

COMO CITAR ESTE ARTÍCULO:

TANGARIFE PUERTA, Hugo Fernando. (2013). "El ritual del yagé en los Kofán y Kamsá de Colombia desde una perspectiva etnográfica y artística contemporánea". En: *Virajes*, Vol. 15, No. 2. Manizales: Universidad de Caldas.

**EL RITUAL DEL YAGÉ EN LOS KOFÁN
Y KAMSÁ DE COLOMBIA DESDE UNA
PERSPECTIVA ETNOGRÁFICA Y ARTÍSTICA
CONTEMPORÁNEA***

HUGO FERNANDO TANGARIFE PUERTA**

Recibido: 1 de abril de 2013

Aprobado: 15 de mayo de 2013

Artículo de Investigación

* Este artículo es resultado del trabajo de grado con el cual se obtuvo el título de Magíster en Culturas y Droga de la Universidad de Caldas.

** Maestro en Artes Plásticas y Magíster en Culturas y Droga de la Universidad de Caldas. Coordinador del semillero de investigación experimental Plantas y Arte. Miembro del grupo de investigación "Cultura y Droga" E-mail: hugotangarife@yahoo.es

Resumen

Este artículo en parte es una síntesis de la investigación desarrollada en la Maestría en Culturas y Droga, llamada “El Ritual del Yagé¹ como Performance: un análisis comparativo entre dos contextos culturales diferentes. El ritual del yagé en los Kofán y Kamsá de Colombia desde una perspectiva etnográfica y artística contemporánea (El performance)”, realizada durante los años 2010 y 2012. Uno de los objetivos del presente artículo es el de destacar el papel de herramientas de investigación antropológica en investigaciones artísticas contemporáneas. Estas permiten un acercamiento mayor con el contexto original de grupos humanos, que debido a su particularidad cultural se han constituido para el arte en un modelo estético importante de visibilizar. Por otro lado, resalto y tomo como referencia la obra de artistas que han incluido dentro de su proceso artístico, técnicas etnográficas como un mecanismo importante de creación artística. Finalmente, complemento el artículo con la descripción de la obra plástica y con algunos fragmentos del diario de campo, denominado dentro de los conceptos del arte como “Libro de artista”, en él se recogen procesos creativos surgidos en los espacios originales del ritual.

Palabras clave: arte, performance, etnografía, ritual, yagé.

¹ El yagé (*Banisteriopsis Caapi*) pertenece a la familia de las Malpighiaceae, son generalmente plantas leñosas en forma de lianas, son originarias de las regiones tropicales, tienen hojas opuestas y con glándulas en la base. Las Malpighiaceae son arbustos y bejucos en su mayor parte.

Los rituales del yagé generan un reencuentro con las dinámicas ancestrales enmarcadas dentro de procesos de sanación. El taita se constituye en mediador con las fuerzas sobrenaturales que influyen en la enfermedad y posible sanación del individuo.

Todo este sistema de creencias permite que la planta influya sobre el sostenimiento cultural de estas comunidades indígenas, es decir, el ritual se constituye como objeto central de reunión donde se enablan mecanismos de comunicación a través de lenguajes simbólicos, allí se discuten y se solucionan problemas de la comunidad mediante la intervención del taita, quien posee el “poder” de generar constantemente ciertos cuestionamientos sobre el papel de los individuos frente al mundo y la comunidad. El yagé es utilizado en un marco ritual para tomar las decisiones más importantes en la comunidad, por lo cual siempre está presente en todos los contextos, ya sean políticos, religiosos, artísticos o económicos. Los taitas, son en la mayoría de los casos, los responsables de tomar las decisiones finales y trascendentales para el bien del resguardo o comunidad; estas se visibilizan en el ritual por medio del diálogo y la reflexión grupal.

THE YAGÉ RITUAL IN THE COLOMBIAN KOFÁN AND KAMSÁ TRIBES FROM AN ETHNOGRAPHIC AND CONTEMPORARY ARTISTIC PERSPECTIVE

Abstract

This article is in part a synthesis of the investigation developed as the graduation requirement in the Culture and Drugs Masters' Program called "The Yagé Ritual as Performance: a Comparative Analysis Between Two Different Cultural Contexts. The Yagé Ritual in the Colombian Kofán and Kamsá Tribes, Seen From an Ethnographic and a Contemporary Artistic Perspective (The performance)", carried out between 2010 and 2012. One of the aims of this article is to highlight the role of the anthropologic investigation tools in the contemporary artistic research. These tools allow a greater approach with the original contexts of human groups that, because of their cultural particularity, have become an important an esthetic model to be visualized. On the other hand, the work of artists who have included in their artistic process, ethnographic techniques as an important mechanism for the artistic creation is highlighted. Finally the article is complemented with with the description of the plastic work and some fragments of the field journal, known within the concepts of art as "artist's book", in which creative processes emerging from the original spaces of ritual are recordedl.

Key words: Art, performance, ethnography, ritual, yagé.

Introducción

La investigación se desarrolló en torno a dos tradiciones indígenas yageceras distintas (Kamsá y Kofán, en el alto y bajo Putumayo, respectivamente), con el fin de alcanzar una mirada más amplia sobre la riqueza del ritual en ambos grupos étnicos. Para el trabajo de campo utilicé la etnografía (observación participante), como un método indispensable para su estructuración y finalmente de creación, relacionadas con una acción corporal, estética y artística, enmarcada dentro del arte del *performance*. El intento por asumir el trabajo etnográfico como obra de arte, parte de una acción reflexiva (el arte) que produce el “caminar”, el trasladarse constantemente de un lugar a otro. Las percepciones que se generan por estas condiciones particulares fueron esenciales para el desarrollo de la investigación, de esta forma la obra es un documento que visibiliza de forma descriptiva las características del ritual en los dos contextos. En estos trayectos recogí información por medio de dibujos, videos y anotaciones; documentos que guían la investigación y que finalmente son claves para hallar las diferencias y semejanzas del ritual.

Esta investigación aporta una caracterización del arte colombiano, reconociéndolo en términos multiculturales. En este caso, el ritual del yagé se presenta como una manifestación cultural originaria de los pueblos indígenas propiamente yageceros, que da lugar a una multiplicidad de lecturas tanto estéticas como plásticas. La riqueza del ritual destaca además el carácter pluriétnico y multicultural de Colombia que, tal como está estipulado en la Constitución del 91, hacen parte de la riqueza cultural del país.

La etnografía como herramienta metodológica en la investigación artística

La etnografía como obra de arte

“Mi cuerpo es mi punto de vista sobre el mundo”
(Maurice Merleau Ponty)

Esta primera parte tiene por objeto plantear el trabajo etnográfico desde dos puntos de vista, que serán desarrollados de la siguiente forma. En el primero se señala la importancia de la etnografía como un método apropiado para la creación artística. El segundo punto permite abordar esta

práctica antropológica a partir de concebirla a ella misma como obra de arte. Desde esta perspectiva, aquí se definirá el arte como un hecho estético² surgido, en este caso, desde una acción corporal en un contexto geográfico específico, determinado por un tiempo y un propósito definido.



Figura 1. Viajando por el río Guamúez, Putumayo. (Fotografía: El autor).

Esta definición de arte se enmarca dentro de los lineamientos del arte contextual. Paul Ardenne (2006: 29) brinda tal definición en su libro *Un arte contextual* citando a Richard Martel, quien sostiene que “El arte contextual supone la materialización de una intención del artista en un contexto particular [...]. El contexto particular que es la realidad”. Esta posición del artista frente al desarrollo del trabajo de campo (“El viaje”) posibilita el surgimiento de diversas reflexiones y transformaciones propias; por lo tanto, estas reflexiones e ideas están sujetas a cambios según cambia también el entorno en el que el artista se encuentra; es el contexto percibido en relación directa con un interés natural particular el que precisamente transforma la esencia de la creación: “El arte se convierte así en una cuestión del contexto en el que se producen y perciben ideas, objetos y cuadros” (Marzona, 2006: 11).

² La experiencia estética: “Es el proceso de apertura de mundos, es el paso de lo viejo a lo nuevo, de lo conocido a lo desconocido, a lo nunca visto, oído o leído [...] La experiencia estética no sólo renueva las interpretaciones de las necesidades a cuya luz percibimos el mundo, sino que interviene al mismo tiempo en las interpretaciones cognoscitivas y las expectativas normativas y cambia la forma en que todos estos momentos *remiten unos a otros*” (Vilar, 2000: 142-154).

Existen múltiples definiciones de lo que representa y significa la etnografía. Según Baztán, “la etnografía es el estudio descriptivo de la cultura de una comunidad, o de algunos de los aspectos fundamentales, bajo la perspectiva de comprensión global de la misma” (Baztán, 1997: 3); en este sentido, el primer paso lo representa la recogida de datos dentro de la investigación cultural. Un planteamiento similar desarrolla Guber (2001: 16) quien sostiene que la etnografía es el conjunto de actividades que se suele designar como “trabajo de campo”, y cuyo resultado se emplea como evidencia para la descripción. En esta línea, Morse afirma:

La etnografía es una labor intensa. No se trata simplemente de una serie de entrevistas analizadas cualitativamente; la etnografía siempre exige un contacto directo y prolongado con los miembros de un grupo. Aprender algo sobre un grupo social implica adoptar el papel de aprendiz. Por su propia naturaleza, este papel no lo puede hacer nadie que no sea uno mismo. (Morse, 2003: 42)

De acuerdo con lo anterior, es importante resaltar lo planteado por Bataille sobre la importancia de la experiencia como punto de partida para tener criterios claros frente a un hecho específico. Bataille (1981: 18) afirmaba que: “Es preciso captar el sentido desde adentro, es preciso vivir la experiencia”. Al reconstruir los recuerdos de la experiencia vivida comienzan a influir inevitablemente en el proceso creativo, ya que el arte se alimenta de ellos y se retroalimenta constantemente de las aprehensiones del entorno. Paul Ardenne (2006: 32) confirma estas indagaciones al expresar que la experiencia amplía y enriquece el conocimiento, ayudando al artista de esta manera a dinamizar la creación.

La etnografía en este enfoque investigativo, implica un “viaje”, una distancia por recorrer, una captura de imágenes y sensaciones. De esta forma, el cuerpo se enfrenta a experiencias interculturales, que permiten desarrollar un concepto investigativo propicio para este tipo de creación artística. Silvia Citro (2009: 84) describe al “viaje” o el recorrido como una forma de autoconocimiento que permite un conocimiento próximo de los otros:

El viaje está unido a los comienzos de la etnografía como método y es a partir de ese traslado de nuestros cuerpos y de la convivencia con los otros por un lapso, como se fundamentará nuestro conocimiento sobre ellos y, en cierta forma, sobre nosotros mismos.

En los últimos años, el artista ha acudido a esta técnica antropológica para desarrollar sus obras, ya que le permite incursionar en el contexto

investigado y de esta forma tener la posibilidad de conocer de primera mano y desde un sentido muy físico y afectivo las tradiciones y costumbres de una cultura específica.

De igual modo, la etnografía permite la interacción con los lugares, espacios y personas que hacen parte de los objetivos de la investigación, lo cual da lugar a la generación de nuevas reflexiones y conocimientos de acuerdo a la intención específica del investigador, el cual interpreta y analiza a partir de la relación de sus experiencias de viaje con un fin particularmente artístico. De esta forma, surge la siguiente pregunta: ¿Cómo la experiencia de viaje puede influir y transformar un proceso creativo? Deborah Dorotinsky (2006) asegura que los artistas a partir de su caminar por el mundo pueden intuir y percibir ciertas cosas o ciertos puntos sobre los fenómenos humanos y expresarlos en sus procesos artísticos. Textualmente sostiene que:

[...] en ese sentido el artista hace un ejercicio verdaderamente antropológico. No es una descripción como una etnología... pero es un trabajo donde hay una revelación de una cierta estructura, de algo que pasa en la sociedad y está muy condensada dentro de la obra [...]. (En documental "Arte en Construcción", México)

Néstor García Canclini, sociólogo investigador, afirma que:

Estamos en el momento antropológico del arte, lo dicen incluso artísticos y teóricos como Hal Foster que desde hace 10 años viene hablando del giro etnográfico de las artes. Él se refería precisamente a esa necesidad de los artistas de tomar en cuenta la multiculturalidad [...]. (García Canclini, 2006, en documental "Arte en Construcción", México)

Hal Foster (2001) en su texto "El artista como etnógrafo" habla sobre la necesidad del arte de buscar nuevas formas de acercamiento a otras culturas para dar a conocer desde una interpretación artística diferentes fenómenos sociales.

En esta investigación, se empleó la técnica etnográfica conocida como la *observación participante*, la cual, según Guber (2001: 57):

[...] consiste en dos actividades principales: observar sistemática y controladamente todo lo que acontece en torno del investigador, y participar en una o varias actividades de la población. [...] "La participación" pone énfasis en la experiencia vivida por el investigador apuntando su objetivo a "estar adentro de la sociedad estudiada".

La observación participante permite al artista-investigador involucrarse directamente con las comunidades, personas o grupos con los que se va a convivir por un tiempo determinado. Esta técnica etnográfica conduce hacia una serie de vivencias en contextos culturales diferenciados, que propician elementos de análisis útiles para conocer e interpretar características específicas y generales de determinado grupo étnico; además, ella caracteriza la mayor parte de la investigación etnográfica y es central para un trabajo de campo efectivo (Morse, 2003 24).

En la observación participante siempre se hace énfasis en el hecho de involucrarse directamente con las personas que se están estudiando (Agar, 1991 45). El investigador entra a ser parte de la comunidad por un tiempo definido, lo cual le otorga la posibilidad de involucrarse socialmente y de esta forma conocer directamente el comportamiento de las personas, la estructura social y política de la comunidad y comprender sus creencias, expectativas, temores y esperanzas. "Esta técnica es ideal para realizar descubrimientos, para examinar críticamente los conceptos teóricos y para anclarlos en realidades concretas, poniendo en comunicación distintas reflexividades" (Guber, 2001: 62). De acuerdo con Guber, la observación participante permite compartir conocimientos desde la acción cotidiana con la comunidad, construyendo así nuevos elementos teóricos con repercusión en los resultados finales de la investigación. Por consiguiente, la etnografía en el arte se constituye en una herramienta indispensable para la estructuración de propuestas artísticas.

Ahora bien, en las academias de arte se retoma el concepto de etnografía dentro la metodología de la investigación plástica. Es frecuente observar a los artistas realizando prácticas etnográficas en las ciudades, en zonas rurales o selváticas tomando la bitácora como diario de campo. Lo verdaderamente importante aquí es la intencionalidad y la estrategia con que el artista asume su trabajo. Es importante insertarse en ese otro espacio desde una posición holística que ayude a vivir en verdad una experiencia estética.

Experiencias etnográficas en el arte

Innumerables artistas han utilizado la etnografía en algún momento de su trabajo, especialmente en los últimos tiempos. Algunos de los más importantes en Colombia son José Alejandro Restrepo con la obra *Musa paradisiaca*, en la cual utiliza la video-instalación para presentar su propuesta.



Figura 2. José Alejandro Restrepo. *Musa paradisiaca* (1997).
(Fuente: Columna de Arena: José Roca, foto: José Alejandro Restrepo)

Se trata de una obra que surge a partir de una mirada antropológica a través de la historia del conflicto armado, la cual se escenifica visualmente a partir de imágenes obtenidas de los noticieros sobre la región bananera, acosada por las muertes violentas y le da contraste con el nombre científico del banano "*Musa paradisiaca*". Restrepo investiga y para ello parte de una observación y recolección de datos en los lugares donde se ejecutaron los hechos.

Por otra parte tenemos a Nadín Ospina, quien crea su obra a partir de observaciones de las figuras precolombinas que se ofrecen en los mercados populares de las ciudades y lo relaciona con elementos simbólicos de la cultura occidental, dando como resultado piezas en cerámica con todas las características del arte precolombino pero con imágenes de Mickey Mouse, de Bart Simpson, las cuales se han posesionado como símbolos característicos de nuestra cultura.



Figura 3. Nadín Ospina. *Chac Mool* (1999). (Fuente: Arnet.com)

También encontramos a Jaime Ávila, quien trabaja sus obras tomando como punto de referencia la fotografía urbana, realizando trabajos de campo y recorridos por la ciudad; su obra más reconocida tiene el nombre de *Tercer mundo* y es una crítica sobre el crecimiento desmesurado de la periferia urbana.

Artistas como Mateo López, con sus obras *Diarios de motocicleta* (2006) y *Topografía anecdótica* (2007), desarrolla su obra desde anotaciones, dibujos y registros realizados en un cuaderno o bitácora donde expone sus experiencias de viaje en diferentes contextos. Este diario de campo funciona como anecdotario donde van expuestos los dibujos y anotaciones que permiten una cohesión primordial a la investigación. Recoge, además, las sensaciones y percepciones que se tienen al recorrer caminos llenos de significados.



Figura 4. Mateo López. *Diarios de motocicleta* (2006).
(Fuente: Lugares de transito.net)

Mauricio Rivera, con sus obras “*Con\$ultor*”, “*Viaje estático*” y “*Pinta virtual*”, plantea performances colaborativos que han sido concebidos desde trabajos de campo etnográficos, específicamente en las selvas colombianas del departamento del Putumayo. Su investigación: “Analiza las relaciones establecidas entre los entornos virtuales y las áreas del diseño, [...] con el arte del performance y algunas ceremonias chamánicas curativas americanas [...]” (Rivera, 2011: 75).

Procesos curatoriales³ planteados desde la etnografía, son cada vez más frecuentes, un ejemplo de ellos es el desarrollado en XI Salón Regional de Artistas en el departamento de Antioquia llamado “*Estéticas de tránsito*”, el cual consistía en realizar recorridos por la ciudad construyendo mapas a partir de los talleres de cada artista, el curador tomaba el papel de etnógrafo al entrar en los espacios de cada uno de ellos y tomar registros y notas de su proceso creativo.

Por otro lado, es importante señalar ciertos artistas para quienes el “caminar” en un espacio geográfico determinado viene a ser una forma artística en sí. Ya en 1928 Fernando González, filósofo y escritor colombiano,

³ La curaduría es una práctica artística que se encarga de seleccionar, visibilizar y exponer procesos artísticos en un espacio expositivo. Es un acto de selección donde los curadores parten de un proceso investigativo, teórico e histórico que permite ampliar la mirada del arte desde nuevas formas de significación.

con su libro *Viaje a pie* mostraba un camino estético por recorrer. Sus descripciones y reflexiones frente al contexto habitual del viaje relacionado con un amplio conocimiento de la naturaleza humana, nos llevan a visualizar aspectos característicos de nuestra cultura, presentes siempre en las descripciones detalladas que realiza el autor en sus notas de campo.



Figura 5. Mauricio Rivera. *Con\$ultor* (2009). (Fuente: www.mauriciorivera.com)

Richard Long, artista británico, construye su obra a partir de desplazamientos en línea recta por diferentes lugares. Su obra se relaciona con la percepción que adquiere al tener esta experiencia de recorridos corporales en espacios determinados. El registro fotográfico se constituye como la evidencia física para revelar su proceso artístico al espectador. Rosario García Crespo, artista mexicana, configura el caminar como una actividad que permite descifrar y comprender los símbolos de la vida. El viaje se constituye como inspiración para crear. Robert Smithson (1938-1973), artista precursor del *Land art*, expone sus recorridos por la naturaleza que pretenden desarrollar exploraciones individuales encaminadas a encontrar un punto específico con lo natural. Nicolás Bourriaud, en el texto *Radicante*, profundiza sobre el concepto del trasegar por el mundo como una propuesta artística contemporánea, manifiesta que:

Hoy, el viaje está omnipresente en las obras contemporáneas, sea porque los artistas toman sus formas (trayectos, expediciones, mapas...). O su iconografía (espacios vírgenes; junglas, desiertos) o sus métodos (los del antropólogo, del arqueólogo, del explorador...). [...] La forma de la expedición constituye una matriz porque ofrece un motivo (el conocimiento del mundo), un imaginario

(la historia de la exploración sutilmente vinculada con los tiempos modernos) y una estructura (la cosecha de informaciones y extracciones a través de un recorrido). (Bourriaud, 2009: 124)



Figura 6. Richard Long. *Tame línea buzzard* (2001). (Fuente: www.richardlong.org)



Figura 7. Rosario García Crespo. *Herbario imaginario* (2010). (www.terra.com)



Figura 8. Robert Smithson. *Abstraction is everybody's zero but nobody's nough* (1967). (Fuente: www.vice.com)

El arte contemporáneo se caracteriza por centrar su atención en los aspectos cotidianos de la vida, de la comunidad, ocupándose concretamente en destacar, evidenciar o representar momentos que para el artista son fundamentales e importantes, algo así como investigadores sociales del arte que encuentran su inspiración en la observación de la dinámica humana. Rosana Guber (2001: 11) dice que “el contexto de surgimiento de la ‘etnografía’ se asemeja mucho al contexto actual”. Tal vez los fenómenos sociales actuales favorezcan apropiaciones desde el arte sobre otras disciplinas como la Antropología y la Sociología, que tienen las bases fuertemente estructuradas sobre la interpretación y descripción del comportamiento del hombre como individuo en la sociedad.

La experiencia de viaje, trabajo de campo o etnografía, dentro de un proceso de investigación artística se presenta como un método de creación propio donde el cuerpo del artista –investigador– está inmerso en un continuo proceso de aprehensión de la “realidad”, es decir, el artista de esta forma confiere a su propia acción corporal un carácter metodológico viable para realizar un análisis investigativo determinado por su propia experiencia, dando a entender que una de las facultades del arte está en relación con la experiencia e intensidad de la realidad vivida, pues se

compone de ellas dando paso a la transformación individual y colectiva a través de propuestas artísticas que impactan a determinados grupos sociales. Según Silvia Citro (2009: 32), citando a Csordas: “[...] el cuerpo vivido es un punto de partida metodológico [...] un campo metodológico indeterminado definido por la experiencia perceptual y por los modos de presencia y compromiso en el mundo”. Ya Marcel Mauss (1979), en el texto *Sociología y Antropología*, instalaba las bases sobre el lenguaje corporal, cuyo tema ha sido objeto de investigación de diferentes disciplinas; este investigador afirmaba que las técnicas corporales son fuente importante de conocimiento, digno de un estudio antropológico. Este estudio fue llamado en 1970 “la antropología del cuerpo” (Mauss, 1979: 337).

El viaje etnográfico, asumido como obra de arte, por sus condiciones estéticas, genera reflexiones constantes, teniendo en cuenta que cada acto desde este enfoque se transforma a partir de una intención y un propósito específico “el arte” que de alguna manera magnífica o engrandece la acción. Luis Silva Santisteban (1984: 43) recalca sobre la importancia del acto reflexivo como una posibilidad del ser humano para conocerse a sí mismo en el proceso de aprehender su propio contenido vivencial: “En virtud de la reflexión el hombre toma conciencia de sí como sujeto abierto al mundo, situado en él frente a un vasto conjunto de objetos”. Las formas de efectuar los actos, de comprenderlos, de percibirlos y de referirse a ellos, perfilan el camino del sujeto hacia una estética que define nuestra posición frente al mundo.

El artista observa, reflexiona e interactúa en otros contextos con el propósito de comprender otras culturas; intentar tal comprensión de otros niveles de realidad influye inevitablemente en nuestra conciencia, permitiendo al propio cuerpo acceder a nuevas formas de interpretación que desencadenan reestructuraciones cognitivas sobre lo que conocemos como realidad⁴. Al respecto, Santisteban (1984: 45) habla de cómo percibe el cuerpo al enfrentarse a una situación específica: “La relación del hombre con el mundo tiene una de sus fuentes fundamentales en su condición corporal [...] la percepción de las cosas materiales se realiza siempre a partir de la localización del cuerpo en el espacio”. En este caso el espacio se relaciona con el recorrido por lugares escogidos, las selvas del Putumayo colombiano. La percepción tiene lugar, por consiguiente, no solo en estos territorios, sino desde el mismo momento de partir del lugar de origen.

A partir del *Viaje* el arte se transforma en una experiencia constante y activa donde el presente abre las puertas para la reflexión (la obra

⁴ Para el caso específico de esta investigación, situarme y hacer parte de la dinámica de un ritual ancestral como la ceremonia del yagé.

es el acto); este carácter reflexivo, como lo afirmaba anteriormente, es imprescindible ya que permite cuestionar constantemente el propósito mismo de la investigación y así hallar nuevos parámetros que posibiliten la reconstrucción de nuevos conceptos. Lévi-Strauss (1971: 120), en su texto *Arte, lenguaje, etnología*, realiza una serie de cuestionamientos del concepto de arte, afirmando que “el arte es también una guía, un medio de instrucción y yo diría casi que de aprendizaje de la realidad ambiente”.

Esta idea –el arte como guía– es de vital importancia, ya que permite trascender lo aprehendido para llegar a lo verdaderamente importante en el arte: la reflexión estética como mecanismo de reconocimiento frente al mundo; esto conlleva indudablemente a enfrentar procesos internos y externos que generan nuevos conocimientos. “Todo conocimiento procede del arte” (Beuys, 1995: 71), afirmaba Joseph Beuys sobre la capacidad creativa del ser humano frente a las dinámicas de la vida misma.

Uno de los aspectos importantes en la descripción y análisis de la experiencia de campo es la búsqueda de las similitudes y diferencias del ritual dentro de cada contexto, desde el mismo proceso interno de transformación que permite la planta, construyendo por esta vía nuevos modelos de significación a partir de la expresión artística del lenguaje, si se tiene en cuenta que el “ser” artista tiene que ver más con un ejercicio de libertad, de la expresión libre frente a cualquier dinámica humana. En este punto, es pertinente citar a Chantal Maillard (2005: 12) en su libro *Diarios indios*, ya que coincidimos en la intención de ir más allá de comunicar los relatos del diario de campo, puesto que:

[...] los cuadernos que componen este libro no son crónicas de viaje. Tampoco son el resultado de un experimento antropológico. Son los diarios de una conciencia observadora que acaba siendo el objeto de su propia observación, la historia de una mirada que progresivamente se invierte para dar cuenta de sí misma.

Finalmente, no podría dejar de mencionar los trabajos de Alberto Villoldo y Erik Jendresen (1992), autores del libro *Los cuatro vientos*, allí relatan su experiencia con la ayahuasca en las selvas peruanas. Como tampoco podría faltar el antropólogo Carlos Castaneda, autor de diferentes libros como: *Las enseñanzas de Don Juan* (2002), *Una realidad aparte* (1974), *Relatos de poder* (1976), los cuales están basados en sus anotaciones del diario de campo acerca de su experiencia con Don Juan Matus, un indígena Yaqui del noroeste de México. Y por último al antropólogo y botánico canadiense Wade Davis autor del libro *El río* (2010). Este texto está enfocado en la descripción del recorrido que hizo el científico Richard Evans Schultes por las selvas

colombianas. Davis estuvo varios años en Colombia en busca de diferentes plantas medicinales, participando en rituales donde son utilizadas.

Relatos del viaje

Por los caminos del yagé

En esta parte me permito exponer textualmente algunos fragmentos y entrevistas del diario de campo, ya que es importante revivir algunos momentos significativos en las dos comunidades para visibilizar de una manera particular las experiencias personales en las prácticas ritualísticas del yagé.

Encuentro con la comunidad Kamsá

“La casa del taita se encuentra a unos 15 minutos a pie de la carretera principal de la vereda Tamabioy, cruzando por un sendero angosto rodeado de varios árboles de Borrachero⁵, planta que libera un olor fuerte y penetrante que dispone de alguna forma al cuerpo para las horas siguientes de ritual. El borrachero está presente en la mayoría de espacios de los jardines, así como también alrededor de los huertos medicinales, se pueden apreciar de todas las clases y colores. Según Wade Davis (2010), investigador de las plantas, se han registrado doce diferentes especies de borrachero en esta zona (p. 204). Para la comunidad Kamsá es una planta sagrada de mucho respeto, solamente la deben ingerir personas con gran experiencia en la medicina tradicional. Según ellos, el borrachero se toma para poder ‘ver’ el espíritu de otras plantas con el propósito de saber cuál de ellas sirve para curar una enfermedad específica”.

⁵ El floripondio o borrachero (*Brugmansia sanguinea*, *Brugmansia aurea*, *Datura arborea*) pertenece a la familia de las Solanáceas, familia que posee gran contenido de alcaloides. Se cultiva y se emplea desde tiempos remotos por taitas de la región como planta medicinal que permite curar diferentes tipos de enfermedades. “Los indígenas advierten que esta planta no debe usarse imprudentemente, puesto que puede provocar fuertes alucinaciones y delirios. Se dice que solo los chamanes con mucha experiencia tienen la capacidad de utilizar el ‘espíritu de la planta’ para sus propósitos (adivinations, curaciones). La planta inflige severos castigos a cualquier persona que la trata sin respeto” (Schultes & Hofmann, 2000: 33).



Figura 9. Diario de campo. (Fotografía: El autor).

"[...] A las diez de la noche el taita comenzó con los preparativos de iniciación del ritual. Organizó de manera pausada y sistemática los objetos de la mesa. Estos objetos se constituyen en parte esencial de la dinámica del ritual; básicamente, son imágenes religiosas como vírgenes y santos, Jesús crucificado, animales de plástico como jaguares, guacamayas y tigres, fotografías de personas que han pedido ayuda para sanarse de enfermedades y maleficios. Tales 'trabajos' se hacen específicamente con personas que no han podido estar presentes. La armónica, cuarzos, santos, vasijas para depositar el 'remedio', objetos como collares, pulseras que han sido encargadas para alguna limpieza especial. Estos objetos quedan rezados y dispuestos después de la ceremonia para ejercer una función de protección y ayuda a quien las lleva".

"[...] Todos quedamos en silencio, alrededor de una o dos horas aproximadamente. Después de este tiempo fuimos saliendo uno a uno al exterior para el primer vómito de la noche. Antes de esto, empecé a escuchar, por un momento, gritos y muchas voces cerca de la casa, todo hacía parte del proceso de posesión de la planta sobre el cuerpo".

"Después, los sonidos desaparecieron y salí del lugar. Ya afuera comencé a sentir que todo cobraba vida, sensación que me causó un fuerte estremecimiento hasta el punto de cuestionar mis propósitos frente a un proceso de investigación. En ese momento, nada era claro y solamente sentía que estaba en un espacio protegido por los seres que allí habitan, entender esto me ayudó a apaciguar considerablemente los sentimientos, comprendí

de alguna forma que no había razón para tener miedo y que por el contrario la planta ayudaría a sanar y a olvidar situaciones que producían conflictos internos. Más adelante, todo se fue aclarando poco a poco y pude vislumbrar una pequeña parte del poder de la planta, al encontrar la forma adecuada de reflexionar ávidamente sobre estos aspectos”.

“[...] Al transcurrir la ceremonia se genera una reflexión continua, los recuerdos vuelven a tomar las sensaciones originales de su momento, de esta forma se entremezcla e interactúa el pasado con el presente. El yagé permite aclarar situaciones internas de conflicto que han estado guardadas allí, en el inconsciente, al traerlas de nuevo al presente con un sentido diferente se posibilita la ‘sanación’. Es por esto que continuamente hay una repetición de las palabras ‘Cura, sana, cura, sana’, con una intención verdadera de mitigar el dolor hasta hacerlo desaparecer por completo; cuando esto sucede, los pensamientos cotidianos cambian y el cuerpo sana, dejando a un lado el peso de la conciencia alimentado de frustraciones y malos momentos”.

“[...] El viernes 26 de noviembre a las dos de la mañana empezamos la ceremonia programada el día anterior. Solamente estaba acompañado por el taita Marcelino, creándose de esta forma una atmósfera de mayor intimidad. Solo era yo al frente de una persona que irradiaba bastante ‘poder’, su indumentaria lo hacía ver como salido de otro mundo. Sus múltiples collares y plumas emitían un sonido similar a una caída de agua que se incrementaba a medida que sus movimientos eran más rápidos. El yagé tenía un sabor bastante diferente a los que había tomado antes. Tenía un sabor similar a la chicha, era más suave, mucho más líquido y aguado, su sabor no era para nada desagradable. Le pregunté al taita el nombre del yagé, ya que ellos tienen diferentes ‘variedades’ reconocidas. No se trata simplemente de características taxonómicas de la planta para saber de cuál se trata. Más bien se reconoce por la intención específica del cocinero y por la visión que produce. De este modo los conocedores saben a ciencia cierta la clase de yagé que se brinda. En este caso, el yagé tenía el nombre de ‘yagé tigre’ y según el taita es uno de los remedios más fuertes que existen por la gran reacción que produce”.

“Otro momento significativo fue haber presenciado el procedimiento de la cocinada del yagé. En esta ocasión estuvimos en un lugar especial cerca de la casa, allí preparamos la leña, las ollas y las plantas para iniciar su cocimiento. Ya había una parte preparada con la Chacruna o la pinta (Psychotria Viridis)⁶. La idea era mezclarla con el bejuco del yagé. Antes de prender la leña Bolívar (hijo del taita Marcelino) empezó quemando un sahumero, según él, para limpiar el lugar de fuerzas extrañas que podrían afectar el resultado curativo del yagé. Realizó algunas oraciones y procedió a santiguar el fuego, de esta forma todo estaba listo para iniciar”.

⁶ “La chacruna proporciona el segundo ingrediente esencial de la bebida de la ayahuasca” (Schultes & Hofmann, 2000)

“Al bejuco se le raspa toda la corteza hasta quedar totalmente limpio, después procedimos a machacarlo completamente con un tronco grande sobre una piedra. La planta va tomando la forma de fibras alargadas hasta llegar al punto de transformarse en pequeñas fibras listas para llevarlas al recipiente que se encuentra en ese momento a una alta temperatura. En todo momento debíamos mantener un fuego constante, y vigilar que no se subiera la mezcla hasta regarse. Como solo era en una pequeña proporción necesitamos pocas horas para que el yagé estuviera listo”.

“Una de las visitas más interesantes fue haber llegado a la casa del taita Martín Agreda, quien es uno de los médicos tradicionales con mayor edad en la región, por esta razón es visitado por diferentes personas de todo el mundo para conocer las experiencias que ha tenido con la planta. El taita, además, se ha dedicado a transmitir su conocimiento sin ningún egoísmo a indígenas y no indígenas, algunos de ellos se han convertido progresivamente en sus aprendices”.

“El taita nos invitó a pasar a su mesa donde atendía a los pacientes. Empezamos el diálogo preguntando por los orígenes de su conocimiento, a lo cual él respondió afirmando que toda su sabiduría provenía de sus ancestros. Su familia había practicado la medicina tradicional por varias décadas, transmitiéndose de esta forma todo el conocimiento ancestral de generación en generación. La charla se centró sobre los beneficios de tomar la planta, específicamente, en busca de una mejor salud, también ayuda a la atracción de la suerte y para seguir el buen camino, dice él que así nos alejamos de los malos pensamientos”.



Figura 10. Con el taita Martín Agreda en su casa en 2010 - Murió en abril de 2012.
(Fotografía: Duván Rivera).

Encuentro con la comunidad Kofán



Figura 11. Los abuelos Angelina y Virgilio Queta. (Fotografía: El autor).

“El 26 de junio llegué por fin al resguardo indígena Kofán, Santa Rosa del Guamúez, allí me esperaba Cristian, un hijo de don Hernando, quien me comunicó que ya era muy tarde para llegar hasta su casa, así que don Evelio, el gobernador, me llevó hasta la casa de los abuelos Queta, Virgilio y Angelina. Al principio me recibieron de una forma muy prevenida por ser alguien desconocido que viene de afuera. Pese a esto fueron personas muy gentiles y me habilitaron un cuarto que tenían vacío en el momento. La casa era humilde con una belleza particular, con corredores y un salón interno donde generalmente hacen las reuniones y ceremonias con el yagé. Vivían con ellos algunos de sus hijos, Léider, Lisandro y Edward. Sus otros hijos vivían cerca, entre todos constituían una numerosa y gran familia”.

“El martes 28 de junio asistí a la primera ceremonia en territorio Kofán. El taita Universitario fue la persona que ofreció el yagé, me invitaron por medio de don Hernando. Así que a las 7:30 de la noche salimos del resguardo junto con Cristian y un hijo del taita. Esta vez la noche estaba demasiado oscura, llevábamos una pequeña linterna que alumbraba delicadamente el camino. Tardamos unos 45 minutos en llegar a la casa del yagé, este es el nombre como se conoce el espacio reservado para las ceremonias, está adecuado especialmente para seguir la tradición de los kofanes respecto a mantener separados a los hombres de las mujeres”.

“Cuando llegamos al lugar la noche se hacía más oscura, solo la iluminaba una pequeña fogata realizada especialmente para la ocasión. Estaba rodeada por varias personas que conversaban alrededor, la mayoría de ellos estaban con trajes y collares que demostraban que eran aprendices del taita. Inmediatamente se quedaron mirándome como preguntándose quién era el extraño y de dónde había salido. Reconocí a Gildo, el hombre que vivía en la casa de don Hernando. Muy amablemente se ocupó de mí, brindándome un espacio donde podía dejar el morral, me ayudó a acomodar todo y me explicó las normas elementales de la ceremonia. En primer lugar, me aclaró cuál era el espacio destinado solo para las mujeres, en qué parte podía salir a vomitar y hacer las necesidades físicas. Me enseñó el camino donde había sembrado yagé, por ese lado no me podía ir por ningún motivo”.

“Cerca de las 9:30 de la noche el taita empezó a cantar muy fuerte, luego llamó a cada uno por su nombre. Fui una de las primeras personas que nombró, me causó curiosidad que supiera mi nombre ya que no recordaba habérselo dicho en algún momento. La fuerte voz del taita llamándome para que fuera a beber el yagé, me afectó de un modo considerable, ya que sentía que esa noche me iba a enfrentar con fuerzas muy poderosas. Era tal la inmensidad de la selva, que sentía que todos los espíritus que allí habitaban iban a influir en todas las sensaciones que iba a tener en la larga noche”.



Figura 12. Dibujos, diario de campo. (Fotografía: El autor).

“El lugar donde el taita rezaba y ofrecía el remedio era un rincón con un pequeño altar que sostenía varias imágenes de santos y velas prendidas. El taita daba la espalda rezando el yagé, se dio vuelta y me pasó una totuma casi hasta el borde con la bebida. Hice un gran esfuerzo para tomarla toda de un solo trago, pero debido a la cantidad pude hacerlo en tres sorbos. No era espeso y su sabor no era muy fuerte. Decían que no era cocinado sino ‘crudito’ como lo preparan la mayoría de los kofanes.

Pasadas dos horas un calor muy fuerte empezó a subirme desde los pies. Sentí que el calor provenía de la tierra, cada vez se hacía más intenso, comprendí que la única forma de disiparlo era caminando. Tenía claro que no me podía alejar mucho ya que sentía que podía perderme. Empecé entonces a buscar regocijo en pensamientos relacionados con situaciones similares en las que finalmente salí adelante. También traté de percibir la hermosura de la selva, observándola con detenimiento, por un momento lo conseguí y sentí un auténtico asombro al sentir la verdadera belleza del entorno”.



Figura 13. Dibujos, diario de campo. (Fotografía: El autor).

“Entrada ya la noche empezaron a salir todos de la casa, se reunieron a un costado llevando algunas sillas. El taita empezó a hablar de la fuerza de la planta, todos asientan con gestos y risas. De un momento a otro me empezaron a llegar imágenes confusas, todas con tintes de violencia. Fue algo así como estar consciente de toda la historia conflictiva de la región. Días antes había hablado con los abuelos y otras personas de la situación de violencia que vivieron hace algún tiempo. Las masacres realizadas principalmente por los paramilitares eran parte de la cotidianidad. Esa noche experimenté sensaciones de angustia al sentirme acechado y amenazado por el peso de esas historias que llegaban hasta mí como oleadas de sentimientos palpables, tan reales que por un momento el pánico se apoderó totalmente de mi cuerpo. De inmediato comencé a vomitar con gran intensidad, cada pensamiento se transformaba en náuseas y esas náuseas en vómito. Gildo se acercó llevando sahumero, me decía que estuviera tranquilo y que lo acompañara hasta donde el taita, pero yo sentía que acercarme a ellos iba a agudizar las sensaciones negativas. La insistencia era tan fuerte que decidí tomar fuerza y llegar hasta allí. Me senté al lado del taita y le conté lo que estaba sintiendo. Respondió que no me enfocara en esos pensamientos y que buscara la manera de calmarme”.

En Bocanas del Luzón

“A las ocho de la noche iniciamos el camino hacia ‘la casa del yagé’⁷. Nos internamos selva adentro en medio de una noche bastante densa y oscura y el camino estaba en su totalidad fangoso. Finalmente llegamos al lugar, era una maloca amplia con espacio suficiente para unas 100 personas. Al lado había una casa pequeña destinada para alojar solo a las mujeres. Desde allí, el taita Gustavo nos empezó a llamar uno a uno para darnos la totuma con el yagé. Pero antes entonó varios cantos rezando a la planta. La fuerza de su voz me conmovió bastante, era la primera vez que sentía tanta energía en el canto de alguien. Su voz parecía surgir desde las entrañas mismas de la tierra, emanando un fulgor vital de luz. Con tal sensación llegué hasta donde él a tomar la planta. Estaba dándome la espalda, sin mirarme me pasó la totuma, la recibí y la tomé inmediatamente; después de esto me acosté tranquilo en la hamaca. Me sentía bastante bien, había recibido a la planta con humildad y con un propósito claro, este hecho me generó confianza y disipó cualquier asomo de temor”.



Figura 14. En el ritual del yagé. Casa del taita Marcelino Chiquinque.
(Fotografía: El autor).

⁷ La casa del yagé es el lugar donde generalmente la comunidad Kofán realiza el ritual. Está especialmente diseñada para separar a las mujeres de los hombres, ya que no se permite mucha interacción entre géneros.

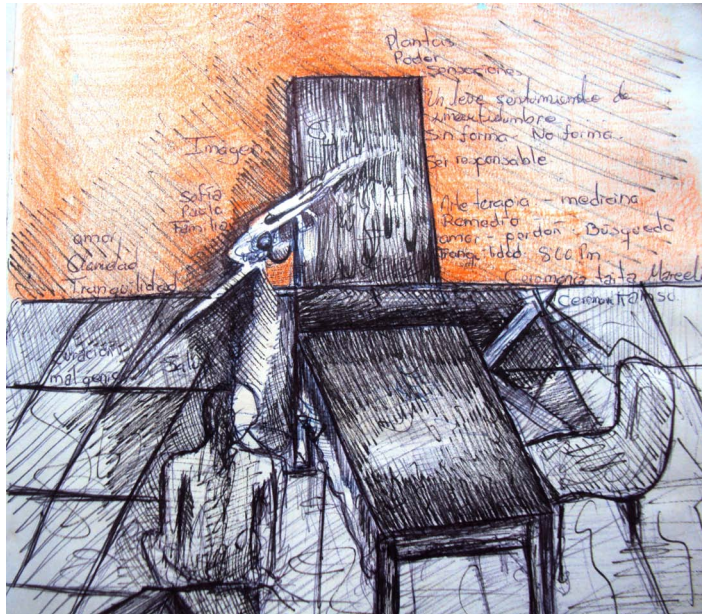


Figura 15. Dibujo, diario de campo. (Fotografía: El autor).



Figura 16. Dibujos, diario de campo. (Fotografía: El autor).

“Esta última experiencia marcó un nuevo comienzo con la planta, debido a que la anterior estuvo marcada por unas visiones bastante terroríficas. Haber tomado yagé con el taita Gustavo me generó de nuevo confianza. Me sentía feliz, con ganas de seguir adelante con fuerza y optimismo.

En una ocasión hablé largo rato con el profe Gustavo, algunas de las preguntas y respuestas son las siguientes. Veamos:

- ¿Qué significa el ritual del yagé para los kofanes?

- El ritual del yagé para los kofanes primero que todo es una tradición. Lo venimos manejando desde nuestros ancestros, nuestros abuelos. Desde ellos estamos encaminados nosotros, nuestros taitas nos dicen que el ritual del yagé es para buscar la sanación de las personas o como para vivir en unión y tener una tranquilidad. Siempre se utiliza primero que todo una casa del yagé, pero como nosotros no la tenemos, utilizamos una casa familiar. El yagé se utiliza para sanarse uno mismo, porque el yagé produce la purga que limpia el organismo. También hay muchos que lo pedimos para tener nuestra mente bien despejada, ya que el cuerpo mismo se fortalece tomando el yagesito. En la ceremonia hay momentos de reflexión y también hay momentos de alegría, se siente uno unido con la gente, con la familia y se la pasa uno la noche bien, contento. Ya cuando hay pacientes hay una hora especial para hacer la sanación. Hay mucha gente que viene de otras partes que los médicos no los pudieron curar. Por ejemplo un mal aire no lo curan los médicos occidentales, siempre lo curamos los que tomamos yagesito. Esto es una herencia que debemos seguir cultivando para que esto no se termine, porque esto es un regalo. Si no tomamos por varios días el cuerpo se recae, si tomamos el yagé el cuerpo se siente bien, alegre y fortalecido.

Los collares que traemos puestos son como una defensa. Los colmillos, los collares de cascabel son como una armonía, en la borrachera misma la bulla como que lo revive. La pintura refleja el rostro en las ceremonias. De todas formas no nos los colocamos por colocárnoslos, esto es una tradición. Si nos colocamos el traje aparecemos cerca del espíritu del yagé y entonces ellos nos protegen, nos contactamos con él, pidiéndole a él. Para eso es.

- ¿El canto de dónde sale?

- El mismo yagé lo enseña, la naturaleza también. Esto es como un colegio, comienza en la primaria hasta ser bachiller. A veces nos asustamos porque vemos culebras y todo lo que hay en la naturaleza, pero después nos damos cuenta que las culebras son el mismo yagé. A la medida que uno va conociendo el canto lo escucha uno mismo y se lo graba en la mente. La misma borrachera le dice a uno que cante y como uno está escuchando el canto entonces cantamos. Ahí se va acogiendo el canto, lo mismo que la música de la armónica uno siente que lo alegra todo”.

Conclusiones

La etnografía y el arte contemporáneo

El arte permite “ver” de otro modo aspectos particulares de una sociedad, en este caso el ritual es visibilizado desde una descripción dibujística y video performática, expuesta en una instalación. Allí se evidenciaron las diferencias y semejanzas del ritual dejando claro que los rituales de las dos comunidades se asemejan en su dinámica general, en donde existen pasos consecutivos que lo caracterizan. En esencia, el ritual lo componen el taita y los participantes. En el desarrollo de la ceremonia se reza, se canta, se danza, se sopla y se limpia. En todos ellos es primordial la intención del taita para la sanación. Esta interacción es la que verdaderamente limpia y cura a la persona. Los conjuros tienen como objeto limpiar el aura de los posibles factores externos que causan la enfermedad, con el conjuro se da fuerzas para seguir por la buena senda.

Finalmente, es importante dejar claro que el ritual del yagé es el eje fundamental del sostenimiento cultural de las dos comunidades, puesto que allí se entretajan múltiples significados que señalan de manera pragmática el camino adecuado a seguir.

“Pinta Pinta! abuelito plumajero!, pinta la senda con los colores de la selva!”.



Figura 17. Catálogo de la Exposición. (Fotografía y diseño: Adrián Meza).



Figura 18. Exposición. (Fotografía: El autor).



Figura 19. Exposición. (Fotografía: El autor).



Figura 20. Exposición. (Fotografía: El autor).

La obra se desarrolló en un contexto geográfico distinto al del artista; sin dudas, esto trajo consigo nuevas interpretaciones estéticas que finalmente fueron el punto de partida para la creación. A partir de esto, empecé a considerar que la obra en sí, comienza desde el mismo momento de iniciar el “viaje” (el caminar), el desplazamiento hacia el lugar de origen del ritual del yagé. Un mundo imaginario que permite un conocimiento propio debido a la constante reflexión que la experiencia genera. “Llamo experiencia a un viaje hasta el límite de lo posible para el hombre”, nos dice Bataille (1981: 16). Es mi cuerpo aprehendiendo lo que observa, para finalmente describir en un acto auténtico de libertad (como lo es la vida misma), lo que otro cuerpo (el taita) puede crear mediante una acción ritual.

La intención es clara, vivir una experiencia sincera como un elemento trascendente de transformación, que permita observar y comprender el ritual como una obra artística (*performance*) que parte de una acción corporal y genera conocimiento. “Todo conocimiento humano procede del arte” expresa Beuys (1995: 71). Es importante respecto a esto, recalcar lo que afirma Silvia Citro (2009: 31), cuando sostiene: “Las personas que participan activamente en esta prácticas usualmente experimentan procesos de cambio en sus imágenes corporales y en sus modos perceptivos, afectivos, gestuales para promover nuevas significaciones culturales, reformular identidades o reestructurar relaciones sociales”.



Figura 21. Exposición: Video performance e instalación.
(Fotografía: Adrián Meza).

Estos actos corporales se suman a mi propia acción, una búsqueda de lo sagrado con una intención clara: la de estar inmerso dentro una obra de arte que magnifique la acción, algo así como una obra dentro de otra obra, acecharse a uno mismo. Un hecho estético que desborda en sensaciones y reflexiones infinitas. “La obra auténtica en verdad, es lo ‘obrado’ y su tiempo real, no la eternidad posible de su exposición, sino el momento de su elaboración” (Ardenne, 2006: 37).

El cuerpo se nutre de las imágenes y sonidos que experimenta, el cuerpo como dice Carlos Pinzón (2004: 246) es la esencia de la conciencia. Todo ha quedado registrado en las anotaciones y dibujos del diario de campo. Todo el recorrido, todo lo sentido, todo lo vivido, ha quedado plasmado en un lenguaje visual como los recuerdos y anotaciones personales, es además una sucesión de percepciones escritas simbióticamente entre texto e imagen. Fue a partir de estas imágenes como verdaderamente encontré las diferencias y similitudes en el ritual Kamsá y Kofán. Dado que mediante el gesto del hacer artístico se estimula la reflexión, y en virtud de este hecho es que el hombre toma conciencia de sí como sujeto abierto al mundo (Santisteban, 1984). Me reconozco y reconozco hechos que bajo una mirada estética permitieron diferenciar una acción específica. Por consiguiente, la disposición que tomaron las obras dentro de la instalación performática permitió al espectador preguntarse sobre las diferencias y similitudes del ritual.

En este orden de ideas, es preciso anotar que el recorrido por los espacios geográficos del Putumayo, permitió la recolección de objetos

relacionados con el ritual. Objetos que llegaban hasta mis manos por alguna razón y que cuentan una historia importante referente a su cultura. Estos objetos permiten un acceso a lo simbólico. Cada uno tiene un significado especial; las plumas ayudan a volar, mientras que los collares y cascabeles reflejan los sonidos de la selva y protegen a las personas que los portan. La mayoría de ellos han sido rezados y bendecidos por los taitas en las ceremonias, aumentándoles así su poder.

Estos objetos han sido apropiados y modificados desde el dibujo y la pintura, respetando la idea original por la que fueron hechos. En ellos, describo lo que mi intuición percibe como la esencia real del objeto. Es importante lograr elaborar elementos significantes que guarden una relación con la estructura misma del cuerpo objetual, esa significación se alcanza cuando reconozco en ellos la intención con la que fueron elaborados, a partir de esto, he dibujado y escrito repeticiones continuas de imágenes, cantos y rezos. Reconstruyo las visiones, dibujo con fuego y reflexiono. Bordar, escribir y rezar, son las acciones que mi cuerpo hace para posibilitar que los recuerdos retornen con las sensaciones originales en las que se produjeron. Dibujo y escribo para reconstruir un pasado, así como bordo, leo y escribo para estimular una sensación. El tejido, por ejemplo, proporciona un espacio prolongado de tiempo para su realización y este lapso temporal es idóneo para enfocar la mente en la restauración de ideas referentes a las sensaciones de las experiencias. Así he construido mundos y libero emociones reprimidas. Me curo y me sano. Reflexiono y trasciendo. Creo y escribo.



Figura 22. Objetos de la Exposición. (Fotografía: Adrián Meza).



Figura 23. Objetos de la Exposición. (Fotografía: Adrián Meza).

La exposición se establece como una video instalación performática que permite reconstruir dinámicas ritualísticas. Esta connotación particular da vía libre al espectador para que pueda estar dentro de la obra, explorar y desplazarse a través de ella, tener contacto con los objetos y dibujos que cuentan una historia, la historia del ritual. Durante el transcurso del viaje se tomaron múltiples registros en sonido y video, dejando como resultado un video-arte que reconstruye momentos en el “viaje”. Allí están plasmados sonidos e imágenes que se complementan con los dibujos y objetos de la obra. Es un conjunto simbiótico que revive los diferentes rituales en los que hice parte. Todos los elementos que hacen parte del espacio expositivo están allí por que cumplen una función específica, de esta manera mi cuerpo incursiona al frente de la proyección para hacer parte de ella. Es en ese momento que invoco nuevamente mediante un gesto vital como la respiración, todo un cúmulo de sensaciones ya vividas y que retornan no como simples recuerdos sino como oleadas de impresiones físicas que perpetúan la experiencia con la planta sagrada: el yagé.



Figura 24. Performance. (Fotografía: Claudia Ceballos).



Figura 25. Performance. (Fotografía: Claudia Ceballos).

De esta manera, es probable que los espectadores vivieran la obra e interpretándola como una experiencia estética de sanación y reflexión. Así, el incienso (humo sagrado, que unifica y purifica los espacios, en este caso el lugar de exposición de la obra), las imágenes y los objetos ritualísticos tomaron su verdadera dimensión de “poder” al encontrarse en toda una unidad compositiva, relacionada siempre con los rituales de las dos comunidades.

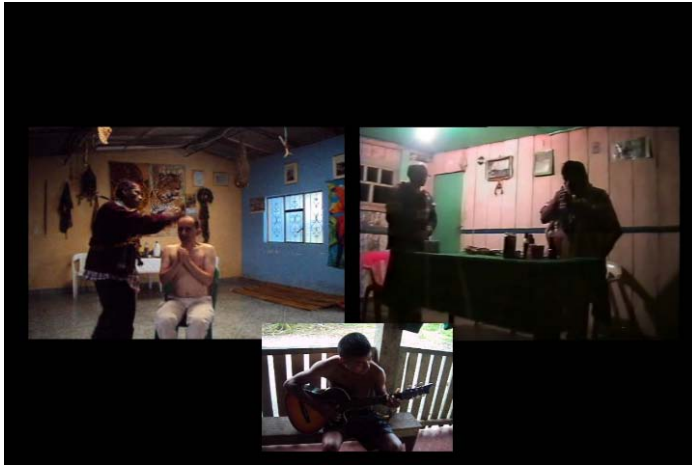


Figura 26. Imágenes del video. (Fotografía: el autor)

Los diarios de campo y los dibujos estuvieron allí para ser observados describiendo ellos mismos las diferencias y similitudes de los rituales Kamsá y Kofán. Son un documento importante que guía y describe las impresiones del ritual.

Finalmente, es importante señalar que algunas acciones realizadas en el viaje como los murales hechos en la casa del taita Kamsá, Marcelino Chiquinque, y en la escuela de Santa Rosa del Guamúez de la comunidad Kofán, son un gesto de gratitud con las comunidades que me recibieron con los brazos abiertos, siempre atentos a cualquier inquietud que tuve. Es una huella que dejó impresa en estos lugares sagrados, una huella de amistad y respeto con todos ellos a los que, no sobra decirlo, siempre llevaré en mi espíritu.

Estos espacios, como dice Ana María Llamazares & Martínez (2004), aportan un poco al sostenimiento de su cultura, ya que son realizados en conjunto con la comunidad, quienes son los que hacen las sugerencias de las imágenes que están allí, todas ellas relacionadas directamente con su

cosmovisión, con sus creencias culturales, como los animales de poder, transformaciones antropomorfas, plantas medicinales características de la región y taitas representativos de cada cultura.

Las pinturas y los objetos donde estos se realizan pasan a ser fuentes de poder en sí mismas, donde el chamán u otros miembros de la comunidad pueden acudir para nutrirse o ayudarse a ingresar nuevamente en las otras realidades en donde renovará sus energías. (Llamazares & Martínez, 2004: 84)



Figura 27. Mural realizado en la casa del taita Marcelino Chiquinque. (Fotografía: El autor).



Figura 28. Detalle del mural. Taita Fernando Mendúa. (Fotografía: El autor).

Bibliografía

- AGAR, M. (1991). Ethnography and epistemology En: J.M. MORSE (ed.). *Qualitative nursing research: A contemporary dialogue* (pp. 40-53). (Edición revisada). Newbury Park, CA: Sage.
- ARDENNE, Paul. (2006). *Un arte contextual*. Murcia: CENDEAC.
- BATAILLE, George. (1981). *La experiencia interior*. Madrid: Taurus.
- BAZTÁN, A. (1997). *Etnografía. Metodología cualitativa en la investigación sociocultural*. México: Editorial Alfaomega Marcombo.
- BEUYS, Joseph. (1995). *Cada hombre un artista. Conversaciones en documenta 5-1972*. Madrid: Visor distribuciones, S.A.
- BOURRIAUD, N. (2009). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- CASTANEDA, Carlos. (1974). *Una realidad aparte*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____. (1976). *Relatos de poder*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____. (2002). *Las enseñanzas de don Juan. Una forma yaqui de conocimiento*. México: Fondo de Cultura Económica.
- CITRO, Silvia. (2009). *Cuerpos significantes. Travesías de una etnografía dialéctica*. Argentina: Editorial Biblos.
- DAVIS, Wade. (2010). *El río: Exploraciones y descubrimientos en la selva amazónica*. Bogotá: Ancora Editores.
- FOSTER, Hal. (2001). *El retorno de lo real*. Capítulo 6: El artista como etnógrafo. Madrid: Ed. AKAL.
- GUBER, Rossana. (2001). *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. (1971). *Arte, lenguaje, etnología*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- LLAMAZARES, A. y MARTÍNEZ, C. (Eds.). (2004). *El lenguaje de los dioses: Arte, chamanismo y cosmovisión indígena en Sudamérica*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- MAILLARD, Chantal. (2005). *Diarios indios*. Valencia: Pre-textos.
- MARZONA, D. (2006). *Arte conceptual*. Madrid: Taschen.
- MAUSS, Marcel. (1979). *Sociología y Antropología*. Las técnicas del cuerpo y La noción de la persona. Madrid: Tecnos.
- MORSE, J. (2003). *Estilos de etnografía*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- PINZÓN, C. (2004). "Las prácticas chamánicas y el paradigma ecológico". En: *Chamanismo, el otro hombre, la otra selva, el otro mundo*. Bogotá, D.C.: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- RIVERA, Mauricio. (2011). "Relaciones entre entornos virtuales con performances artísticos contemporáneos y algunas ceremonias curativas americanas en una investigación-creación". En: *Revista Nodo*, Año 5, Vol. 5. Bogotá: Universidad Antonio Nariño.
- SANTISTEBAN, L. (1984). *El sujeto como objeto de las ciencias sociales*. Madrid: Tecnos.
- SCHULTES, Richard y HOFMANN, Albert. (2000). *Las plantas de los dioses*. México: Editorial Fondo de Cultura de México.
- VILAR, G. (2000). *El desorden estético*. Barcelona: Idea Books, S.A.
- VILLOLDO, Alberto y JENDRESEN, Erik. (1992). *Los cuatro vientos*. Buenos Aires: Planeta.