestras comunidades buscan que estas formas sirvan para fortalecer las raíces propias. Incluso

hay un aspecto a evaluar, pues como artista visual reflexioné a través del sentir el territorio en mi comunidad, hablando mucho sobre el ser indígena Quillasinga y sobre la necesidad de descolonizar ciertos aspectos que son producto del colonialismo. Bartra (1998) señala que no tenemos una palabra específica que nos catalogue como seres “originarios”, ya que muchas de nuestras costumbres no forman parte de la identidad indígena.

Para mí, esto se resume en una cicatriz viva en nuestra memoria que puede convertirse en resistencia, al reconocer que tenemos un compromiso con nuestra memoria y nuestro legado para las nuevas generaciones. El hecho de que la colonización nos persiga no significa que seamos una población que alude únicamente a creencias occidentales, pues no somos un espejo del colono. Más bien, resistimos ante una hegemonía que, aún en pleno siglo XXI, pretende seguir dividiendo y llevando a nuestros pueblos indígenas hacia una extinción total de su identidad.

7.1.3 Territorio

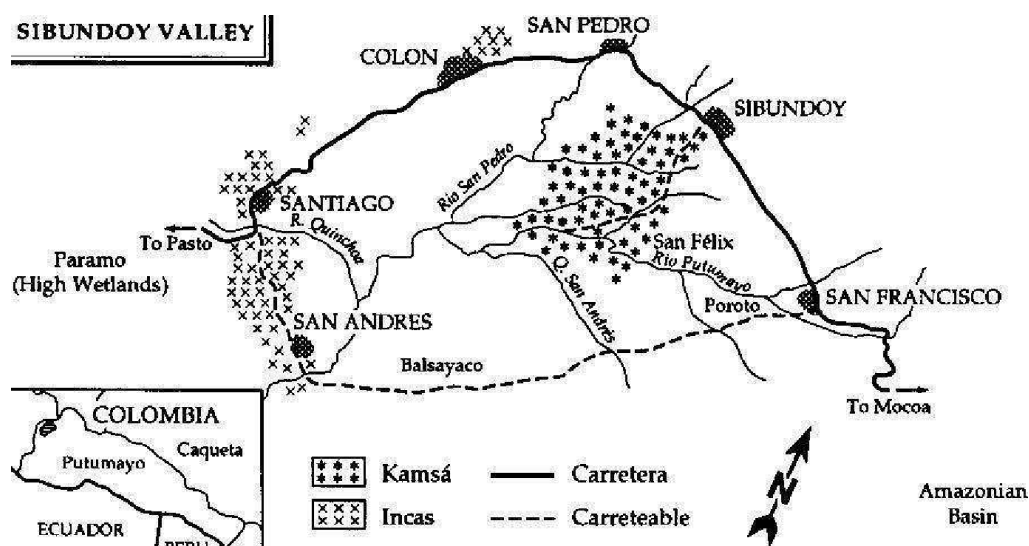
7.1.3.1 Valle del Sibundoy y su reconstrucción de pensamiento. Sibundoy es un lugar que no puedo explicar con palabras, porque está lleno de biodiversidad y su riqueza cultural es muy profunda; el haber estado en este territorio por más de nueve años me hace sentir la importancia de hablar sobre el ser indígena. El taita Jairo Segura, gobernador del cabildo Quillasinga del municipio de Colón, me contó: “Ser indígena, para mí, es sentirse vivo y parte de la tierra, de los ríos, de las montañas y de los ancestros”. Es llevar en el corazón una historia que no está escrita en los libros; el ser indígena vive en los cantos, en los tejidos, en los rituales y en la lengua.

El contacto con las personas de mi entorno en el valle de Sibundoy me mostró algo que había estado perdiendo por mucho tiempo: la experiencia de sentir los cantos de la naturaleza y dialogar con tradiciones que también existen en mi vereda.

Entonces me pregunté: ¿se pueden reconstruir los pensamientos? Un día fui testigo de que sí es posible, porque en mi colegio comenzaron a sonar unos cantos que decían “chicha sí, mote no”, acompañados de tambores y flautas; era un grito profundo y estremecedor que se impregnó en mi pensamiento hasta hoy. Sentí que algo se liberaba en mí, algo que traspasaba los sentidos, como si me quitaran la máscara de la colonización y el capitalismo. Ver a tantas personas con sus trajes típicos reunidas y cantando; niños, niñas, adultos e incluso profesores, mostraba la fuerza de los grupos indígenas Ingas y Kamëntsa.

Figura 20

Mapa de las dos comunidades indígenas Kamëntsa e Ingas



Nota. Mapa de las dos comunidades indígenas Kamëntsa e Ingas. Fuente: Artesanías de Colombia. (s.f.). Mapa que muestra las rutas Kamsá e Incas en el Valle de Sibundoy.

https://artesaniasdecolombia.com.co/Documentos/Contenido/29788_talla_en_madera_cametsa_putumayo.pdf

Algunos compañeros del colegio fueron muy cercanos a mí; los veía llenos de colores y con rasgos físicos profundamente identitarios, muy parecidos a los tallados en madera que se encuentran en el valle. Allí se evidenció una resistencia impactante, pues en cierto momento del

año se celebra un ritual que rinde homenaje a la unión y la paz entre estos dos grupos, acompañado de sus alimentos, la chicha y la adoración a la madre tierra.

Figura 21

Carnaval del perdón un fortalecimiento indígena en el putumayo



Nota. Carnaval del perdón. Fuente: Fabio Martínez Delgado. Diario del Sur - <https://bit.ly/2NU3JyX>

Fue en ese momento cuando se me removió el alma y la pasión por querer saber de dónde provengo, si soy indígena o no. Sin embargo, me pregunté si ese llamado que sentía era realmente lo que observaba frente a mis ojos; allí comenzó mi historia de búsqueda de la ancestralidad. Tal vez no sea un indígena “completo” por la influencia de costumbres occidentales, pero he encontrado un término que me define mejor: indigenocampesino. Este concepto expresa lo que quiero mostrar: la cultura indígena en mi vereda, que ha permanecido oculta por más de 40 o 50 años en la figura del campesino, y que es símbolo de una identidad indígena viva en la memoria de nuestros abuelos.

7.1.3.2 Creencias occidentales. El conocimiento de las plantas medicinales y las tradiciones orales, así como el honrar a nuestros ancestros, nos ayuda a resistir frente a la colonización que aún permanece impregnada en los territorios. La tecnología, la globalización y el mercadeo de exportaciones, que aceleran el consumo de recursos naturales, continúan oprimiendo nuestra cultura y nuestra forma de ver el mundo, vulnerando la vida a través del poder y dejando cicatrices, como el olvido de la importancia del tejido y del ritual, siendo este último parte esencial del diario vivir en nuestras familias.

Mi abuelo Víctor Alfredo Guancha me decía: “antes se comía en círculo, alrededor de la tulpa o fuego, pero ahora ya se ha perdido”; el abandono de nuestros territorios y el desplazamiento de nuestro pueblo desde la conquista de América se reflejan hoy en mi vereda, alejada de la ciudad, en un terreno frío entre montañas y páramos. La pérdida de tradiciones por la colonización ha llevado también a la adoración de otras deidades, influyendo profundamente en la identidad y en la forma de vivir, muchas veces sin esa empatía con la madre tierra.

La pérdida de la lengua propia aún persiste en nuestro dialecto. Palabras como achichay y achichuca (calor y frío), guagua (niño), guasicama (cuidador de casa) o allin puncha (buenos días), son algunas de las que todavía resisten en nuestro territorio. Las encuentro constantemente en mis abuelos y en sus palabras; los veo como bibliotecas andantes, aunque ahora pocos se interesan en conocer y aprender de su sabiduría.

A veces me frustra no poder retener todo lo que ellos me cuentan, pero a través del arte he construido una visión más amplia sobre la importancia de la oralidad. La palabra nos demuestra que en generaciones pasadas la identidad dependía de ella. La oralidad comienza hablando con nuestros abuelos, transmitiendo lo que Occidente llama mitos o leyendas, pero que para nosotros constituye nuestra esencia: nuestros libros vivos que guardan una historia de la

cual las generaciones futuras aprenderán a escuchar y a replicar el conocimiento, desde el amor y la empatía de nuestros abuelos.

Figura 22

Mis abuelos hablan desde la experiencia y conocimiento



Nota. Mis abuelos hablan desde la experiencia y conocimiento. Fuente: esta investigación.

Las creencias occidentales se apropiaron de las nuestras e impusieron las suyas, como una hegemonía conquistadora que distorsiona nuestra identidad al intentar dominar la memoria mediante formas de conocimiento que se declaran únicas e irrepetibles, negando que nuestras tradiciones y creencias también generan saber. En mi vereda Alto Casanare, las tradiciones aún se preservan y transmiten conocimiento al mantener viva la memoria, aunque no siempre se reconocen, no por ser indígenas, sino porque la religión las ha absorbido como propias. Se está perdiendo el tejido, la oralidad y la conexión con la madre tierra. Me gusta una parte que menciona Pérez-Bustos (2021) en su trabajo *Gestos textiles*, cuando habla de la repetición como una forma de construir comunidad desde el pensar colectivo.

La repetición es constitutiva del bordado en particular y del hacer textil artesanal en general. Se repite para guardar la memoria corporal de lo que se hace, se repite para aprender y

entender las puntadas, se repite y repite y repite para alcanzar la maestría de la labor (Pérez-Bustos, 2021).

La acción de tejer surge como un acto político que impulsa la defensa de nuestra identidad como pueblo indígena y contribuye a la construcción social. Existen personas que fortalecen este proceso a través de costumbres que aún resisten y mantienen vivos saberes como la minga de pensamiento y el tejido. En este libro, el tejer se traduce en resistencia y en la repetición constante, pues la oralidad consiste en escuchar a nuestros abuelos para entrelazar pensamientos y dar forma a una construcción colectiva.

Lo occidental en la comunidad Quillasinga también convive con los saberes ancestrales. Siento que se ha permeado de diversas herramientas de la actualidad, como las escuelas bilingües y la participación en investigaciones colectivas que documentan las acciones del territorio para fortalecer su cosmovisión y su manera de entender el mundo. En este contexto, lo político cumple un papel importante en lo social y comunitario, pues la organización de estos pueblos se da a través de diálogos y reuniones concretas que impulsan el crecimiento cultural a partir de los saberes ancestrales.

Observo que Occidente sigue teniendo cabida en el territorio por su influencia en las costumbres de los pueblos indígenas, como los Quillasinga, lo que ha llevado a una inculcación de prácticas occidentales en sus tradiciones. Cuando viví en Sibundoy, Putumayo, en el año 2011 durante mi infancia, conocí diferentes pueblos como los Kamëntsá e Inga, que preservan sus costumbres, pero también reflejan la fuerte influencia del capitalismo en la comunidad. A tal punto que, antes de iniciar una reunión o dar comienzo a una celebración ancestral, se realiza primero una misa en el templo católico. Este fenómeno, llamado sincretismo, alude a la mezcla

de dos creencias para convivir en armonía, algo que ocurre en el Betsknate⁸.

Aquí la religión entra como un detonante en las familias originarias del territorio, que tienden a desapegarse de sus tradiciones, generando incomodidad; algunos ya sienten que lo religioso forma parte de ellos, creando un sincretismo difícil de deconstruir. Sin embargo, todavía existe una resistencia que valora profundamente el respeto por la palabra y las costumbres heredadas de nuestros ancestros, transmitidas de generación en generación. Una expresión de esta resistencia es dejar sus máscaras en la banca vacía del templo católico, como símbolo de memoria y oposición.

Figura 23

Desfile de la Virgen de Las Lajas Guía de Rutas por Colombia



Nota. Desfile de la Virgen de Las Lajas Guía de Rutas por Colombia. miputumayo.com (2013)

⁸ Es una integración donde las dos comunidades indígenas Kamëntsa e inga celebran la armonía que existe en estos dos pueblos y celebran el nuevo comienzo de un año nuevo en su cosmovisión.

7.1.3.3 La cosmovisión quillasinga. La cosmovisión Quillasinga se fundamenta en los principios de la igualdad y en el “caminar el territorio”. Me gusta la expresión empleada por Braulio Andrés Hidalgo Botina al decir “caminar territorio”, pues nos recuerda:

El Quillasinga que camina el territorio es la memoria viva del territorio. Se camina para conocer y aprender de la sabiduría de los mayores, se camina para escuchar la voz de la tierra y en ella aprender a orientar nuestro camino. Cuando se camina se recrea la sabiduría ancestral de los seres espirituales que poblaron el territorio. Por eso, si no se camina el territorio se desconecta el espíritu de la vida y se anda con pensamiento prestado. Caminar el territorio es caminar la vida, y la vida es lo que nombra el espíritu.” (Testimonio Braulio Andrés Hidalgo Botina).

En el territorio Quillasinga encontramos la vida como fuente de equilibrio, donde la naturaleza se relaciona con el hombre y existe una sincronía con el espacio que habitamos. La identidad es símbolo de protección en cada acción que realizamos; nuestros abuelos y nuestros niños son la semilla que cada día se forja en el territorio para que la sabiduría del espíritu no se pierda, así que caminar por las tierras de nuestros antepasados me ha hecho sentir que estar vivo no es solo cuestión de admirar, sino también de proteger lo que nos pertenece.

7.1.3.4 Churo cósmico: espiral quillasinga. Al encontrar dentro del territorio simbologías como los petroglifos, me llama la atención su forma y el hecho de que permanezcan ocultos en la comunidad de Alto Casanare. La importancia de identificar cada símbolo es esencial para la cosmovisión indígena, pues se presentan en figuras como espirales, un mono con la cola enroscada y otros que no se logran detallar a simple vista.

En los alrededores existen comunidades indígenas Quillasinga en Catambuco, corregimiento de la ciudad de Pasto, que no han podido adquirir el terreno donde se ubican los

petroglifos, ya que está muy lejos de su resguardo, a dos horas de su cabildo. Por ello me pareció muy importante visitarlo y tomar registros que comprueben su existencia, ya que hasta el momento no he encontrado documentación sobre ellos. La comunidad Quillasinga de Catambuco no ha podido integrar este lugar simbólico a su resguardo, lo cual es triste, pues no cuenta con protección por parte del cabildo.

Estos símbolos pueden deteriorarse con el tiempo, aunque aún son muy visibles en la roca, algunos ya se han desvanecido por la erosión, y se distinguen marcas recientes que no forman parte de la simbología original, lo que contribuye a la pérdida de este hermoso lugar sagrado que pertenece a la historia de mi vereda como espacio de encuentro e identidad.

Figura 24

Registro piedra del indio Alto Casanare



Nota. registro piedra del indio Alto Casanare. Fuente: esta investigación.

Figura 25

Registro piedra del indio Alto Casanare



Nota. registro piedra del indio Alto Casanare. Fuente: esta investigación.

Figura 26

Conversatorio con la comunidad sobre sus costumbres



Nota. Conversatorio con la comunidad sobre sus costumbres. Fuente: esta investigación

Los diferentes pensamientos que ya existen en la comunidad son difíciles de asimilar, pues se relacionan estrechamente con la religión. Al hablar sobre los saberes ancestrales con la gente, ya no se escuchan las voces de nuestros abuelos. Empero, para mí fue un buen inicio haber podido acercarme a la comunidad y establecer diálogos que nos permitan conocer más sobre nuestro territorio y recordar que tenemos símbolos y sus significados. Para algunos, estos símbolos son solo rayones hechos por los antiguos indígenas; para otros, en cambio, poseen un

sentido profundo, como el churo cósmico, cuyo significado está ligado al agua y que, según la comunidad Quillasinga, representa el nacimiento del agua y el ciclo del universo junto con nuestras plantas y la vida que habita en ellas.

Al ir capa por capa en la memoria de las personas, el arte convierte lo simbólico en una postura política de resistencia frente a la pérdida de tradiciones y de lo colectivo; en este proceso de investigación, me inspira el ejemplo del grupo indígena de la montaña de Santiago, Putumayo.

Los datos históricos que dan cuenta de la existencia de los Quillasingas de la Montaña son bastante antiguos, aunque por desgracia han sido relatos escritos bajo la pluma de cronistas europeos quienes configuraron la imagen de los Quillasingas como bárbaros antropófagos y paganos (Cieza de León, 1922). Descripción que, durante la presentación de una de mis ponencias en Guayaquil, fue desmentida por las comunidades Otavaleñas presentes; quienes antiguamente se habían relacionado de manera cercana con los pueblos Quillasingas y Pastos del suroccidente de Colombia (Serrano, 2020).

Esta inquietud por conocer más sobre mi identidad me ha hecho comprender que la acción política en el territorio es fundamental para dejar un legado en el que nuestros escritos no provengan de la visión occidental. En cambio, seamos nosotros, como pueblo, quienes marquemos la historia futura de nuestra cosmovisión, y que lo simbólico empiece a narrarse desde la lucha que aún sostenemos contra un sistema que, para nadie es un secreto, está desvaneciendo la identidad de muchas poblaciones.

7.1.3.5 Caracterización geográfica y reconocimiento espacial de alto casanare vereda corregimiento de Catambuco (Pasto)

Figura 27

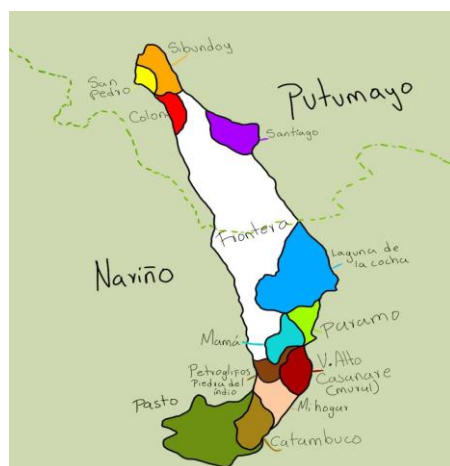
Corregimiento de Catambuco



Nota. Corregimiento Catambuco. Fuente: (corregimiento de Catambuco, s.f.) .

Figura 28

Ilustración habitando



Nota. Ilustración habitando. (2025). Fuente: esta investigación

Para empezar con este reconocimiento espacial en el territorio me gustaría empezar con una cita de Ceballos (2016) que menciona a los cabildos indígenas Quillasingas como lugares importantes de reconstrucción de identidad en el cabildo de Jenoy.

Los cabildos indígenas Quillasingas en esta última década se empiezan a reconstituir y comienzan a reconocer estos lugares como sagrados - parte de su identidad. Su proceso de restauración del cabildo de Jenoy es de 6 años, desde el 2004, proceso de reconstruir el pensamiento ancestral, su política, su comida y su identidad (p.49).

Esta reconstrucción identitaria es un diálogo con las tradiciones de mi vereda, como la comida tradicional: la calabaza, los envueltos de papa y la sopa de maíz. El maíz siempre juega un papel importante, pues por generaciones ha sido un alimento esencial en las comunidades indígenas; para nuestras familias, el maíz es un símbolo, ya que de él se obtiene la chicha y la comida que da fuerza para cultivar. Mi mamá, Claudia Milena Gelpud, solía decir: “Mijo, coma sopa de maíz, que está rica la pollada; coma mucho, porque eso es lo que da aguante para trabajar, coma, coma”. La comida es patrimonio de las comunidades indígenas, y desde allí se forja la identidad.

Figura 29

Haciendo envueltos de papa con vicundo



Nota. Haciendo envueltos de papa con vicundo. Fuente: esta investigación

Estos saberes de mi abuela, heredados a mi mamá, han fortalecido mi identidad y me han permitido hablar el lenguaje de las costumbres que han sido tan importantes en mi familia; y, cómo olvidar la enseñanza desde el amor, con respeto hacia nuestros futuros hijos, quienes serán los próximos conocedores y guardianes de nuestra memoria.

La tradición es la forma de encontrarme en la chagra a través de gestos que hoy, en la comunidad indígena Quillasinga, ya no se replican, como sembrar la medicina, cultivar y clasificar las plantas para que crezcan orgánicamente sin necesidad de químicos ni fungicidas. Este proceso me enseñó que era necesario ubicar el territorio donde estuve, y comprendí que allí se forma un mapa propio donde la identidad cobra vida, donde el ir y venir convierte el recorrido en territorio. Al recorrer el territorio fortalezo mi memoria y voy construyendo identidad; entre más conocimiento se emplee en saber quién soy, más se convierte en un proceso de aprendizaje. El reconocimiento de nuestro entorno equivale a sentir, pensar y vivir el territorio, permitiéndonos también sentir nuestro cuerpo.

El análisis que lleva el aprendizaje artístico de lo individual hacia lo colectivo muestra que, desde lo más profundo de mi espíritu, se aprende el conocimiento que nuestros antepasados nos dejaron por medio de sus huellas, ya sean nuestros abuelos o ancestros. La espiritualidad andino-amazónica muestra la importancia de conocer el cuerpo como dos entes vivos: lo exterior y lo interior, el espíritu. Nuestra piel es solo una capa que nos permite estar presentes ante los ojos de la humanidad; lo que realmente importa es el espíritu, fuente de vida y conciencia en relación con la naturaleza, aquello que nos hace sentir vivos.

En el tejido encuentro a mi abuela y a mi mamá, y siento que nuestros pensamientos se conectan como un acto espiritual. El espíritu de la madre tierra lo describo como insaciable,

porque nos invita a comprender el equilibrio a través del hijo, al ver que el gesto de tejer con mi abuela y con quienes se acercaron a practicar formaba una resistencia contra el olvido de quienes somos. Puedo dar fe de que lo espiritual existe, en nuestros pensamientos y reflexiones del pasado, por medio de las materialidades que surgen en el espacio que habitamos, como en mi casa natal, donde las acciones empiezan a hablar al iniciar el trabajo desde allí.

Figura 30

El espíritu vuelve a nacer



Nota. El espíritu vuelve a nacer. Fuente: esta investigación

El color y la forma que percibimos en esta historia nos hace sobrevivientes a la pérdida de nuestras mingas⁹, a la pérdida de nuestra cosmovisión y sensibilidad con la naturaleza o la misma comunidad.

En el compromiso con la comunidad empiezan a aparecer personas como mi abuela, quien juega un papel fundamental en los recuerdos que aún resisten, como la guanga, una herramienta que antes se utilizaba para tejer con las manos, tramando el hilo. Mi abuela hablaba de tejer con la guanga y de sus formas de uso; recuerdo que me decía: “la guanga ya no se utiliza

⁹ Las mingas son el conocimiento que se transmite en los grupos o reuniones de trabajo en comunidad, existen distintas mingas donde hay integraciones en la tupa a lado el fogón y la de integraciones en trabajo colectivo para un bien de la comunidad ya sea limpieza o cultivar en conjunto algún cultivo.

mijo, ahora ya se le olvida a uno, solo me acuerdo muy poco, yo ya no me acuerdo de unas cosas ya se me quiere olvidar, recuerdo que mi finada mamita abuela Rosa Helena Pinchao tejía y tejía artas cosas, yo le aprendí a tejer cobijas y en croché con agujones”¹⁰. Estas palabras de mi abuela Carmen fueron fundamentales para el inicio de esta investigación y para el fortalecimiento de mi identidad indígena.

Figura 31.

Tejido en guanga



Nota. Tejido en guanga. Fuente: esta investigación

En la imagen anterior se muestra la guanga de doña Marly del Rosario Chachinoy. Mis abuelos cuentan que hace más de 40 años dejó de usarse y que hoy son muy pocas las personas que aún la emplean. Antiguamente se conocía como una herramienta fundamental para el mercado de la vereda Alto Casanare, pues cumplía un rol esencial en el círculo de mercadeo e intercambio de productos de la comunidad. Mi abuelo Víctor Guancha recuerda que con la guanga se elaboraban cobijas, ruanas e incluso el chumbe o faja para los bebés recién nacidos, y que además servía como medio de trueque con comida y lana de oveja.

¹⁰ Estas palabras las recuerdo porque están en mi bitácora en la (pag. 26)

Hoy en día ya no se consigue la lana de oveja, pero el recuerdo permanece en mis abuelos y en dos personas más de mi vereda. Una de ellas fue doña Esperanza, vecina desde mi infancia, quien falleció en 2024; intenté comunicarme con sus familiares, pero me dijeron que habían quemado todo lo que ella tenía. La otra es doña Marly del Rosario Chachinoy, en quien encontré que aún conserva la práctica del tejido.

Figura 32

Doña Merly Tejiendo Chalina.



Nota. Doña Merly Tejiendo Chalina. Fuente: esta investigación

Entonces empecé a ver el tejido como una forma de resistencia frente a la pérdida de la memoria y, con ella, de la identidad de un pueblo indígena. Comencé a reconocer más mi territorio, donde se puede aprender y comprender que el tejido es también una forma de conocimiento. Así lo expresa Pérez-Bustos (2021), una pensadora que, a través de un botón y una costura, nos invita a reflexionar sobre posturas políticas vinculadas a las mujeres y al bordado.

En el año 2013 comencé un trabajo con bordadoras cartagueñas en el que quise comprender cómo este oficio, que acompaña el trabajo de cuidado doméstico, podía entenderse como una forma de conocimiento. (p.17)

Bastó con entender que el tejer me conectaría con mi abuela y, a través de ella, con la comunidad de mi vereda. Esto me llevó a recordar donde habla de investigar por medio del hacer y del coser en sus indicios investigativos ligados a la memoria, iniciando así una construcción de saberes que transita de lo individual a lo colectivo. Del mismo modo que ella tuvo que aprender a coser para comprender mejor el oficio de las mujeres que bordaban, a mí me ocurrió algo similar, pues me encontré con los saberes ancestrales del tejido en guanga y, con ello, con todo lo que implica aprender a tejer.

Figura 33

Aprendiendo a tejer



Nota. Aprendiendo a tejer. Fuente: esta investigación

En esta acción puedo ver cómo el tejido actúa de forma política, porque surge del hacer y volver a hacer, construir un tejido implica colocar cada hilo exactamente en el telar; de lo contrario, debemos intentarlo nuevamente. El textil es un relato que guarda mitos, leyendas, prácticas de la tierra, rituales y costumbres.

El tejido en guanga muestra que el ser indígena no es algo lejano, pues la forma de vida del campesino se relaciona directamente con la identidad étnica, y es en estas prácticas donde se

reafirma la memoria. La percepción individual implica lo colectivo; para reconstruir el territorio podemos iniciar desde la identidad personal, pero es indispensable la comunidad. Esto nos lleva a comprender la resistencia que aún permanece latente en los territorios de Abya Yala.

7.2 Referentes artísticos

Mi preocupación por la identidad me llevó a la búsqueda de visiones, reinterpretadas a través de la pintura. De esta manera, el arte se convierte en un medio para construir resistencia y resignificar la memoria de mi pueblo, que necesita de la fuerza de todos los integrantes Quillasinga para prevalecer y mantener en alto nuestras tradiciones en la recuperación de la identidad. En este camino encuentro a diferentes artistas que influyen de manera positiva en las iniciativas que orientan mi obra, representada mediante lo visual, entre ellos Eliana Muchachasoy.

Figura 34

Eliana Muchachasoy, kindi Cocha, técnica mixta



Nota. Eliana Muchachasoy, kindi Cocha, técnica mixta (2020). <https://www.instagram.com/p/B-cjJEklhYn/>

Eliana Muchachasoy es una artista plástica e indígena Kamëntsá, originaria de la región de Sibundoy, en Putumayo, Colombia, y estudió en la Universidad Nacional de Colombia. Su trabajo se centra principalmente en el lienzo y el muralismo, aunque también ha incursionado en la fotografía, el arte digital y el documental. Su propuesta artística busca fortalecer la identidad cultural de los pueblos indígenas, promover la defensa del territorio y visibilizar las vivencias de las mujeres en su comunidad.

Encontrando en la voz de estos artistas palabras como las de Eliana y su obra “La voz de la Madre tierra” porque muestra un homenaje a la lucha de los pueblos indígenas por la defensa del territorio, territorio de vida, de abuelos que caminaron y dejaron huellas aclamando el cuidado de la tierra. Es un homenaje a mi comunidad Kamëntsá y a las mujeres que se han unido a la lucha, es un aporte al tejido de la memoria de los pueblos indígenas y un llamado a crear conciencia con el medio ambiente. Disfrutemos de la vida que nos da el planeta tierra, pero aprendamos a ser agradecidos, cuidemos de nuestro planeta para el presente y futuro de las nuevas generaciones (ONIC, 2018)

Es así como ejemplos inspiradores impulsan mis ideas plásticas hacia la recolección de imaginarios de distintos pueblos de Nariño y Putumayo, con el propósito de fortalecer mi comunidad. Me llama mucho la atención cómo Eliana muestra sin barreras su visión del mundo indígena, impactando con sus colores fluorescentes el territorio y la palabra, que se fortalecen por medio de lo visual en la impregnación del habitar en su obra. Sus posturas políticas reflejan la defensa de los recursos naturales y la forma de vivir en el territorio, guiada por los abuelos sabios y los taitas, con amor a la pacha mama y a sus plantas medicinales.

Encuentro en Eliana un fortalecimiento de la cultura y la identidad, con una propuesta política que parte del cuerpo y de las tradiciones originarias de los pueblos indígenas: las

prácticas artesanales, los tejidos, la chagra, la visión de las plantas medicinales como algo espiritual, y la presencia de los abuelos, papitos y mamitas como lo más importante de su territorio.

Jeisson Castillo es un artista que me ha enseñado que la forma de ver el material a través de lo investigativo es un indicio de la preservación de los saberes ancestrales como los mitos y las leyendas, como también las historias de nuestros abuelos y grupos étnicos de la amazonia y sus recorridos por Colombia. Jeisson Castillo es un artista colombiano egresado de la universidad Javeriana, su obra integra la pintura, el performance, el uso de las plantas y lo sagrado, en su trabajo abarca el trabajo de campo con las comunidades campesinas e indígenas.

Figura 35

Jeisson Castillo, Pintura de los acuerdos



Nota. Pintura de los acuerdos. Fuente: Jeisson Castillo, Pintura de los acuerdos. Digital Painting. (2022)

Castillo, en su cuadro *Pintura de los acuerdos* (2022), recrea un proceso de construcción del mapa cognitivo de una comunidad que se extiende en el tiempo, donde las figuras

fitomórficas, zoomórficas, antropomórficas y geométricas generan, al ser observadas y pintadas, un estado alterado de conciencia.

Mi obra se contrasta con este referente a partir de la experiencia de recolección de información mediante el pisar territorio en diferentes grupos originarios de la Amazonia y Putumayo. Este artista antioqueño resalta la importancia de la espiritualidad, el territorio y la cosmovisión de los pueblos como fuente de creatividad en sus pinturas. Además, me inspira su trabajo comunitario y el aporte que hace para que no se pierdan las tradiciones de los pueblos campesinos e indígenas.

Su obra Mapa de los recuerdos me lleva a contemplar un mundo de figuras que se emplean en la vida misma dentro de un universo pictórico, donde lo vivido se expresa en líneas, símbolos y formas de interpretar la naturaleza desde otra mirada, como observador detallado de lo que significa estar en un entorno indígena o campesino. Esto me impulsa a reflexionar sobre la forma de vivir en mi vereda, donde aún pervive lo indígena oculto tras lo campesino y las riquezas naturales que todavía pueden preservarse, aunque se encuentran en riesgo de agotarse. Este tema me importa profundamente, pues me hace sentir vivo e identificado con mi entorno.

Es como si el acto de pintar y retratar me hubiera llevado al punto de empezar a tejer y pintar a la vez. Así como Castillo muestra su arte como aporte a la historia de los pueblos amazónicos mediante la experimentación con los materiales, a mí me motivó el amor de mi abuela y la oralidad, que me permiten hallar caminos hacia la construcción de nuevos pensamientos.

Ingrid Julieth Morales, maestra de artes plásticas, realiza performances y desarrolla prácticas artísticas como el video, el tejido y la fotografía. Nacida en Silvia, Cauca, en 1992, es una artista colombiana de origen Misak y profesora de arte indígena contemporáneo en la

Universidad del Rosario. En su obra cuestiona con frecuencia el rol femenino dentro de su comunidad indígena y reflexiona sobre la construcción de identidad a partir del mestizaje.

Figura 36

(Chumbe) Julieth Morales



Nota. (Chumbe) Julieth Morales. Fuente: Foto por Rodrigo Velazques y Daniela Tobar.

La artista me hace reconocer la importancia de llevar al límite los hallazgos que pueden surgir con la obra Chumbe, en la búsqueda ancestral, ya que establece una comparación entre lo occidental y las prácticas que aún prevalecen en la comunidad Misak. Este video-performance, en torno a instrumentos como el chumbe y su tejido como resistencia, me inspira por la manera en que percibe la memoria vinculada a las prácticas que se sienten en lo social. Siempre me llevo esa resistencia que la artista manifiesta en la defensa de su territorio como mujer, desde posturas muy fuertes, como mostrar su cuerpo en alusión a la crítica que vivió en su pueblo, pero que al mismo tiempo abarca gran sabiduría sobre el buen andar y camino de las tradiciones originarias. Habitar entre lo indígena y lo mestizo: la obra de Julieth Morales, artista del pueblo Misak.

8. Proceso artístico

8.1 TAITA (Juan Mutumbajoy)

Siempre me han gustado los colores, y este es un claro ejemplo de cómo pueden transmitir las sensibilidades de rituales y prácticas, donde la naturaleza y la medicina se unen como símbolo de resistencia, creando una mágica ilusión que busca representar la sabiduría. Lo más interesante es la manera en que esto logra plasmarse: un símbolo de protección y liderazgo que, desde la historia, lleva el respaldo de la madre tierra y de los ancestros.

Todo lo anterior con el fin de mostrar lo magnífica que puede ser nuestra inteligencia y sabiduría a través del color, y cómo este puede transformar la perspectiva de nuestro mundo, convirtiéndolo en un universo lleno de encantamientos y ritos que nos permiten ver más allá de la cotidianidad.

Figura 37

Taita, pintura acrílica



Nota. Taita, pintura acrílica. Fuente: Miguel Ángel Jojoa (2021)

Al principio pensé que solo pintaría decoraciones para mi cuarto, pero al ver un traje típico de la comunidad Kamëntsa me encontré con sus miradas vibrantes y los sonidos que fluyen en el territorio junto a la naturaleza, con colores como la luz formada por la sabiduría de nuestra madre tierra. Hoy se resaltan sus brillos y su luz interior: la memoria se encarna en un sayo y en un sombrero de plumas que, al final, resisten con la sabiduría de la medicina, del canto y del yagé. De allí nace la fuerza del espíritu, que nos mueve a través de la palabra y del canto ancestral de una quena.

8.2 Conciencia salvaje

Figura 38

Conciencia salvaje Miguel Ángel Jojoa



Nota. conciencia salvaje. Fuente: Miguel Ángel Jojoa (2024)

La conciencia y las tradiciones de lugares como Putumayo y Nariño me revelan un territorio de biodiversidad, el sonar de un tambor que resuena en las aguas del río Putumayo, el canto de las aves semejante al sonido de la zampoña y sus notas.

El color de un barranquero anuncia el yacimiento de una fuente hídrica y el arroyo que fluye entre montañas silvestres. El canto de las quenás siempre me recuerda el territorio y la fuerza que encarna un guardián como el jaguar, llamado tigre en muchos lugares de Nariño. Surgen también recuerdos de los paletones andinos, aves que se resguardan en los páramos de mi vereda, y la semejanza con los tucanes. Siento el frío y el calor de ambos territorios; al sentir, creer y escuchar el silencio interno del bosque, despierto con el canto peculiar del gorrión copetón.

Por lo tanto, el propósito de cuidar y mantener el contacto con la conciencia de los animales que habitan en cada lugar es fortalecer el espíritu, como guardianes de la naturaleza, como híbridos en un territorio que busca tejer los saberes de la memoria al proteger lo que es vital para el ser humano.

8.3 Protector del monte

Cuando era niño, mi abuelo me contaba historias que reflejaban símbolos en mi mente: el agua, el fuego y el cosmos, ligados al universo que irradiaba portales de colores brillantes. Las estrellas se observaban como parte de la naturaleza viva en el mundo. Mi abuelo relataba que iba al monte a cortar leña para el fogón y que, bajo el sol, aparecían animales brillantes, como guardianes o protectores del monte.

Encontré en esos relatos portales hacia la memoria de un territorio oculto, lleno de andares y pensamientos encarnados en la belleza del oro amarillo, flotando entre lo vital, como el agua y el arroyo cubierto por círculos y líneas que trazan un espacio-tiempo a través del bejuco y

el capulí, con sus colores en maduración y distintos ritmos. Allí, el espíritu encarnado en un venado traspasa las barreras de la memoria y se convierte en más que un mito: en algo que genera conciencia, resistencia y saberes, creando identidad a través de la oralidad.

Figura 39

Protector del monte, acrílico



Nota. Protector del monte, acrílico. Fuente: Miguel Ángel Jojoa (2024)

Cuando observo cómo transitan los imaginarios de mitos y leyendas, recuerdo que mi abuelo mencionaba a un venado, un animalito que aparece con frecuencia en el monte y cuyo pelaje brilla de manera mística cuando sale el sol, mientras se resguarda bajo un árbol de capulí. Por eso reflexiono, combinando el color con una obra del universo, convirtiendo la imagen de mi abuelo en ese venado protector ancestral del pueblo Quillasinga, que refleja el símbolo del churo cósmico como complemento del ciclo de la vida y de los fluidos universales que brotan de las raíces naturales de la cosmovisión indígena.

8.4 Me hablo la tierra

Figura 40

Me hablo la tierra



Nota. Me hablo la tierra. Fuente: Miguel Ángel Jojoa (2024)

En el transcurso de una tarde verde y gris me llamaron la atención los colores relumbrantes de la época de invierno, con fuertes lluvias que se habían demorado en llegar. Me gustaba mojar mi cabello al salir de casa; todo era tan sutil que parecía un poema. Me sentía agobiado, derramando mis pensamientos al vacío con una gota de café, mientras me temblaban las rodillas de frío y observaba cómo el humo salía de mis suspiros, esos que me llevaban a pensar en el contexto de la vida y lo natural, remitiéndome a mi infancia.

Era un niño vestido con ruana y botas de caucho, anhelando el desayuno para ir a estudiar. Sin embargo, solo pensaba en cómo las palabras volaban en mi mente, aquellas que me susurraban que debía mejorar mi vocabulario, las que me “enseñaban a hablar mejor”, aunque en realidad no era como lo pintaban. Creo que, a través de la ignorancia, me vi afectado por la

colonización de pensamientos y por el desconocimiento de quién era en verdad. Eso hizo que mi colegio se convirtiera en mi peor decisión, porque allí nos robaron la sabiduría y la forma de aprender de los andares del río, o de conocer nuestras raíces mediante una educación más auténtica.

No digo que los maestros fueran malos, pero la ignorancia con la que nos corregían en ese entonces nos llevó, a mí y a mis compañeros, a perder lo poco que quedaba de nuestras raíces originarias. Pienso que todo es un sueño, pero al ver mi lienzo en blanco, todo se convierte en el lenguaje que de niño siempre quise hablar.

Son palabras, son colores. Algunos dirán que esto no es arte, o que estoy hablando mentiras, pero para mí no lo es. ¿Acaso no vemos la importancia de nuestro origen? ¿No reconocemos que nuestro día a día nos muestra de qué estamos hechos? Me decepciona que, al final del día, todo lo que observo desde mi ventana esté contaminado por una ignorancia que no queremos dejar atrás, y que nos impide saber en verdad quiénes somos y comprender la importancia de ser seres originarios.

Mi obra no está hecha para que se vea estéticamente bien o con los matices del renacimiento; solo quiero pintar, me dije a mí mismo. Por eso salieron de mis dedos símbolos como el churo cósmico, el sol de los Pastos y Quillasingas, el mono de los Pastos y la lagartija de los Quillasingas, que durante mucho tiempo quise realizar. Es una obra donde la tierra habla y expresa su perfume en el color natural, acompañada por el sonido del río que fluye junto a mi casa, y pensar que un día podría desaparecer resulta nostálgico.

Quise mostrar que no podemos ocultar lo que somos, aquello atrapado en lo fosforescente, pero que al mismo tiempo brilla en la oscuridad con sus churos cósmicos y tejidos de resistencia frente a lo que un día nos quitaron. Porque ni en la oscuridad mi cultura deja de

brillar, y demuestra que aún seguimos de pie como Quillasingas, hijos de la luna, el sol y la montaña.

8.5 Memoria del monte

Figura 41

Memoria del Monte



Nota. Memoria del Monte. Fuente: Miguel Ángel Jojoa (2024)

Mi madre me mostró la esencia de sí misma en sus manos, que por mucho tiempo han trabajado la tierra y me han enseñado el valor de la naturaleza y de los seres vivos. Así me encontré con su historia y sus andares en el monte. En pequeños recuerdos de infancia, ella ilustra la experiencia de su vida con las ranas y sus magníficos colores, que representaban la importancia del aire y del sol, junto al fluido del bosque. Decía: “En el páramo me acuerdo de

que había altísimas ranitas; llegaban del monte a la casa y se miraban detrás, eran verdes y grandes. Ahora ya se acabaron.

A mí me gustaba cogerlas en las manos y mirar cómo el sol les daba en la espalda y querían brillar”. Esto me llevó a indagar más en sus pensamientos y descubrí que las ranas del páramo eran el camino de regreso a casa cuando anochecía. Construían senderos de memorias vivas en pasos con nuestros ancestros, o espíritus del monte, como los llamaba mi mamá. Ella me contó que le gustaba mucho atraparlas y escuchar su toc, toc, toc y el eco en el bosque, como forma de comunicación con sus hermanos. Por ello me inspiré en la construcción de esta rana simbólica de mi comunidad, como memoria viva dentro de la cosmovisión maternal, donde el poder de la palabra se convierte en ritual.

9. Resultados

En primer lugar, la investigación abordó avances en el conocimiento que desplegaron las prácticas culturales del territorio junto con los saberes de la comunidad, iniciando la búsqueda de nuevos métodos en el proceso artístico.

Este fue un proceso de integración con la comunidad, donde la relación con las personas contribuyó a la construcción de nuevas formas de generar conocimiento sobre el territorio. Caminar junto a mi comunidad me enseñó que la elaboración de una obra refleja nuestra resistencia y sabiduría frente a los problemas sociales que afectan la preservación de los saberes tradicionales originarios, empezando por los niños.

En segundo lugar, el tejido, la chagra, la memoria y la forma de vivir en la vereda Alto Casanare se conocieron a través de un recorrido que permitió evidenciar las distintas tradiciones orales de la comunidad. Se sigue descubriendo que el desarrollo impacta a las personas, incluso a aquellas que viven lejos de una ciudad o población con mayor número de habitantes. Los registros fotográficos se convirtieron en una bitácora, resultado del conocimiento y del recorrido por mi territorio.

En un tercer momento, llegué al encuentro con una identidad más fortalecida, pues hallé el empoderamiento en los saberes ancestrales y comprendí la utilidad de las prácticas artísticas como un proceso de integración y avivamiento de lo que buscaba a través del arte. Este hallazgo no lo imaginaba, pero el territorio me habló mediante las plantas y la memoria de nuestros abuelos y vecinos, guiando el proceso investigativo hasta llegar a la última instancia: la obra final.

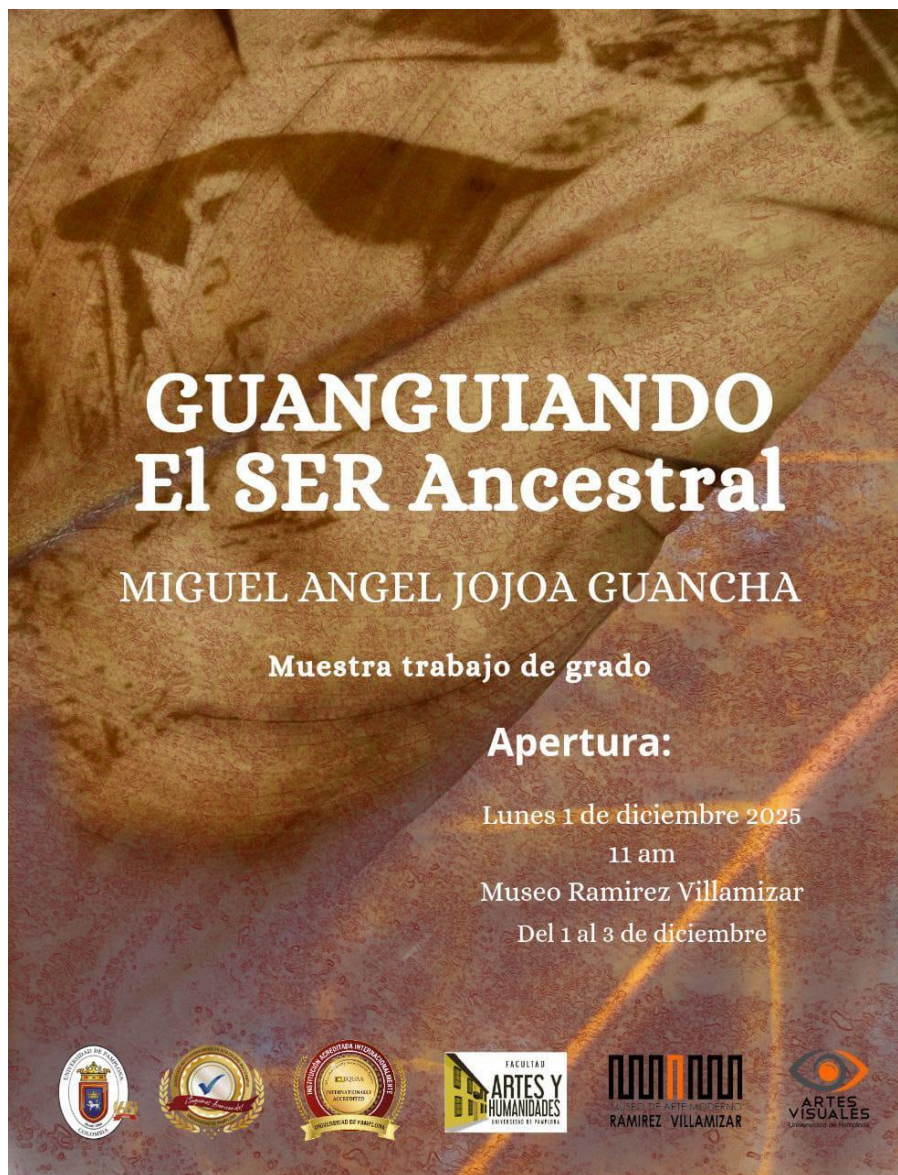
Por otro lado, y antes de cerrar, la exposición *Guanguiendo el ser ancestral* se presenta como una muestra del recorrido realizado en mi vereda Alto Casanare, en la ciudad de Pasto, Nariño.

En ella se observa cómo el proceso de investigación-creación alude a la memoria, el territorio y la identidad, tres conceptos clave que guiaron la obra y, a su vez, su instalación en el espacio. La forma en que estuvo distribuida y el símbolo que se generó a partir del recorrido del público cumplen un papel importante, pues la intención era propiciar un fluir desde el inicio hasta la continuidad del proceso artístico, concluyendo en una lectura coherente del espacio y su connotación dentro del proceso creativo y experimental de las técnicas presentadas en la exposición.

En este momento se logró construir una línea de tiempo, donde las pinturas se convirtieron en protagonistas para el espectador, seguidas por los tejidos, los dibujos en grafito y bolígrafo, las vasijas y platos en cerámica con diez ilustraciones de una cartografía del territorio, el paso por la guanga y las clorotipias colgadas con lana de oveja. Finalmente, el documental experimental y la bitácora funcionaron como registros que muestran el muralismo y todo el proceso de trabajo de campo en relación colectiva con mi comunidad indígena Quillasinga. A continuación, se presenta el registro fotográfico de la exposición *Guanguiendo el ser ancestral*, realizada el 2 de diciembre de 2025 (**Ver Figuras 42-60**).

Figura 42

Flayer de la eposicion "Guanguiendo el ser ancestral"



Nota. Flayer de la eposicion "Guanguiendo el ser ancestral". Fuente: esta investigacion.

Figura 43

Fotografía No. 1 [Registro fotográfico – muestra trabajo de grado]

**Figura 44**

Fotografía No. 2 [Registro fotográfico – muestra trabajo de grado]



Figura 45

Fotografía No. 3 [Registro fotográfico – muestra trabajo de grado]

**Figura 46**

Fotografía No. 4 [Registro fotográfico – muestra trabajo de grado]



Figura 47

Fotografía No. 5 [Registro fotográfico – muestra trabajo de grado]



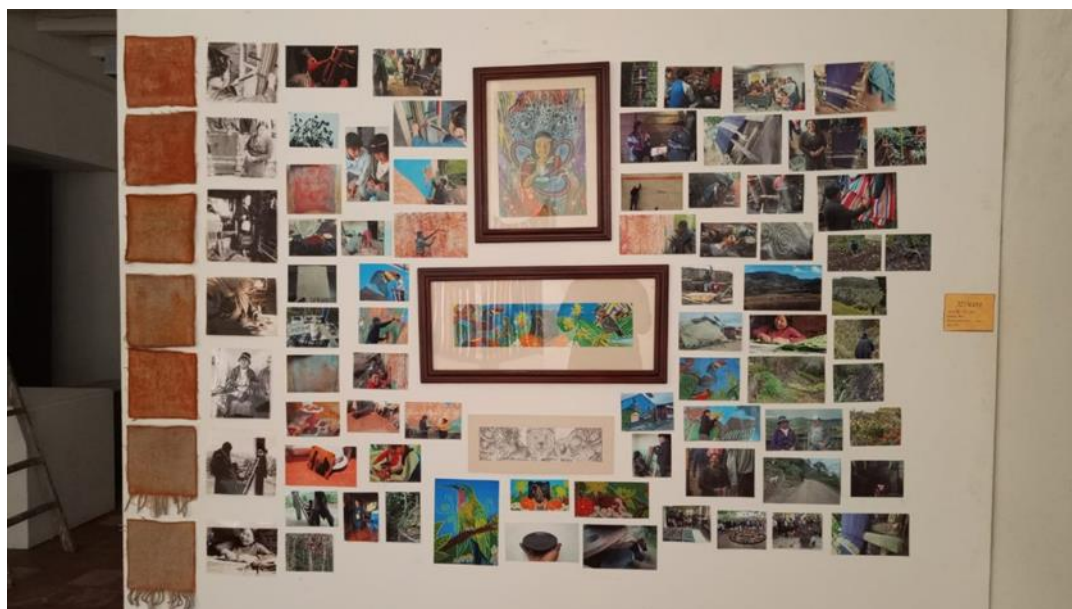
Figura 48

Fotografía No. 6 [Registro fotográfico – muestra trabajo de grado]



Figura 49

Fotografía No. 7 [Registro fotográfico – muestra trabajo de grado]

**Figura 50**

Fotografía No.8 [Registro fotográfico – muestra trabajo de grado]



Figura 51

Fotografía No. 9 [Registro fotográfico – muestra trabajo de grado]

**Figura 52**

Fotografía No. 10 [Registro fotográfico – muestra trabajo de grado]



Figura 53

Fotografía No. 11 [Registro fotográfico – muestra trabajo de grado]



Figura 54

Fotografía No. 12 [Registro fotográfico – muestra trabajo de grado]



Figura 55

Fotografía No. 13 [Registro fotográfico – muestra trabajo de grado]



Figura 56

Fotografía No. 14 [Registro fotográfico – muestra trabajo de grado]

**Figura 57**

Fotografía No. 15 [Registro fotográfico – muestra trabajo de grado]



Figura 58

Fotografía No. 16 [Registro fotográfico – muestra trabajo de grado]

**Figura 59**

Fotografía No. 17 [Registro fotográfico – muestra trabajo de grado]

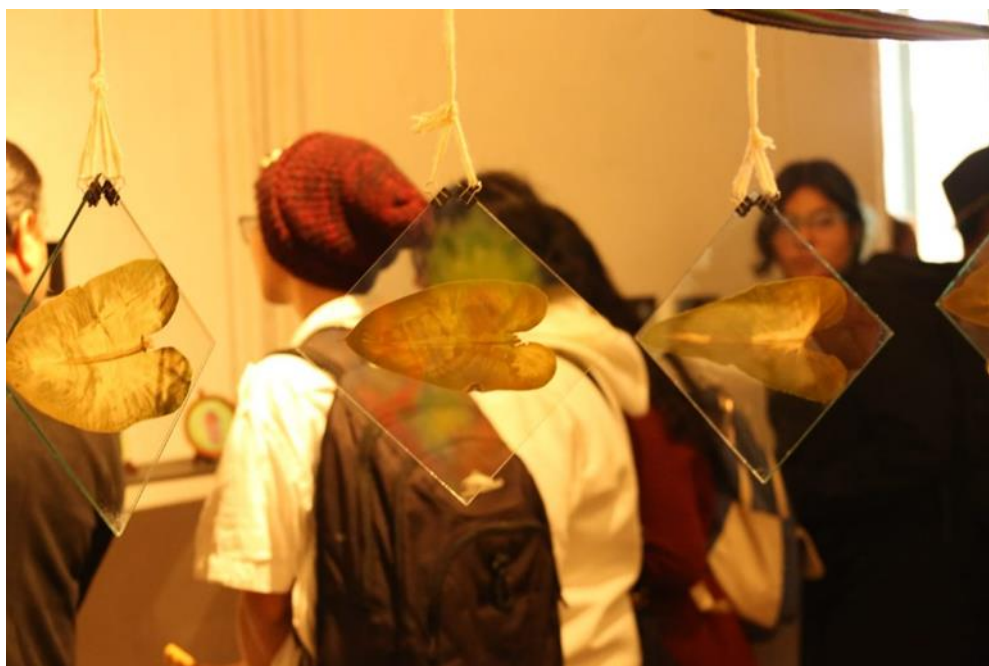


Figura 60

Fotografía No. 18 [Registro fotográfico – muestra trabajo de grado]



Para concluir, la exposición logró capturar en mí y en las demás personas el símbolo de identidad que buscaba en el trabajo de campo junto con la parte artística. Aprendí que la obra no es solo un proceso relevante, sino una creación abierta a un sinfín de posibilidades que pueden tomar un rumbo investigativo, con argumentos que cambian día a día pero que actúan políticamente en la manera de ver nuestro territorio y en las distintas formas de habitar el espacio.

Aprendí a caminar y andar bonito, a escuchar a nuestros abuelos, a las abuelas y a todos quienes desean compartir sus conocimientos. Entendí que cada pieza y cada técnica que utilicé para resistir al olvido de mi comunidad hicieron que las voces y anécdotas de nuestros mayores siguieran escuchándose a través del arte. En definitiva, comprendí que la dimensión artística es fundamental para la creación de nuevas alternativas que nos permitan hablar del territorio, la memoria y la identidad de manera crítica y sensible.

10. Conclusiones

Al sentir mi preocupación por la falta de información presente, el proceso investigativo me ayudó a comprender cómo se ha ido perdiendo la identidad y olvidando la memoria ancestral en el territorio. Esto, muchas veces, se ve afectado por factores externos que se han normalizado, llevando a las personas a no ser conscientes de las influencias que transforman radicalmente las costumbres indígenas.

En el contexto territorial se juega una postura contradictoria en la construcción de la identidad: el ser indígena se oculta en las labores y dinámicas propias del campesinado, separándose en ámbitos territoriales, sociales, culturales y políticos. En el encuentro con el arte se reivindica esta postura y se comienza a hablar de una construcción conjunta entre lo indígena y lo campesino como un solo ser, y no como realidades separadas.

Esto me impulsa a unirme a la resistencia de mi pueblo para cambiar la perspectiva que ha traído el “desarrollo”, visualizado por la sociedad como lo “prometedor y lo correcto”, pero que en realidad ha impuesto ideologías capitalistas que desvalorizan los recursos y las costumbres, fomentando el olvido y afectando a nuestra madre tierra, con consecuencias negativas para mi comunidad Quillasinga.

Toda mi forma de vestir, de pensar, y la sensibilidad con la que observo el mundo y los animales son manifestaciones constantes de la construcción identitaria. Esto me lleva a conocerme cada vez más e indagar en quién soy, siendo el inicio de mis hallazgos en lo sensorial e ilustrando de manera diversa la cosmovisión de mi pueblo, para que se establezcan diálogos sobre la importancia de pertenecer a un grupo indígena.

El arte permite ver la relación con el espacio, el habitar físico y la identidad, desde las construcciones que he mostrado en las Artes Visuales. Siento que la esencia de transformar y

crear nuevas alternativas abre la oportunidad de reconstruir la identidad por medio de la experiencia viva del arte. Es una nueva forma de reinterpretar, retejer y repensar las concepciones de realidad que conocemos, para asumir posturas importantes dentro de los roles sociales. Nuestra identidad está en riesgo, y esta es una manera de reclamar lo que siempre nos perteneció y continuar, desde allí, los caminos del territorio.

11. Referencias bibliográficas

- Arévalo, J. M. (2004). La tradición, el patrimonio y la identidad. *Revista de Estudios Extremeños*, 3(60), 925–956.
- Bartra, R. (1998). *El siglo de oro de la melancolía: Textos españoles y novohispanos sobre las enfermedades del alma*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Cabel, A. (2016, 14 de noviembre). *Jeison Castillo: Arte y sanación. De un Silencio Ajeno*.
Obtenido de <https://deunsilencioajeno.lamula.pe/2016/11/14/jeison-castillo-arte-y-sanacion/andrea.cabel/>
- Castro, C. (2021, 26 de junio). *Cecilia Vicuña: “Mi arte se basa en la idea de que la belleza y la justicia del intercambio puede transformar la realidad”*. Obtenido de <https://artishockrevista.com/2021/06/26/cecilia-vicuna-entrevista-2021/>
- Ceballos Rosero, F. (2016). El cabildo de indígenas: de la opresión colonial a la resistencia contemporánea. El caso del pueblo Quillasinga de Mocondino (San Juan de Pasto, Colombia). *Diálogo Andino*(49), 329–339. doi:<https://doi.org/10.4067/S0719-26812016000100030>
- Erazo Serrano, L. C. (2020). *Churo cósmico: Una etnografía de los sonidos en la espiral de vida Quillasinga*. [Trabajo de grado de pregrado, Universidad del Valle]. Repositorio Univalle. Obtenido de https://www.academia.edu/60207078/Churo_C%C3%B3smico_una_etnograf%C3%ADa_de_los_sonidos_en_la_espiral_de_vida_Quillasinga

Foster, H. (2001). *El retorno de lo real: La vanguardia a finales de siglo*. (J. Calatrava, Trad.) Akal.

González, A. (2021, 12 de noviembre). *Julieth Morales: “Las comunidades indígenas no somos vestigios que están en el Museo del Oro”*. Obtenido de <https://artishockrevista.com/2021/11/12/julieth-morales-entrevista/>

Guzmán, P. (2011, 26 de diciembre). Entrevista a Patricio Guzmán, documental como reconstructor de la memoria [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=yBJ9UrnpL80>.

Hidalgo Botina, B. A. (2021). *Caminar el territorio para cuidar la vida [Descripción de video comunitario]*. Resguardo Indígena Quillasinga Refugio del Sol, Escuela de Comunicaciones Los Chasquis Guardianes de la Memoria. Obtenido de <https://miradanativa.org/en/pelicula/walking-the-territory-to-protect-life/>

Jara, M. C. (1992). Los Quillacinga y su posible relación con grupo prehispánicos del oriente ecuatoriano. *Revista Colombiana de Antropología*, 29-61. doi:<https://doi.org/10.22380/2539472X.1843>

Muchachasoy Chindoy, E. M. (2020). *Declaración artística. En Organización Nacional Indígena de Colombia (ONIC), Exposición artística: La voz de la madre tierra*. Obtenido de <https://www.onic.org.co/comunicados-onic/2387-exposicion-artistica-la-voz-de-la-madre-tierra>

- Organización Nacional Indígena de Colombia [ONIC]. (2018, 31 de mayo). *xposición artística: La voz de la madre tierra*. Obtenido de <https://www.onic.org.co/comunicados-onic/2387-exposicion-artistica-la-voz-de-la-madre-tierra>
- Pérez-Bustos, T. (2021). *Gestos textiles: Un acercamiento material a las etnografías, los cuerpos y los tiempos*. Universidad Nacional de Colombia. Obtenido de https://www.humanas.unal.edu.co/2017/investigacion/application/files/9816/9394/8506/FDS_Gestos_Textiles_Web.pdf
- Quijano, A. (2000). *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*. CLACSO. Obtenido de <https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20140507042402/eje3-8.pdf>
- Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Retazos.
- Santos, B. (2010). *Descolonizar el saber, reinventar el poder*. Ediciones Trilce.
- Sena, A. (2009). Construcción de conocimiento en Latinoamérica: Algunas reflexiones desde la auto-etnografía como estrategia de investigación. *Cinta de Moebio*(34), 1–15.
doi:<https://doi.org/10.4067/S0717-554X2009000100001>

12. Anexos

Anexo A. Proceso de realización de vasijas



Anexo B. Proceso clorotipia.



Anexo C. Proceso experimental antotipia.



Anexos D. Mural Vereda San Antonio. Realizado desde el colectivo Sachapanga y comunidad.



Anexos E. Mural Vereda Alto Casanare. Realizado desde el colectivo Sachapanga y comunidad.



Anexos F. Mi abuela Carmen Gelpud tejiendo en la guanga.

