

artesanías
de colombia

Cuaderno de Diseño

Camëtza talla en madera y tejeduría I Putumayo



Investigación, propuesta y aplicación

Artesanías de Colombia S.A
Oficina de Planeación e Información -Gestión del Conocimiento

Créditos Institucionales

Artesanías de Colombia S.A

Ana María Fríes Martínez - Gerente General

Sara Consuelo Sastoque Acevedo - Jefe de la oficina asesora de Planeación en información

Camilo Ernesto Rodríguez Villamil - Especialista Gestión del conocimiento

Equipo de Trabajo:

María Paula Avila Vera - Antropóloga investigadora

Iván Camilo Ochoa Martínez – Diseñador Industrial

Camilo Ernesto Rodríguez Villamil - Coordinador

Colaboradores

Carmela Agreda. Maestra Artesana de la Comunidad Caméntsá.

Pastora Juajibioy. Maestra Artesana de la Comunidad Caméntsá.

Hugo Jamioy. Maestro Artesano y escritor de la Comunidad Caméntsá.

Narcisa Chindoy. Maestra Artesana de la Comunidad Caméntsá.

Walter Chindoy. Autoridad del Cabildo Caméntsá Biyá.

Ángel Jacanamijoy. Maestro Artesano de la Comunidad Caméntsá.

Paulino Mojombuy. Maestro Artesano de la Comunidad Inga de San Andrés.

Gerardo Chasoy. Maestro Artesano de la Comunidad Caméntsá-Inga.

Josefina Agreda. Maestra Artesana de la Comunidad Caméntsá.

Ángela Jaramillo. Enlace Putumayo-Artesanías de Colombia S.A.

Índice

- 1. Introducción**
- 2. Contexto**
 - 2.1. Geografía Humana**
 - 2.2. Cultura Material**
- 3. Cadena de Valor**
 - 3.1. Recurso Natural**
 - 3.2. Materia Prima**
 - 3.3. Elaboración de la Artesanía**
 - 3.4. Distribución**
- 4. Glosario**
- 5. Bibliografía**

Introducción

También conocido como Kamentzá, Kamentsá, Kamontsá, Kamsá, Camsá, Kamnsá, Caméntsá. El pueblo Caméntsá¹ -que traduce en lengua nativa “personas de aquí mismo con pensamiento y lengua propia” (Plan Integral de Vida del Pueblo Caméntsá)- habita principalmente en la región del Valle de Sibundoy. Goza de una ejemplar fortaleza cultural y organizativa, y son reconocidos ampliamente por sus conocimientos en etno-medicina, uso de las plantas y el manejo ambiental tradicional. El yagé es fuente principal de su conocimiento y sabiduría, el cual denominan “el bejuco del alma”. Por su cercanía con otros pueblos indígenas como los Ingas tienden a homogenizarse sus oficios y no comprender su unicidad. Por ejemplo se habla del chumbe (especie de tejido) como si fuera una costumbre Caméntsá, cuando el tejido para los Kamsá es el Sombiache, con la que adornan piezas de uso ritual y diario. Este tipo de detalles sutiles son los que aborda este documento, en el que se analizan también aspectos de la historia y la cosmogonía de los oficios que antropólogos e historiadores no han abordado con suficiente profundidad y seriedad como es el caso del fuerte sincretismo cultural en la región.

Los Caméntsá, un pueblo del que se tienen pocos antecedentes y que guarda el misticismo de la amazonia colombiana, es también el creador de las artesanías que hoy en día continúan siendo motivo de ambigüedades y descubrimientos.

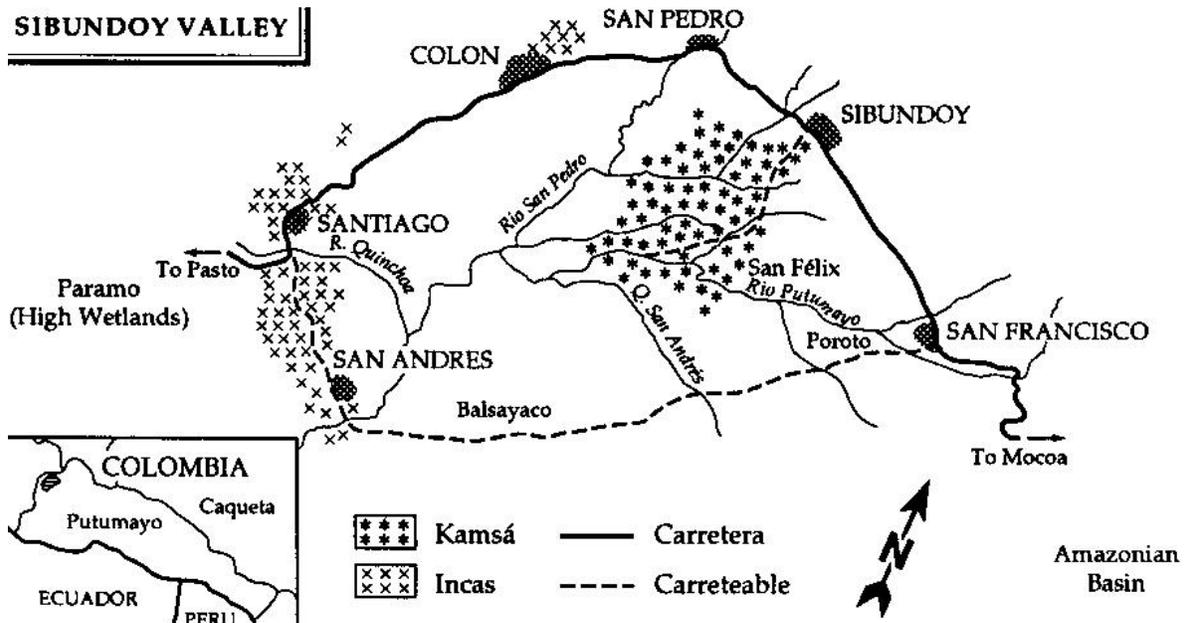
Contexto

Geografía Humana

Geografía

El Valle de Sibundoy donde residen históricamente la comunidad Caméntsá tiene un área de 34.000 hectáreas de las cuales 8.500 son parte plana. Se encuentra a una altura promedio de 2.200 metros sobre el nivel del mar y tiene una temperatura de 17 grados centígrados. Su complejidad no es solo geográfica ya que en sus territorios conviven colonos, indígenas y comunidades negras negros.

Este Valle es típicamente andino y se encuentra ubicado en el departamento de Putumayo¹, limitando al norte con los departamentos de Nariño y Cauca; al occidente con el departamento de Nariño; al oriente con los municipios de Mocoa y Villagarzón; y al sur con los municipios de Orito y Villagarzón. Administrativamente el Valle de Sibundoy está conformado por cuatro municipios: Santiago y Colón, donde habitan indígenas Inga/inganos/ o de habla quechua; San Francisco cuyos habitantes son en su mayoría colonos, y Sibundoy, llamado Tabanoc (nuestro sagrado lugar de origen) por sus habitantes pertenecientes a la etnia Camëntsá. Sin embargo, del por qué el Valle de Sibundoy recibe ese nombre y cómo llegaron los Camëntsá a vivir allí y tener las costumbres que los cohesionan hoy en día, entre ellas, la tejeduría y la talla de máscaras en madera y la apropiación del territorio, hay varias versiones que exploraremos a continuación (Arango & Sánchez, 2004).



Mapa que muestra las rutas Kamsá e Incas en el Valle de Sibundoy

Historia

El origen de los habitantes del Valle

¹ Influencia del “quechua” y la lengua “inga” (“pútu”, “potú”: calabazo, “máyu, “máyo”: río).

El pueblo Camëntsá comparte su territorio con el pueblo Inga, desde tiempos de Hayna Cápac, quien conquistó parte del territorio Camëntsá en 1492 luego de atravesar el río Cofán y estableció una población quechua, hoy conocida como Ingas. La relación entre estos dos pueblos es muy cercana, de tal manera que se pueden encontrar personas pertenecientes al pueblo Inga y al Camëntsá que dominan ambas lenguas (Chindoy: 1974).

En la época de la conquista, el Valle de Sibundoy era un corredor comercial importante entre la región andina y la región amazónica. Los primeros conquistadores llegaron a la región durante los siglos XVI y XVII en busca del Dorado. Con las guerras de conquista y la llegada de enfermedades antes desconocidas con la influenza y la viruela, los Camëntsá fueron diezmados, pero con el aislamiento de la región en los siglos posteriores se generó un proceso de reconstrucción poblacional que permitió su pervivencia cultural. Este aislamiento continuó hasta fines del siglo XIX cuando el auge de la industria cauchera se inició un nuevo ciclo de evangelización con las misiones capuchinas y un proceso de colonización de la región promovido por el gobierno y la iglesia (BONILA, 1989).

Los constantes riesgos que afrontó este pueblo significó la paulatina reducción de su población hasta llegar al riesgo de su extinción. Así pues, mientras en el año 1558 se reportó una población Camëntsá de 9.000 personas, para el año 1582 esta se redujo a tan solo 1620, y en el año de 1691 tan solo sobrevivían 144. Desde 1711 se registra un aumento de la población, y para el año de 1857 se reportaron 837 personas pertenecientes a este pueblo (Página Web del Pueblo Camëntsá).

Según la antropóloga María Clemencia Ramírez, de acuerdo con fundamentos etnohistóricos, lingüísticos y arqueológicos, los habitantes del Valle de Sibundoy (kamsá e ingas) provienen del sur “tal vez del Perú y aún más allá de las zonas bajas selváticas” habiendo conquistado el valle primero el grupo Kamsá, lo cual Ramírez atribuye a su profundo conocimiento agrícola. Al valle llegaron siglos después los inganos “portadores de una cultura de patrones nómadas en cuanto a movimientos comerciales” y hablantes de quechua, lo cual les pudo facilitar los intercambios comerciales (BONILA, 1989).

Por el contrario, los lingüistas Marcelino de Castellví y Manuel José Casas dieron al grupo étnico el nombre de Camëntsá, debido a su lengua, la cual identificaron como de origen malayo-polinesio, lo cual implicaría que no provienen, al igual que otros grupos como los Inga, de la expansión del Ingano (Imperio Inca) ni de las migraciones de otros grupos andinos, sino directamente de la Polinesia. Esta versión concuerda con la memoria ancestral del pueblo Camëntsá, quienes afirman que ellos son originarios del Valle de Sibundoy y el nombre al valle se lo dio el último gran cacique que existió en la región. La relación y/o origen Quillacinga de los Kamsá que algunos investigadores han planteado, no es aceptado dentro de la perspectiva del grupo. Siguiendo la memoria de los kamsá, “los primeros nativos de tabanok” como ellos designan al Valle de Sibundoy, fueron los kamentsá Biyáng, quienes lo convirtieron en lo que es hoy. Así pues, los Camëntsá se establecieron en el mismo Valle de Sibundoy desde un pasado no conocido y cuya lengua, despectivamente designada como “cuchi” o “Kúchi” (cerdo, en quechua) tampoco ha sido satisfactoriamente clasificada.

Transformaciones y resistencias de los habitantes del Valle y conformación de la frontera amazónica².

Las Comisiones Coreográficas que trataban de pensar manera de integrar, por ejemplo, el territorio del Caquetá y del Putumayo, y en general las selvas amazónica y sus grupos indígenas a la civilización, surgieron en el siglo XIX, y hubo múltiples propuestas a lo largo del siglo XX. “La reducción de salvajes” como lo llamaba el ideólogo del liberalismo colombiano Rafael Uribe Uribe fue de vital importancia en esta región. En 1930, figuras como Nemesiano Rincón se pusieron de acuerdo y expusieron un esquema para comenzar por esta misión y colonización en Pasto, en Nariño donde habitan medio millón de colombianos pasando por la laguna de La Cocha para llegar al Valle de Sibundoy y después al resto del Putumayo. La configuración del Putumayo como parte

² Amazonia noroccidental (cerca de 1 millón de km²: en su extremo oriental el Río Negro-Canal Casiquiare-Río Orinoco; en su límite sur, el Río Amazonas; en su margen norte el Río Guaviare y la Serranía de la Macarena y en su extremo Occidental Los Andes).

inicialmente del territorio del Caquetá y posteriormente, como Intendencia, como Comisaría y como Departamento, constituye un proceso de estructuración espacial y sociocultural complejo y profundo en el tiempo. Abarca procesos como la consolidación, expansión y desestructuración del “mundo andino”, los tempranos intentos coloniales (siglo XVI) y las fronteras de mineras del piedemonte amazónico (Gomez, 2005).

Con la finalización del siglo XIX no pararon las misiones en el putumayo sino que se dio el ingreso de otras como los capuchinos que se consolidaron en las primeras décadas del siglo XX y más adelante a grupos como los evangélicos que en 1962 ya estaban infundiendo sus creencias. Tanto Ingas como Kamsá tienen un largo historial de resistencia a las presiones de los colonos tratado de mantener sus esquemas culturales a través de elementos como el uso del traje tradicional, la cusma, y collares con varias cuentas de vidrio y del chamanismo que aún se practica entre ellos. No obstante, el largo período de homogenización y evangelización han propiciado la apropiación de elementos como la fe católica, la cual como veremos más adelante, es profesada por ambas etnias y hace parte de la justificación de oficios como las artesanías (Gomez, 2005).



Sincretismo. El taller de un artesano en el que se observan piezas tradicionales Caméntsá y varias figuras religiosas ejemplifica los resultados del largo proceso de transculturación en el Valle de Sibundoy.

Fotografía tomada por: María Paula Ávila Vera

Economía extractiva y baldíos y el nuevo mapa del Valle de Sibundoy.

El extractivismo constituye la constante histórica económica regional y explica la miseria de sus habitantes tanto indígenas como mestizos. Los conflictos por el espacio no se inauguraron con la misión capuchina, antes de esto no hubo un pasado indígena idílico sino muchas luchas por el territorio. Desde el censo de 1845 los Caméntsá han disminuido su número de población abismalmente, lo cual se puede explicar por las enfermedades y epidemias de la segunda mitad siglo XIX en función de su incorporación a la extracción. La razón de esta disminución se puede complementar con la huida y los desplazamientos hacia las montañas y las selvas, además de “la época de los suicidios” en los comienzos del siglo XX, época que coincide con la llegada de los colonos y de los misioneros capuchino. Hasta 1904, el territorio del Putumayo y Caquetá dependió de la diócesis de pasto, con los capuchinos nació la prefectura apostólica y en 1930 se creó el vicariato apostólico.

Para 1930 ya la misión se había apoderado de una buena parte de las tierras indígenas. Desde una perspectiva histórica, y a partir del surgimiento de los resguardos en la época colonial, jurídicamente la tierra comprendida entre los linderos de cada resguardo fue y ha sido propiedad comunal y la posesión de parcelas del resguardo se otorga según decisión de los respectivos cabildos indígenas, los cuales le podían asignar la posesión de la tierra o quitársela a una familia. Con excepción del corregimiento de Sibundoy compuesto por “tierras resguardos”, el resto del Territorio del Antiguo Caquetá eran terrenos baldíos sobre los que nadie podía reclamar propiedad. Sin embargo, a lo largo del siglo XX esa protección de Sibundoy también se borró.

La apertura camino Pasto a Sibundoy se consideró como la obra más grande realizada por la misión capuchina y fue un factor decisivo para la integración definitiva de las tierras indígenas del Valle de Sibundoy y la disposición de los evangelizadores de las mismas. En 1966 la misión capuchina tomó la decisión de retirarse del Putumayo, la cual puede tener que ver con sus constantes enfrentamientos con los indios del valle apoyados por algunas instituciones estatales e incluso por los Cuerpos de Paz. Sólo hasta entonces, el Incora comienza con la misión de delimitar

y legalizar los resguardos, un proceso truncado desde sus comienzos a lo que llamó el Proyecto Putumayo 1. Dentro de esta coyuntura incluso los blancos solicitaron al Incora que parcelara a su favor las tierras del resguardo que años atrás había sido creado en la parte plana e inundable del valle argumentando que los indios no las trabajaban y no tenían interés en él. El Incora cedió ante algunos de estos reclamos y así, dinamizó un proceso en el que poco a poco algunos indígenas comenzaron a moverse a otras partes del Valle en condición de colonos o se vincularon como peones o jornaleros de la tierra. En los primeros años de la década de 1960 se anunciaron los primeros hallazgos de petróleo en el Bajo Putumayo, que no sólo ocasionaron la migración de campesinos sin tierra sino de las instituciones oficiales y empresas privadas.

Esta época es conocida por ser realmente confusa ya que el Incora no “podía” determinar si los indígenas habían tenido resguardos o no alguna vez. Los indígenas debían buscar testimonios y folios y aprender el lenguaje jurídico para demostrar la tenencia de la tierra, un suceso que no había ocurrido anteriormente. Hasta entonces la actividad económica predominante era la ganadería excepto para los indígenas pues muy pocos poseían fincas y si lo hacían tenía muy pocas reses. El sustento de la población indígena era la agricultura de subsistencia y en algún caso el intercambio con algunas poblaciones vecinas de productos como maíz, papás y habas. El extractivismo y la agricultura de subsistencia continúan siendo las actividades económicas predominantes del día de hoy en el Valle de Sibundoy, y el “problema” de la tierra al cual el Incora intentó dar solución aún hoy en día está sujeto a polémicas y determinó los contextos socioculturales que vive la región (Gomez, 2005).

Contexto socioeconómico

El Valle de Sibundoy está conformado por los municipios de Santiago, Colón, Sibundoy y San Francisco, las inspecciones de San Pedro y San Andrés, aquí conviven los pueblos indígenas Camëntsá e Inga, como anotamos anteriormente, que constituyen el 30% de la población del Valle de Sibundoy (1.500 familias Inga y 1.200 familias Camëntsá; con una población cercana a las 12.000 personas), de igual forma poseen un poco más de la tercera parte de las 8.400 hectáreas de la parte plana o tierra cultivable. Legalmente poseen en forma compartida unas áreas de tierra

(3.500 has) bajo la figura de resguardo que fueron reconocidas por el gobierno nacional mediante el decreto 1414 del año 1.956 (Aguilar, 2003).

La ocupación básica de las familias es la agricultura, la cría de especies menores (gallinas, curí y marrano) y la producción artística y artesanal (tallado en madera, elaboración de instrumentos musicales, tejido en lana, chaquira y semillas) en cuya actividad se basa el sustento. El trabajo artesanal se realiza en pequeños talleres y predomina el trabajo individual para la creación de piezas únicas. De igual manera, el oficio se ha organizado en grupos de familiares y de amigos, los cuales se encuentran dispersos en la región en zonas rurales y urbanas. La producción agrícola consiste en maíz, papa, calabaza, arracacha, ñame, fríjol, hortalizas y frutales, y se caracteriza por el uso de chagras tradicionales llamadas *Jajañe* y algunos cultivos semitecnificados. Se practica también la ganadería y la producción artesanal en donde se destacan: cestería, tallas en madera, fabricación de textiles. El resguardo de la parte plana está dedicado en su gran mayoría a actividades agrícolas, mientras el de la parte alta se usa para el pastoreo de ganado de levante y la protección de reservas naturales (Arocha & Friedman, 1985).

Los oficios artesanales (tallado en madera, tejido en lana, chaquira y semillas, elaboración de instrumentos musicales) que en la actualidad trabajan las comunidades indígenas Camëntsá e Inga afrontan unos problemas de trascendencia; la falta de mercado que restringe la producción para el comercio y los altos precios en las materias primas. La base de una transformación en la producción de los diversos oficios exige la ampliación de su demanda y la consecución de precios bajos para las materias primas que beneficien al artesano.



Indígenas Camëntsa utilizando los trajes tradicionales junto con monjes capuchinos. Imagen extraída del ICANH. Base de José Gregorio Hernández de Alba.

Extracción minera en la actualidad

Desde el punto de vista económico el Putumayo vivió un punto de giro en 2011 cuando el gobierno nacional nombró al departamento distrito minero lo cual, para las comunidades indígenas, puede llegar a significar dejar de ser un departamento amazónico. En general, los líderes sociales del Putumayo no quieren renunciar a su vocación amazónica para aprovechar el potencial minero-energético del departamento, así se desprende de los puntos de vista expuestos en el Encuentro Regional de Paz (ERP) celebrado en Sibundoy (kienyke, 2015).

Una de las voces más firmes en contra de la minería y la industria petrolera es la de los indígenas Inga y Kamentsá, habitantes del valle de Sibundoy. Con el fin de resistir a la explotación de hidrocarburos, estas comunidades comenzaron un proceso de titulación de los seis cabildos indígenas de la región para defender el territorio, que consideran sagrado y ancestral.

En 2010, cuando era gobernador de su cabildo, el taita Arturo Jacanamijoy comenzó a trabajar en la titulación de los seis cabildos del valle de Sibundoy: San Pedro, Colón, Santiago, San Andrés (terrenos Inga), San Francisco (Kamentsá e Inga) y Sibundoy (Kamentsá). Cuando comenzó la explotación, relata en Taita Jacanamijoy, las extractivas “pensaron que el territorio no tenía dueño, pero es territorio ancestral indígena”. Jacanamijoy resalta la importancia de la zona no sólo en el hecho de que es un territorio indígena, sino en que además contiene afluentes de los ríos Putumayo, Caquetá y Mocoa, que alimentan de agua al resto del Putumayo. Denuncia que se han presentado deslizamientos y derrumbes. Además, el plan de construir una variante en la zona, para sacar el producto de la explotación, “sería un genocidio” para el valle de Sibundoy. La resistencia indígena logró que a través de una acción de nulidad se detuviera la construcción de la variante.

La titulación de los cabildos avanza satisfactoriamente, de los seis procesos de legalización, cinco ya están aprobados. Sin embargo, la titulación no garantiza que los cabildos sean inmunes a la explotación de hidrocarburos. La herramienta que fortalecería a los indígenas, la consulta previa, está en entredicho, e incluso, está tan desprestigiada en la zona que los líderes prefieren sustituirla por una consulta popular con carácter vinculante (Convenio cabildo Camëntsá – PRONATA, 1999).

Teniendo en cuenta este contexto, las organizaciones sociales propusieron el Plan de Desarrollo Integral Amazónico (Pladia), una respuesta al Estado que busca convencer a las entidades que hay alternativas de desarrollo diferentes a la explotación minera y de petróleo. Pladia, según los líderes sociales, es un conjunto de propuestas que buscan cambiar el modelo de desarrollo, tener en cuenta al campesino, al medio ambiente y al conjunto social del departamento: indígenas, afros y colonos. Su autoría cuenta con organizaciones sociales de Putumayo, Baja Bota Cauca y Jardines de Sucumbíos de Nariño. Tiene cuatro ejes: economía productiva, social, ambiental y el de organizaciones y derechos humanos. Es una propuesta que busca convertirse en política pública. Entre sus propuestas se cuentan el que haya una sustitución gradual de los cultivos de coca.

Según un líder social que apoya el Pladia, la erradicación gradual no es bien vista por el gobierno, pero los campesinos la necesitan porque no pueden, de manera intempestiva, quedarse sin ingresos en zonas que no tienen asistencia social del Estado ni una estructura de mercado sólida que les permita vivir de otra cosa mientras comienzan un nuevo cultivo. El Pladia propone que el

Estado subsidie la sustitución de cultivos y estimule el mercado para que productos como coca, plátano y yuca se hagan parte de la canasta familiar, además de otros como hinche y sachá inchi, típicos de la región y que representan una fuente nutricional importante al ser la materia prima de galletas, coladas y remedios.

Frente a las extractivas, el Pladía también ofrece una propuesta. En primera instancia rechaza que la Amazonía colombiana cambie su orientación hacia la explotación de hidrocarburos. Proponen organizar el terrero, determinar qué puede cultivarse en él, cómo la gente puede organizarse y, una vez resueltas estas variables, entrar a definir la cabida de un proyecto extractivo.

Por otro parte, la extracción minera también dinamiza los problemas sociales ya existentes. Los líderes locales insisten en que los paramilitares aún operan en la zona y hacen denunciadas presiones a los propietarios de fincas bajo la sospecha de que en ellas se puede explotar algún mineral y ante las negativas los propietarios son amenazados y, en algún caso, asesinados. El impacto del conflicto en Putumayo es alto; El Departamento Nacional de Planeación, recordó que entre 2011 y 2014 el 60% de las acciones armadas ocurrieron en seis departamentos, entre ellos Putumayo. El resto son Antioquia, Arauca, Norte de Santander, Nariño y Cauca.

Problemáticas sociales

Según los datos del Observatorio de Derechos Humanos de la Vicepresidencia de la república, la situación de los miembros de la etnia Camëntsá han visto afectada su estructura de organización social y sus tradiciones culturales por las distintas transformaciones en el entorno y en las formas de cohesión al interior de las comunidades, dada la influencia de la cultura occidental.

A pesar de ser una comunidad altamente cohesionada que ha venido desarrollando procesos de revitalización lingüística y cultural, por estar ubicada en la región del Alto Putumayo se han visto afectados por la existencia de corredores de movilidad de grupos armados ilegales y narcotraficantes. De acuerdo con la Oficina de Derechos Humanos de la Vicepresidencia de la República, la acción armada más recurrente durante los últimos años en la zona habitada por el pueblo Camëntsá fueron los actos de terrorismo, seguido de hostigamientos y desplazamientos

forzados. Según Acción social, durante el periodo 2003- 2008 se desplazaron de manera individual de la región Camëntsá 3.532 personas (Observatorio DDHH Vicepresidencia), lo que corresponde a un 5% del total de desplazamientos por expulsión del departamento que es de 70.510 (Internacional, 2007).

El Valle de Sibundoy ha representado un fortín estratégico para los grupos armados ilegales porque pueden establecer movilidad entre la Orinoquía, Ecuador, el Macizo colombiano y el Pacífico nariñense y caucano. Por otro lado, el desplazamiento forzado ha hecho que varios miembros de la comunidad se hayan desplazado hacia zonas urbanas del país. Tal es el caso de los ochocientos indígenas que se asentaron posteriormente en Bogotá en la localidad de Antonio Nariño desde 1999 (Observatorio del Programa Presidencial para los DH y el DIH, 2009).

Ahora bien, respecto a los índices de educación nacionales, de acuerdo al Censo (DANE, 2005), el porcentaje de población camëntsá que no sabe leer ni escribir es del 10,6% (516 personas), del cual la mayoría son mujeres: 55,8% (288 personas). Esta tendencia se mantiene al observar otros datos del Censo, ya que del 75,5% (3379 personas) que reportan tener algún tipo de estudio, la mayoría, el 51,8% (1.749), son mujeres. Por otra parte, 382 personas, el 7,8% del total, manifestaron haber tenido días de ayuno en la semana anterior al Censo; cifra bastante inferior a la del promedio nacional de población indígena que ayunó, la cual fue de 17,03% (23.7140 indígenas). Las mujeres camëntsá tienen una menor participación en este indicador con el 49,7% (190 personas) (DIH, 2010).

Organización Social

La mayor parte de la comunidad camëntsá habita en un resguardo ubicado en la parte alta del valle en un perímetro de 4.402 hectáreas. Existen además otros resguardos, uno en la parte alta del Valle de Sibundoy, en un área de 3.252 hectáreas, el Inga- Camëntsá ubicado en el municipio de Mocoa de 300 hectáreas, y el Camëntsá, ubicado en la vereda Villa Nueva en el municipio de Mocoa (Observatorio del Programa Presidencial para los DH y el DIH). El pueblo Camëntsá ha venido luchando por la recuperación de sus tierras desde tiempo atrás. El proceso de

evangelización católica no tuvo en cuenta el testamento del cacique Carlos Tamabioy, quien en el año 1700 había establecido en su testamento que el patrimonio de la comunidad camëntsá sería todo el valle de Sibundoy y la región de Aponte en el departamento de Nariño. El INCORA en 1967 estableció un acuerdo con la Iglesia a través del cual le fueron devueltas a la comunidad sus tierras originarias en calidad de resguardos (OZIP) (MUCHAVISIOY CHINDOY, 1999).

La organización social Camëntsá solía basarse en familias extensas, hoy en familias nucleares. Cuentan con el cabildo como forma de gobierno propio, aunque la autoridad más legítima la tienen los “taitas” y “mamitas”, quienes son los más ancianos de la comunidad. El pueblo Camëntsá hace parte también de la OZIP (Organización Zonal Indígena del Putumayo) creada en 1986 con el propósito de “rescatar y conservar las tradiciones ancestrales, los territorios, la cultura y mantener la autonomía dentro de las comunidades y unir a los diferentes pueblos indígenas del Putumayo” (OZIP). El Censo (DANE, 2005) reportó 4.879 personas auto reconocidas como pertenecientes al pueblo Camëntsá, de las cuales el 48,7% son hombres (2376 personas) y el 51,3% mujeres (2.503 personas). El pueblo Camëntsá se concentra en el departamento del Putumayo, en donde habita el 85,8% de la población (4.187 personas), le sigue Valle del Cauca con el 2,5% (121 personas) y Nariño con el 2,4% (118 personas). Estos tres departamentos concentran el 90,7% poblacional de este pueblo. Los Camëntsá representan el 0,4% de la población indígena de Colombia. La población Camëntsá que habita en zonas urbanas corresponde al 39,5% (1.928 personas), cifra superior al promedio nacional de población indígena urbana que es del 21,43% (298.499 personas) (Ministerio de Comercio, Industria y Turismo,; Artesanías de Colombia S.A.; Centro de Diseño ;, 2006).

Los Kamsá fueron amparados por la figura de resguardo desde mucho antes de la constitución de 1991, situación que no ha sido suficiente para proteger a ese pueblo de las múltiples y cada vez más sofisticadas dinámicas de dominación y saqueo. Por ello, han tenido que reinventar formas de profundizar la autonomía social como recurso constante para responder al despojo simbólico, en este caso de su quehacer artesanal, que les lleva a construir y poner en marcha una nueva dimensión y expresión de lo que han denominado autonomía artesanal (Gobernación del Putumayo y Secretaría de Planeación).

Además del resguardo y el cabildo también vale la pena mencionar la cuadrilla; un sistema comunitario donde todos los miembros de la familia participan. La *cuadrilla o enabuatëmbayënga*, lo que significa apoyo mutuo. A través de esta se fortalecen la convivencia y la solidaridad al tiempo que se comparte el trabajo y los conocimientos. En tiempos pasados existían cuadrillas conformadas por hasta 60 personas entre hombre y mujeres y entre las más nombradas estuvieron las de Jacanamejoyang, Tandioyang, Jansasoyanga, Juajibioyang, Jamioyang y hasta los últimos años prevalecieron las de Juajibioyang, Mavisoyang y Chindoyang (Página Web del Pueblo Camëntsá).

A continuación una tabla encontrada que contiene las principales figuras de autoridad explicadas:

Figura de Autoridad	Descripción
Gobernador (Uaishanÿa)	Aquella persona que velara, protegerá y buscara lo mejor para su Pueblo Camëntsá.
Alcalde Mayor (Arcanÿe)	Acompaña de cerca al Gobernador remplazandolo en momentos de ausencia y ayudando a impartir orientación, en aspectos que no estén al alcance del Gobernador.
Alcalde Menor (Alguacero)	Es quien tiene la responsabilidad de impartir justicia o castigar mediante el látigo, de acuerdo a las decisiones del gobernador, quien coordinara las diferentes actividades para hacer comparecer ante la Autoridad principal, que bien puede ser una invitación, notificación, arresto o encarcelamiento de las personas implicadas en cada uno de

	los asuntos de demanda.
Alguacil Mayor (Mayor Uatëcmá), alguacil segundo (Uatëcmá), alguacil tercero (Menor Uatëcmá) y alguacil cuarto (Seviá Uatëcmá)	Son quienes realizan la parte operativa de las comparencias de los acusados, demandados y demandantes como también de los invitados.
Sevia Uatëcma	Es quién vigila constantemente en la Casa Cabildo, acompaña al Gobernador y vela por su seguridad. En términos del pueblo Camëntsá se lo llama “Qese asëchënjënaya” (quien vigila y cuida de la no presencia de los perros) en el cabildo.
Lotren	Persona que elegida por el Gobernador para el servicio en la chagra y el cabildo. Lleva los alimentos necesarios para el mantenimiento de los cabildantes.

Organización social artesanal

El trabajo artesanal se realiza en pequeños talleres y predomina el trabajo individual para la creación de piezas únicas en la explotación de su creatividad. De igual manera, el oficio se ha organizado en grupos de familiares y de amigos, los cuales se encuentran dispersos en la región en zonas rurales y urbanas. Los productores artesanales carecen de una organización de tipo regional que garantice la comercialización de la producción conjunta; el artesano no tiene capacidad económica dado su nivel de ingreso -por su producto no recibe más que una retribución por el trabajo incorporado en el artículo, pero no un diferencial sobre sus costos de producción (incluida mano de obra), que le permita capitalizar su inversión inicial y reinvertir en una ampliación de la misma-.

El productor artesanal mantiene relaciones comerciales principalmente con intermediarios que se ubican en su propio ámbito regional, a su vez éstos distribuyen la producción a agentes a nivel nacional, y algunos de ellos se dedican a exportarla. El comprador establece los niveles de precio del producto, fijando así el nivel de remuneración del productor, resignándolo a una economía de sobrevivencia. Es mayor la necesidad del artesano de vender su producto que la compra del mismo por el intermediario, además el artesano se presenta en un mercado junto a otros cientos de productores en su misma situación, estableciendo una dura competencia por subsistir. Además de laborar en la artesanía, los trabajadores también combinan sus labores cotidianas con trabajos como la agricultura, las especies menores, la ganadería, y actividades comerciales de menor escala, las cuales les generan ingresos complementarios a la práctica de su oficio como artesanos (Arocha & Friedman, 1985).

El tejido en guanga (telar) es realizado principalmente por las mujeres, quienes elaborando chumbes (cintos), coronas, sayos (ponchos o ruanas) y manillas. La talla en madera es trabajada por los hombres, la cual se expresa principalmente en máscaras, banquitos y enseres para la casa. Elaboran además instrumentos musicales, principalmente de viento y percusión, como bombos, zampoñas, flautas, entre otros. Las artesanas cesteras tejen diversos canastos y aventadores. Por su parte los más jóvenes trabajan los tejidos y decorados con chaquira, creando collares, manillas tejidas o decorando máscaras talladas.

Algunos de los comercializadores de la etnia kamentsá, quienes al tener conocimientos acerca de tintes y herramientas de trabajo motorizadas, optan por comprar a los artesanos ingas su producción o encargar las piezas por contrato, dedicándose únicamente al terminado de las piezas y por ende, percibiendo mayores ingresos ya que la cantidad de tiempo y recursos invertidos se reduce considerablemente, sumado esto a que la cantidad de piezas que pueden procesar es alta y esta circunstancia también reduce costos de transporte por pieza y ayuda a dividir los gastos en que se incurre al participar en una feria artesanal fuera del departamento.

Costumbres

De acuerdo a la Ley 89 de 1890 el pueblo Camëntsá está regido por un Cabildo integrado por un Gobernador, quien ejerce la representación legal de la comunidad, Alcalde Mayor, Alguacil Mayor, y cuatro Alguaciles Menores. También hacen parte del Cabildo los ex gobernadores, que trabajan mancomunadamente con los cabildos Inga. Los integrantes del cabildo son elegidos y reconocidos por la comunidad y su función es representar legalmente a la comunidad, ejercer la autoridad y realizar las actividades que le atribuyen las leyes, usos, costumbres y el reglamento interno de cada comunidad. Actualmente la comunidad Camëntsá cuenta con tres cabildos (Santiago, San Andrés y Colón). Es así como en los noventas, los cabildos del Alto Putumayo, tanto Inga como Camëntsá, iniciaron la construcción de un frente común, en aras de lograr una posición conjunta sobre consecución de más territorio para los resguardos, la defensa de la tierra comunitaria de invasiones y conflictos y la definición de posiciones conjuntas frente a organizaciones gubernamentales o no gubernamentales. Igualmente se suscitaron iniciativas comunitarias de generación de procesos de etnoeducación y nuevas formas de producción agrícola (Intituto Caro y Cuervo, s.f.).

Gracias a estos esfuerzos, hoy en día sobreviven algunas de las costumbres principales de este pueblo como el Carnaval del perdón, el uso del yagé y el aprendizaje y uso de la legua Camëntsá. El *Bëtschnaté* o Carnaval del Perdón que, celebrado el lunes anterior al miércoles de ceniza, solemniza el comienzo de un nuevo año, el agradecimiento fraternal y el compartir por los productos de la madre tierra (*tsbatsabamamá*). En este festival se congregan todos los indígenas de la región y a través de este se revitalizan los valores culturales como la lengua, el vestido, la música y las reglas sociales tradicionales. Por su parte el uso del yagé, planta de tipo enteógeno y una sustancia psicoactiva, sigue siendo usada para la realización de rituales, la comunicación con las deidades y los ancestros, la adivinación y la curación de una gran variedad de patologías, entre otros. Para el pueblo Camëntsá (al igual que para el pueblo Inga y otros de la Amazonía), el yagé es una planta sagrada de fundamental importancia espiritual, social y cultural. Es denominada por este pueblo como “el bejuco del alma” y es una de sus principales fuentes de conocimiento. En la cosmogonía camëntsá, el conocimiento no reside en el ser humano sino en la naturaleza que lo rodea. Entre los principales saberes asociados al yagé se encuentran la medicina tradicional, el uso de las plantas y el manejo ambiental (Pagina Web del Pueblo Camëntsá). La sabiduría de este pueblo es apreciada apreciados y reconocidos por otros pueblos indígenas, colonos y muchos peregrinos que van en busca de su ayuda y tratamiento.

Así mismo, sobreviven espacios míticos entre los que se encuentran: El *Paramillo* ubicado en el resguardo de la parte alta del valle de Sibundoy, a donde acuden médicos tradicionales a proveerse de las plantas medicinales. El cerro *Montecristo*, es un lugar que requiere un trato particular, donde no se puede hacer ninguna clase de ruidos ni tampoco llevar alimentos como sal, cebolla y ají. El lugar de lamentaciones está ubicado en el centro de la plaza principal de la cabecera municipal de Sibundoy población desplazada (BONILA, 1989).

Finalmente, es preciso hablar de la lengua, uno de los elementos más importantes para la supervivencia de las costumbres de este pueblo. En cuanto al estado de la lengua nativa del pueblo camëntsá, un 46,7% de hablantes (2280 personas) sobre el total poblacional evidencian su grado de riesgo de extinción. Los hombres representan la minoría en este indicador con el 47,1% (1.074 personas). Es preciso decir que la lengua Camëntsá es un dialecto aislado cuya familia lingüística es aún desconocida, tiene dos variedades que son: el cotidiano/familiar y el social, este último lo hablan las personas con mayor prestigio al interior de la comunidad. El Camëntsá social ha ido desapareciendo en la medida en que resulta más complejo y elaborado para la mayoría de miembros de la comunidad. Al iniciar un dialogo en su lengua nativa se usa la frase: kamentsa moyebwambá, que significa: hable o hablemos en nuestra lengua. En general, la lengua consta de 23 fonemas y 6 vocales.

El conocimiento tradicional es difundido a través de la tradición oral; son los abuelos y los padres quienes les enseñan a los niños la herencia ancestral que ha permanecido a través de los siglos. Usualmente la familia se reúne al terminar el día y se relatan cuentos sagrados en lengua Camëntsá. Respecto a las historias que se cuentan en su lengua, estamos hablando de aproximadamente 20 cuentos para aplicar su cosmogonía y costumbres entre los que se encuentran, Cuento del Volcán Patascoy, cuento de “el lago de Gaumés o la cocha”, cuento de la ubicación del oro, cuento del infierno, cuento del diablo, cuento de la ahorcada, cuento de la soltera, cuento de la gallina, cuento del pavo, cuento de la gorriona, cuento del mocho, cuento del gallinazo, cuento del cusumbo o coatí, cuento de la ardilla, cuento de la chucha, cuento del ciempiés, cuento de las langostas y el cuento de la culebra. También está la tradición del el dios sol como ser supremo del universo y de la luna como la madre diosa o de la fertilidad que aun hoy

simboliza la tierra, aunque hoy ya no se habla de estos dioses (Juajibioy Chindoy, Tradición oral en la comunidad Kamtsá : Sibundoy Putumayo, 1989).

A pesar de estos intentos y logros en torno a la conservación de su cultura, de manera similar a los demás pueblos indígenas de Colombia, los Camëntsá han experimentado un proceso de sincretismo y transculturación. A las familias les interesa mandar a los hijos a la escuela, considerando que entre más culta sea una persona menos la engañan y los blancos menos se aprovechan de ella. Los jóvenes se visten como los blancos y muchos han dejado la medicina tradicional de lado. Sin embargo, la tradición cultural exógena que más ha permeado las costumbres del grupo, (más allá de la educación o la vestimenta) es la tradición católica, la cual asimilaron y hoy en día son muy creyentes, y la cual hoy en día se ve amenazada por la llegada de iglesias pentecostales. De allí que por ejemplo, actualmente se conserve en la sala del cabildo tan sólo el bastón de mando, una cruz de madera de la cual pende un látigo y una corona, adornados en papel dorado y que antes se decoraba con hojas de distintos colores. La cruz es el símbolo de Cristo, juez rey del universo, el látigo es símbolo de castigo y la corona es el premio eterno. Del mismo modo, los Camëntsá se bautizan, confirman y se casan por la iglesia católica, e incluso el nombramiento del gobernador del cabildo se celebra con una misa.

De manera paradójica (o no) son los jóvenes los que están llevando a cabo procesos para recuperar algunas de las tradiciones anteriores al periodo de invasión y evangelización. Profesionales de la comunidad entre los que se encuentran antropólogos, filósofos, fotógrafos y poetas, han llevado a cabo diversos intentos al respecto.

La historia del pueblo Camëntsá ha estado caracterizada por la continua defensa de su territorio ancestral ante conquistadores, colonizadores, evangelizadores, colonos y explotadores de oro. Diferentes épocas han significado diferentes factores de riesgo ante el control territorial y la cultura, así como nuevas e innovadoras formas de resistencia por parte de este pueblo. De los procesos de resistencia y defensa del territorio ancestral surgieron importantes héroes históricos como el Gobernador Luís Narices, el Cacique Carlos Tambioy y Leandro Agreda. Gracias a los esfuerzos y sacrificios que por centurias los líderes y pueblos Camëntsá e Inga realizaron, actualmente el Valle del Sibundoy es indígena y en sus habitantes pervive la fortaleza cultural.

Desde la década de los 70 el pueblo Camëntsá inició un proceso de difusión y fortalecimiento de la educación propia, la cual se lleva a cabo en centros educativos y culturales. Gracias al proceso de etnoeducación y reafirmación cultural, el pueblo ha logrado fortalecer sus procesos organizativos. “La cultura Camëntsá está al interior de cada uno, ese sentimiento nace, se construye y se transmite a través de la lengua de generación en generación. La cultura del indígena se aprecia desde su forma de reír, hablar, preparar bocoy, cuidar la tierra... Quien posee la cultura viva lo expresa en su forma de vivir, relacionarse con la naturaleza, hablar con los taitas, compartir en la tulpa con la familia y hacer uso de la autoridad tradicional”, se puede encontrar en la página web oficial del pueblo Camëntsá.

Caracterización del oficio artesanal

El 97% de la comunidad artesanal es indígena, el 77% pertenece al pueblo Camëntsá y el 20% al Pueblo Inga. A demás existe un 3% que pertenece a la comunidad campesina o colona que habita en la región. En la actualidad el 50% de los artesanos están dedicados a la tejeduría en chaquiras y semillas como el chocho, Ojo de buey, lágrimas de San Pedro, chambimbe, etc. El 26% se dedican al tejido en lana natural o virgen, hilo algodón y orlon. Un 16% de la comunidad elabora artesanías talladas en madera de sauce y urapan. Un 6% de la comunidad se encuentra en dedicada a la elaboración de instrumentos musicales. La cestería corresponde a un 2% debido a la escasez de materia prima y su producción se comercializa al interior de los pueblos (Internacional, 2007).

En el oficio artesanal se evidencia que un 32.6% de artesanos ha trabajado más de 10 años en el oficio y en la comunidad los identifican como maestros. De igual forma el 12.4% correspondiente a la categoría de 6 a 10 años de experiencia, se le asigna una valoración cualitativa de artesanos expertos. En la categoría de 1 a 5 años que corresponde al 38.5% se identifican como artesanos aprendices y en la categoría de menos de 1 año correspondiente a un 16.5% se identifican como artesanos ayudantes. Se observa que poseen un nivel alto de experiencia, indicando que en la población existe un interés constante en por la práctica del oficio artesanal.

La transmisión familiar es la herramienta fundamental para el aprendizaje del oficio en un 75.5%, mientras que la formación escolar y la experimentación propia tienen cifras muy escasas de comparación. Un 74% de los artesanos trabajan las artesanías en el hogar evidenciándose así un alto índice de aprehensión tradicional hacia la familia, el 25% trabaja en los talleres de los grupos

organizados y el 1% en un taller comunal, cifra que denota la importancia de crear un taller adecuado para los artesanos.

En todos estos municipios se desempeña la labor tejeduría con la técnica de telar vertical, más específicamente la tejeduría en “guanga”, término con el que designa el telar de origen prehispánico. El oficio es realizado especialmente por mujeres, aunque no se excluye esta labor a los hombres. Generalmente los tejidos que elaboran se emplean para prendas tradicionales de su indumentaria, aunque actualmente es muy importante la producción las piezas dirigidas para mercados externos. Las piezas artesanales tradicionales que elaboran con esta técnica las dos comunidades son: capisayo o sayo (ruana), sombiache (fajas), ceñidor (chumbe blanco) y cintas para las coronas ceremoniales o de fiesta; prendas como la pacha (manta – falda de la mujer) o la cuzma (falda del hombre), en la actualidad y por generalidad, se elaboran a partir de telas industriales.

Entre otros productos no tradicionales, y sin embargo de destacada producción se encuentran: bolsos de innumerables tamaños, cinturones, cintas delgadas que hacen la vez de pulseras, bufandas, tapetes, caminos de mesa, chalecos y chaquetas, estos dos últimos de reciente innovación.



Pastora Cachinche tejiendo en Guanga.

Fotografía tomada por: María Paula Ávila Vera

Cultura Material

Origen (Cosmogonía o Historia) de la artesanía

Historia de la artesanía

Cuaderno de oficio según técnica Camëntsá

Cambios en el uso y el sentido de los oficios artesanales

La tejeduría y las máscaras solían ser elementos de autoconsumo. Es decir, los artesanos las elaboraban para utilizarlas en la fiesta del perdón, para el caso de algunos tejidos y de las máscaras en general. La tejeduría hacía parte de la cotidianidad por lo que entre las labores de agricultura se amarraba una faja a la cintura y otra parte se unía a través de un mamarracho (objeto de madera) a la casa y así se tejía para familiares, amigos y para el mismo artesano. Se tejía para la comunidad en general, a excepción de ciertos elementos como las coronas y los sayos, los cuales sólo se tejían para los taitas, y eran ellos los únicos que podían utilizarlas en la fiesta del perdón. Las máscaras por su parte también eran utilizadas por individuos escogidos por los gobernadores. Hoy en día, con algunas cuentas excepciones, quien tiene poder adquisitivo puede utilizar las coronas y las máscaras en la fiesta del perdón, adornar su hogar con ellas o venderlas. Para llegar a este punto, ocurrieron dos eventos que bordaremos a continuación: el asentamiento de los españoles y la llegada de los Cuerpos de Paz (Gomez, 2005).

Influencia española

Históricamente, la región del Valle de Sibundoy donde habitan los Kamsá ha sido un territorio conflictivo, por su ubicación estratégica que ha servido como corredor de diferentes mercancías, recursos y agentes. En este valle, conquistadores, misioneros, encomenderos, colonos, comerciantes y grupos al margen de la ley, en diversos momentos históricos han generado actitudes y acciones explícitas de colonialidad. A la comunidad Kamsá se le ha despojado sistemáticamente de su territorio físico y simbólico, y se le han impuesto de forma violenta y agresiva otras formas de vida, otros conocimientos, otros valores, otras relaciones tiempo-espaciales. Las relaciones de poder que se han generado ante la presencia de diversas instituciones y organizaciones han propiciado espacios de luchas, suscitando competencias por diferentes patrimonios económicos, sociales y simbólicos.

A partir de 1542 llegaron al Valle de Sibundoy, diocesanos, agustinos, dominicos, jesuitas, franciscanos con la idea de civilizar las almas de los “salvajes”. Para ello las misiones y las escuelas fueron los espacios para el adoctrinamiento con una sola religión y una sola lengua. En esta historia fue evidente la relación asimétrica entre conquistadores, colonizadores y misioneros con los Kamsá. En estas relaciones, los Kamsá fueron considerados “demonios”, borrachos y

hechiceros; por estas razones debían ser catequizados utilizando reglas y principios de los colonizadores para legitimar sus propias necesidades, en términos de “otros”; así crearon los héroes culturales o representaron en su universo artesanal lo que los “otros” querían ver, en una especie de engaño colectivo, mientras guardaron con inmenso celo en “secreto” los sentidos de su universo simbólico.

La artesanía Kamsá fue afectada de manera importante por la presencia española. En su idea de civilizar sus almas, los españoles encontraron en la actividad artesanal una posibilidad de dar buen uso al tiempo de estos indígenas para convertirlos en personas “útiles” y “gentes de bien”. La evangelización en sus procesos de adoctrinamiento exigió a los indígenas que cubrieran el cuerpo, y así fue surgiendo la creación y uso de la indumentaria tradicional. Fue así como los jesuitas enseñaron el trabajo de los textiles (Córdoba, 1982, p. 97); para ello trajeron unos telares más amplios y modernos diferentes a los ancestrales de América. Así mismo, las cusmas y capisayos, que son prendas tradicionales de los hombres Kamsá, surgieron inspirados en los modelos de las indumentarias de los misioneros, mientras el uso de rebozos en el traje tradicional de las mujeres también es una clara herencia del vestuario de origen europeo. El chumbe tejido es un gran ejemplo de apropiación técnica, al utilizarse los telares traídos por la Iglesia. Las artesanas Kamsá han realizado una escritura simbólica con representaciones que cuentan las historias más importantes de esta comunidad, generando cohesión social en este grupo humano. El contacto con la civilización también hizo que fueran adoptando otras técnicas, como la talla en madera; al parecer, este oficio es herencia de esta tradición nariñense. Con la talla en madera los artesanos representan su cosmovisión en una especie de escritura tridimensional, con la cual han contado sus grandes hazañas, las historias cotidianas, sus denuncias y sus historias fantásticas.

La transmisión de conocimiento de la talla en madera, del tejido en telar y de la bisutería en chaquira se impartió en espacios de formación de los misioneros, pero luego se enseñaron de generación en generación en los hogares Kamsá, como se venía realizando con los oficios más originarios como la cestería, la cerámica y la elaboración de instrumentos musicales. La circulación y uso de estos objetos artesanales era para el autoconsumo, para el intercambio solidario o el trueque entre los miembros de la misma comunidad. Poco a poco, diferentes aspectos de la presencia española comenzaron a hacer parte de los oficios artesanales y de su inventario objetual.



Estola.

Fotografía tomada por: María Paula Ávila Vera

Llegada de los cuerpos de paz

En la década de los sesenta, unas nuevas misiones llegaron al Valle de Sibundoy, como respuesta a la solicitud del Estado colombiano. Organizaciones como la Alianza para el Progreso, Cuerpos de Paz y el Instituto Lingüístico de Verano, se instalaron con el objetivo de traer el desarrollo a “la Comisaría Especial del Putumayo, que solicitaron la introducción de abonos, insecticidas, fungicidas, nuevas técnicas de cultivo, mecanización de cultivos agrícolas para las parcelas indígenas, la implementación de nuevas variedades de alimentos es también en los 60’s que las artesanías dejan de ser de autoconsumo y se convierten en mercancías. Respondieron a necesidades de consumo de mercados internacionales, por lo tanto se comenzó la producción de

objetos ajenos a la cultura material de los Kamsá, como fueron los individuales para mesa, corbatas, cinturones, monederos, objetos para la decoración de espacios y souvenirs.

Siendo el objeto artesanal una mercancía, el destinatario final ahora sería anónimo; entonces los artesanos comenzaron a repetir las mismas labores o símbolos en las fajas, siendo que estas iban narrando con diferentes figuras sus mitos e historias propias (Obando M., 2002).

El trabajo con las máscaras también fue afectado en las comunidades Kamsá e Inga, al exigirse que fueran lijadas para que obtuvieran una textura más suave, haciendo borrar la huella que imprimía cada artesano en la madera y por la cual se le reconocía. También se reemplazaron los tintes naturales por vinilos y esmaltes industriales que ofrecían colores más fuertes y firmes, lo cual generó el olvido del conocimiento en tintes naturales de origen mineral y vegetal. Los “gringos” también aumentaron el tamaño de la guanga o telar tradicional, permitiendo que se pudieran realizar algunas piezas de mayor tamaño, y mejoraron los urdidores al colocarles una base para que las lanas e hilos no se ensuciaran en el piso, que generalmente era de tierra. Los Cuerpos de Paz finalizaron sus acciones cuando se agudizó el conflicto armado en esa zona del país, y tuvieron que salir precipitadamente de esta zona por la presencia de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (farc) y el Ejército de Liberación Nacional (eln), y por algunos procesos de irresponsabilidad administrativa. Así, la Cooperativa finalizó sus actividades luego de diez años de funcionamiento (Sánchez, 2004).

Así mismo, la política artesanal de Artesanías de Colombia correspondiente al quinquenio 1985-1990, se denominó “La artesanía, un esfuerzo para el desarrollo”. Esta política estuvo centrada en el bienestar del artesano y en la preservación del patrimonio colombiano a través de la artesanía (Artecol, 1990, p. 6). En este período, al considerarse la artesanía como una expresión cultural importante, se propuso la recuperación de los saberes tradicionales de las comunidades indígenas y campesinas con sus respectivos saberes, y el reconocimiento de su cultura material. En el año de 1987 se realizaron dos carpetas de diseño acerca del universo artesanal de la comunidad Kamsá. En este trabajo se describieron los principales oficios, procesos de producción, productos artesanales y formas de comercialización.

Las actividades de capacitación se realizaron en el marco del “Programa Maestro Artesano”, o “Sabedores”, quienes eran miembros de las propias comunidades indígenas, que se caracterizaban por ser los mejores conocedores de las técnicas, con un conocimiento profundo del sentido de su

propia cultura material. Los talleres que se realizaron fueron de carácter participativo, con una planeación en permanente diálogo con los actores y un trabajo comunitario parecido a la minga tradicional

A partir de la asesoría de diseño, los mayores problemas que se detectaron fueron en los objetos artesanales tejidos porque se rompían con mucha facilidad y tenían la tendencia de cambiar diseños tradicionales geométricos por naturalistas y por letras. Por otra parte, los problemas identificados en las tallas de madera fueron el abandono paulatino del uso de maderas duras, el excesivo uso de esmaltes y vinilos para pintar las máscaras tradicionales y el abandono de expresiones tradicionales de las máscaras (Rentería García, 1997).

En el oficio de la tejeduría se rescataron técnicas para tinturar con materiales naturales –minerales y vegetales–, en un trabajo con las “mamitas” para rescatar el sentido de las “labores” o dibujos tejidos, el cual se había perdido luego de la acción comercial de los Cuerpos de Paz. Al final de este proceso de intervención se creó el grupo productivo “El milagro” con artesanos de las diferentes técnicas, el cual todavía existe, siendo este también un logro importante de esa acción institucional.

Actualmente, los Centros de Desarrollo Artesanales (cda) representan una estrategia que Artesanías de Colombia ha implementado para descentralizar sus servicios en todo el país. El cda del Putumayo se creó por iniciativa de Artesanías de Colombia en convenio con la Cámara de Comercio de Pasto y la Corporación para el Desarrollo Sostenible del Sur de la Amazonía (Corpoamazonía). Su propósito principal es perfeccionar el componente de diseño mediante la interpretación de las tendencias del mercado asociada a la identidad cultural, con el posicionamiento de productos regionales como “marca colectiva” con el fin de incrementar la competitividad del sector.

El cda actualmente trabaja con diseñadores recién egresados (Revista Proyecto Diseño, 2010, p. 9), aspecto que dificulta aún más esta traducción. Así han desarrollado 230 productos artesanales en el Putumayo (Revista Proyecto Diseño, íbid.), cifra que supera notablemente el número de objetos artesanales que corresponden al inventario artesanal tradicional creado milenariamente en esta comunidad. Otra de las iniciativas más importantes del cda es la implementación de la “Marca colectiva del Valle de Sibundoy”. Las marcas son signos que permiten diferenciar los productos o servicios de una empresa de otras. La función principal de las marcas es “permitir a los

consumidores identificar el producto de una empresa, ya se trate de un bien o de un servicio, a fin de distinguirlos de los productos idénticos o similares de la competencia” (Artesanías de Colombia, Palacio y Ballesteros, 2010). Las marcas son importantes para promover las ventas de los productos, consolidar la lealtad de los clientes y facilitar sus decisiones de compra. En primera instancia porque en el Valle de Sibundoy habitan diversos pueblos indígenas como son Kamsá, Ingas, Kofanes, Quillasingas, entre otros, los cuales tienen orígenes, historias, planes de vida y expresiones artesanales muy diferentes, y por lo tanto no deben estar fusionados en una sola marca colectiva. Además, sólo un grupo muy pequeño de artesanos ha sido informado de la implementación de esta marca; por lo tanto, no ha sido lo suficientemente informada ni debatida de acuerdo con los intereses de los artesanos de esta región (Arenas Matajira & Sánchez Aldana, 2015).

Últimos diagnósticos



Corona utilizada en la fiesta del perdón

Fotografía tomada por: María Paula Ávila Vera

Creación de la Cooperativa Artesanal Kamtsa que funcionó hasta 1981 y que fracasó al no poseer la comunidad artesanal la estructura necesaria para evitar la imposición de intereses personalistas de algunos de sus administradores y asociados. Son estos últimos actuales intermediarios. Talleres realizados en 1990 de capacitación técnica en talla de madera, tejido autóctono, diseño, tintes y tejidos, elaboración de máscaras, dictados por maestros artesanos con el apoyo de artesanías de Colombia.

En 1996, la empresa envió diseñadores para la selección de los productos y los participantes a Expoartesanías. Asesorías en diseño en las comunidades indígenas Kamtsa e Inga del Alto Putumayo – Valle de Sibundoy, 1997. Convenio Corpes – SENA – PNR Asesorías en diseño en las comunidades Kamtsa e Inga del Alto Putumayo. Corporación para la Amazonia – CORPOAMAZONIA, convenio Gobernación de Putumayo. 1998.

El último diagnóstico realizado en el Valle de Sibundoy - Putumayo, registrado en el PROYECTO FORTALECIMIENTO DE LA ACTIVIDAD ARTESANAL DE LAS FAMILIAS GUARDABOSQUES, el cual propone “la asesoría técnica y tecnológica, así como el mejoramiento de las condiciones de producción y comercialización de la artesanía, tanto para familias con vocación artesanal como para familias interesadas en desarrollar habilidades para la actividad artesanal de la región mencionada, y obtener conocimientos para crear empresas productivas en el tema de la artesanía y contribuir a la generación de recursos y en general al mejoramiento de las condiciones de vida” (Gobernación del Putumayo y Secretaría de Planeación).

Cosmogonía



Imagen de una familia utilizando los atuendos tradicionales Kamsá

Fotografía tomada por: María Paula Ávila Vera

La cosmogonía tanto de la talla de máscaras en madera como de la tejeduría tiene su origen común en la fiesta del perdón. Según las narraciones de los artesanos, la fiesta del perdón tiene sus inicios en la llegada de Jesucristo al mundo. Aunque los relatos varían entre sí, lo que se conserva es la idea de Jesucristo como un personaje excéntrico que merodeaba el Valle de Sibundoy. Algunos afirman que los taitas conocían de su existencia y avisaron de su venida, otros por el contrario dicen que, en su extrañeza, los taitas llegaron incluso a darle fuate a Jesucristo. Lo que sí es claro en el relato es que en un punto, estando todo el pueblo reunido, los Camëntsá sintieron una sensación extraña y comenzaron a escuchar una serie de instrumentos y melodías desconocidas para ellos hasta entonces. De un momento a otro vieron a un hombre (o pájaro, en algunos relatos) que se acercó y habló en lengua con el taita de la época. Jesucristo procedió a arrodillarse ante él y pedirle disculpas, pero antes de hacerlo el taita se adelantó y se arrodillo ante el hombre al darse cuenta que era Jesucristo. Después de este encuentro, Jesucristo les mostró a los indígenas cómo hacer los sonidos y melodías que él hacía y les explicó como todo esto era parte de la fiesta (también conocido como carnaval del perdón, aunque la palabra carnaval no existe en lengua Camëntsá), la cual debían celebrar todos los años. Esta versión

también se relaciona con los cambios que ha experimentado la Fiesta del Perdón como tal, la cual, cuando hacía parte de los rituales indígenas antes de la llegada de los españoles, se daba de manera espontánea, no como una procesión. Las personas iban toando chicha y visitando a sus familiares y amigos de casa en casa, sin un orden específico y cada cual ofrecía los cuyes o el mote que tuviera. Hoy en día, la fiesta tiene un orden que comienza con la bendición del cura al taita, imitando el primer encuentro entre Jesucristo y el taita de aquel entonces (MUCHAVISOY CHINDOY, 1999).

Respecto al tejido se conoce un relato cosmogónico propio relacionado con la aparición de la virgen en el Valle de Sibundoy. Sería la virgen quien les enseñaría como aprender a tejer y vestirse con materiales distintos de las pieles de animales, el único material utilizado hasta entonces. De esta aparición no hay precisión de fechas ni lugares. El tejido se diversificó porque al ser un regalo de la virgen se practicaba constantemente y se utilizaba como símbolo de poder, como en el caso de los sayos, los capisayos y las coronas, las cuales se adornaban con plumas para el caso de los hombres y con cintas en el caso de las mujeres.

Ahora bien, con referencia a las máscaras, no hay un relato cosmogónico como en el caso de la tejeduría. No obstante se habla de un tipo de máscara distinta, antes y después de la llegada de los españoles. La máscara Camëntsá tiene su origen remoto en las ceremonias antiguas de los ancianos, rituales del yagé donde la máscara era utilizada para comunicarse con los espíritus míticos de los antepasados. Existían dos tipos de máscara, una femenina que representaba la luna y una masculina imagen del sol.

Este uso ritual de la máscara todavía es usual en la amazonia. Pero la palabra máscara no existe ninguna denominación especial debido a que no se considera como tal, sino como materialización de los espíritus de plantas o animales con las que se busca influir sobre los seres sobrenaturales. Las fiestas en España ofrecían una combinación entre lo sagrado y lo profano, costumbre de origen antiguo cuyas raíces venían de cultos y ritos paganos anteriores a la era Cristiana.

Al llegar al nuevo mundo los españoles encontraron coincidencia en los calendarios rituales indígenas y cristianos, como también la presencia de danzas en los ceremoniales religiosos. Es así como en su tarea de implantar la nueva religión, cambiándole el significado, integraron las danzas indígenas a los rituales católicos sin entender que a su vez los indígenas hacían sus propias reinterpretaciones con nuevo contenido simbólico. Esta danza de los sanjuanés junto con los

matachines y saraguayes, se bailaban en el corpus christi y en la fiesta de la santísima trinidad y para los españoles eran la interpretación de la degollación de san juan bautista (Corredor V., 1987).

Para los indígenas, estas danzas, tiene otro significado, las máscaras ya no son iguales a las que utilizaban en la ceremonia del yagé, pues al haber sido desorganizado por la evangelización, este ritual ya no se usa para comunicarse con los espíritus de los antepasados, ahora las máscaras son el rostro del disfraz que ellos quieren mostrar al conquistador, son una sátira y una burla que expresa su rebeldía.

No se sabe si los evangelizadores tardaron mucho en comprender este contenido y esta danza y esta danza se realizó desde la colonia hasta 1940 cuando fue prohibida por los misioneros capuchinos. La danza consta de tres parejas (tres hombres, tres mujeres), ataviados con la Kusma o túnica tradicional, que portan las máscaras de madera pintadas de negro con cabelleras de fique o pieles de animales en la parte de atrás, el papel de las mujeres está representado por hombres. Los sanjuanés están dirigidos por un matachín que es el jefe y se distingue de los demás por llevar una máscara roja con un tocado de plumas y un capisayo o ruana, en su mano porta una campana con la cual dirige el cortejo.

En la parte instrumental un tambor y una flauta acompañan el recorrido que la danza hace de casa en casa, con una melodía para el desfile, otra que marca la señal de entrar a las casas, y otra diferente que indica la despedida.

Es posible que el un ritual indígena coincidiera con la época en que el evangelizador estableció la fiesta de los sanjuanés y ellos para poder conservarlo lo adaptaron a la fiesta religiosa y lo vincularon al carnaval. Durante el carnaval en el putumayo, la comunidad toda, desde el gobernador del cabildo hasta los participantes danzante, al pasar frente a las autoridades eclesiásticas de arrodillarse en señal de sumisión y obediencia, los sanjuanés pasan indiferentes sin mirar al obispo y mientras la gente se arrodilla ellos se colocan aparte y permanecen de pie en actitud rebelde.

Simbología

Máscaras

La mayoría de los contenidos expresados en las máscaras muestran malestar cultural y, para los indígenas del Valle de Sibundoy, fueron un medio de comunicación investido de poderosa simbología chamánica para enfrentar a los agentes físicos o sobrenaturales perturbadores del equilibrio comunitario. Las máscaras Camèntsá se caracterizan por su estilo expresionista que muestra en forma encubierta su cosmovisión y vida espiritual, conformada por una esfera de espíritus que amenazan su salud emocional y física, además del choque con la cultura hispana, a partir de 1537 (Hetzl, 1988). Según el cronista de indias Pedro Cieza de León. Siglo XVI, los indígenas de Sibundoy, hacían terribles gestos de desagrado a los españoles. Tal información permite conocer que la gestualidad exagerada y agresiva era una costumbre cultural utilizada contra las personas y situaciones indeseadas. Así mismo, las máscaras zoomorfas corresponden más a la fauna que consumen en su dieta, que a los animales de su mitología como los cerdos, coatís, y dantas. Para los indígenas del valle de Sibundoy, los colores negro y rojo tenían una valoración negativa por eso sólo había que aplicar uno de los dos colores, aunque hoy en día las exigencias del mercado han desdibujado esta costumbre (BONILA, 1989).



Máscara tradicional de San Juan

Fotografía tomada por: María Paula Ávila Vera

Características específicas de la simbología de las máscaras

En la actualidad se habla de dos tipos máscaras tradicionales: Los San Juanes, hombre y mujer y Los Matachines, y de las máscaras de Saraguay y Carnavalero, que son exclusivas de la Fiesta del perdón y sobre las que no se tiene información. Los san juanes son aquellas máscaras alargadas que tienen la lengua afuera, mientras que los matachines, tienen un gesto de soplo en la boca. Los san juanes tradicionalmente vienen están elaborados en madera sin colores adicionales, mientras que los matachines son máscaras tinturadas de rojo. Hoy en día ambas máscaras pueden venir enchapadas en chaquiras pero esto no tiene ninguna implicación simbólica más allá del diseño (Chingal García, 2000).

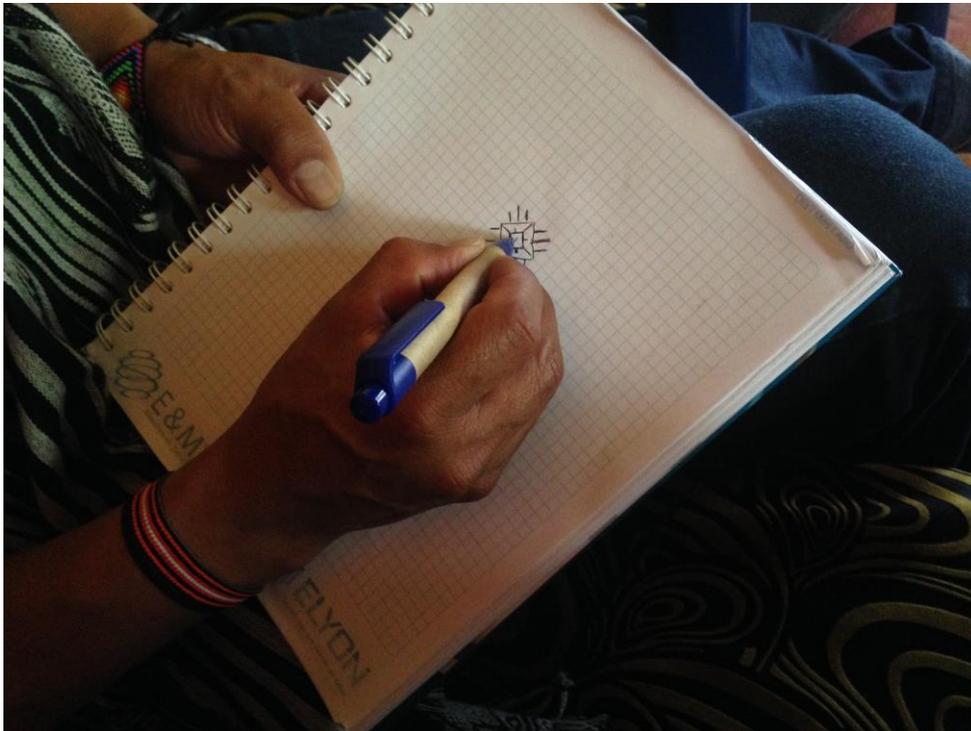


Imagen de hombres portando y usando máscara de matachín en la fiesta del perdón

Fotografía tomada por: María Paula Ávila Vera

Tejeduría

En el caso de la tejeduría, vale la pena hacer algunas aclaraciones sobre sus componentes para entender su simbología. La palabra Sombiache, traduce faja, es decir, el producto final de la tejeduría (fajas y cintas) que se utilizan como parte del atuendo y en las coronas para el carnaval. La simbología, o la labor (función), es la que cuenta las historias del tejido, donde lo más importante son las intenciones. Por ejemplo, se puede tejer una historia que implique una chagra (o huerta) en la faja que será utilizada para cargar a un niño, y que esto sea una manera de desearle buena suerte y abundancia en su vida futura.

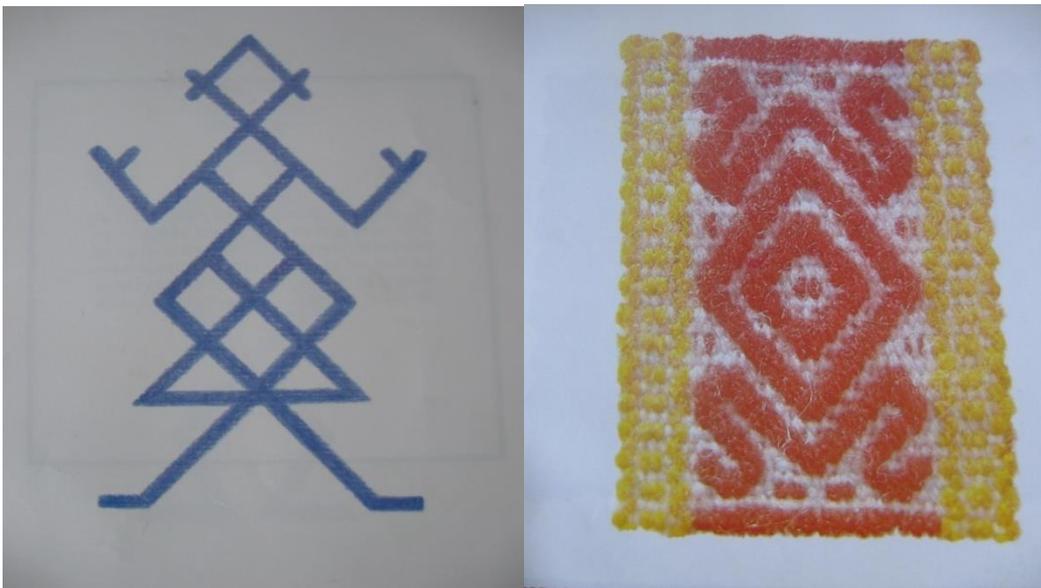


Demostración de la construcción de la simbología Kamsá por Gerado Chasoy.

Fotografía tomada por: María Paula Ávila Vera

En cuanto a los símbolos. Los inga y camëntsá comparten algunos símbolos aunque cada artesano hace su interpretación de cada uno de estos. Los símbolos principales son la rana, el sol, la chagra, y el rombo, el cual compone la figura humana y es comprendido como el plexo solar, aunque es común que se difiera en una línea o forma. Por esta razón, podemos decir que la simbología es conceptual, y no está definida, aunque ilustra las 25 historias principales de este pueblo y sirve para ilustrar la historia propia del artesano. La tejeduría Camëntsá se da en colores vivos, excepto, para ocasiones como funerales, cuando se utilizan colores más opacos. Algunos colores como los del sayó, dependen del cabildo al cual pertenece el artesano (GUERRERO, 2000).

Algunas versiones apuntan a develar el carácter católico de los tejidos, refiriéndose a cómo, presuntamente, el sayo podría representar el manto de Moisés y la coronas a la corona de la virgen María con los destellos. Sin embargo, esta versión es rechazada por el pueblo Camëntsá.



El cuerpo compuesto de rombos y la rana. Extraídos de Chumbe, Arte Inga de Benjamín Jacanamijoy. Las artesanías Camëntsá al ver esta simbología identifican ciertas variaciones en líneas y contornos, pero estos símbolos hacen parte de la tejeduría de ambos grupos indígenas.

Valoración del oficio

Hay dos versiones de la valoración social del oficio artesanal en la comunidad Kamsá, una que se refiera a la valoración negativa y otra a la positiva. Para algunas familias de esta comunidad los artesanos eran perezosos que ponían como excusa la artesanía para evadir sus responsabilidades en la chagra (la huerta) y no contribuir a la agricultura.

Por otra parte, los artesanos Kamsá representan con sus oficios y objetos su relación con el cosmos, sus historias de valientes luchas territoriales, los lugares sagrados con personajes que dieron origen a su pueblo, las historias que orientan sus acciones espirituales, los órdenes sociales que siguen las familias y sus actividades más cotidianas, todas ellas materializadas a partir de una concepción propia de belleza, con mensajes y secretos incomprensibles para los otros ajenos a este pueblo. Esto hace más sentido el despojo de sus creaciones, al arrancarse del profundo Valle de Sibundoy el alma de un pueblo que ha sido expropiado de sus patrimonios físicos y materiales por siglos. En ese sentido, la artesanía se constituye en un ejercicio que, además de económico y sociocultural, es profundamente político. Es un espacio de lucha por las representaciones, por los significados y las interpretaciones (Barrera, 2012: 258).

El artesano es, por excelencia, un ser creador y hacedor, dos dimensiones humanas que expresan su trascendencia como individuos o como parte un colectivo. El conocimiento artesanal indígena es supremamente complejo. Un artesano tiene conocimientos acerca de la obtención y procesos de la materia prima, por ejemplo sabe escoger la madera ideal y cortarla según los calendarios lunares, las historias que representa dan cuenta de profundas reflexiones y lenguajes, a veces incomprensibles para los agentes externos. También tiene conocimientos químicos al elaborar tintes naturales con minerales o semillas y cuenta con prácticas de intercambio propios y solidarios entre los mismos artesanos Kamsá o de otros pueblos (Jara, 1996).

Las y los artesanos se encuentran de manera articulada a la sociedad y, en esa medida, mantienen múltiples dinámicas de sincretismos e hibridaciones propiciadas principalmente por las relaciones institucionales y el mercado. En medio de una dinámica tensión entre tradición y modernidad, los artesanos van reafirmando y relegando pasados, al tiempo que avizoran futuros tanto de sí mismos como de la sociedad mayor, los cuales van mezclando a su ritmo en los diferentes momentos de la producción artesanal.

La idea que se ha ido construyendo en Sibundoy de una “vigilancia artesanal”, entendida como aquella en que los artesanos permanentemente van cuidando los recursos propios y van dando ruta acerca de sus determinaciones, es todo un desafío frente a la urdimbre de conocimiento, saberes y patentes en que nos situamos en este mundo globalizado, que parece poner a disposición y en comunicación conocimientos y creaciones de manera abierta, solo hasta el límite cada vez más próximo de la apropiación por parte del capital. Sin embargo, hay esperanza:

Tiempo, pensamiento y autoridad determinan para el pueblo Kamsá, su verdadera identidad y las tareas a futuro; el camino que se empieza a recorrer junto a «quienes crean con las manos» es quizá uno de los más estrechos, pero al final siempre vendrá el soplo que desenrede las hebras trocadas (Jacanamijoy, 2013).

Cadena de Valor

Madera

Recurso Natural

Tradicionalmente la madera utilizada para la elaboración de máscaras y otros objetos en madera era el cedro (Cedrus. Constituye un género de coníferas pináceas. Son árboles de gran tamaño, de madera olorosa y copa cónica o vertical), que provenía de lugares cercanos al Valle de Sibundoy, donde incluso algunos artesanos poseían parcelas o bosques de este tipo de árbol. También se utilizaban el cancho y el encino de la montaña. Sin embargo, todas las especies anteriormente mencionadas, han dejado de utilizarse debido a su escasez y a su ubicación; acceder al cedro es más difícil y por lo tanto más costoso.

Es por esto que hoy en día y debido al cambio de las condiciones del bosque nativo en el Putumayo, los artesanos han optado por la utilización de otras maderas entre las que se encuentra principalmente el sauce (*Salix*, género compuesto de unas 400 especies de árboles y arbustos caducifolios dentro de la familia Salicaceae). Los artesanos que tienen mayor estabilidad económica llegan a hacer cercas vivas con alguno de los maderables nativos, principalmente el sauce, el cual se utiliza cuando comienza a presentar daños en su copa, cae por el viento o por otros fenómenos para obtener la materia prima. Dadas estas condiciones podríamos decir que el recurso utilizado en tiempos pasados (no hay una fecha con exactitud) hacía parte del bosque silvestre, y aunque el sauce también es nativo, en ocasiones se domestica o traslada de su lugar habitual para ser sembrado en lugares de más fácil acceso para los artesanos (Arenas Matajira & Sánchez Aldana, 2015).

Materia Prima

Cadena de abastecimiento de la materia prima:

La mayoría de los artesanos fabrican su propia materia prima, la cual obtienen directamente del sauce. En ocasiones y dependiendo del tamaño y la necesidad de la producción del artesano, este subcontrata la elaboración a otros artesanos y en vez de convertir el recurso natural, comienza su proceso desde que la madera ya está en trozos dispuestos para la elaboración de productos concretos.

Aunque existen algunos artesanos que pueden conocer los árboles de los cuales se desprenderá su oficio cuando aún están en pie, y de ese grupo de artesanos uno aún más reducido que tiene sus propias siembras de sauce, la mayoría de ellos no tienen contacto con el recurso natural antes de ser talado (Obando M., 2002).

Picos de producción

En el caso de la elaboración de máscaras y otros productos en madera por parte de la comunidad Camëntsá es difícil hablar de picos de producción de la materia prima debido a las características del sauce (el recurso natural del cual se obtiene), el cual suele presentar daños o caer al suelo en

épocas distintas que es cuando los artesanos pueden disponer de él. Es por esto que si un artesano no tiene el recurso natural suficiente para transformar y abastecer las necesidades de su producción, le pedirá a un conocido o familiar que intercambien la materia prima por algún producto o le comprará su materia prima sobrante.

Obtención de la materia prima:

La materia prima utilizada para la elaboración de máscaras se deriva directamente de los maderables naturales, específicamente y casi en todos los casos, del sauce. Es recolectada por campesinos dedicados a la agricultura, y como ya lo mencionamos, en algunos casos por los mismos artesanos. El árbol se corta en trozos con una sierra eléctrica o con un hacha y posterior a esto los trozos de madera se limpian y se ponen a secar al sol. Los días de secado dependen del propósito con el cual se quiera utilizar la madera. A partir de ese punto, entran a intervenir otras herramientas como el machete hasta llegar a la elaboración final del producto (Ministerio de Comercio, Industria y Turismo,; Artesanías de Colombia S.A.; Centro de Diseño ;, 2006).



Proceso de la madera para llegar a la máscara. Máscara de tradición ingana.

Fotografía tomada por: María Paula Ávila Vera

Elaboración de la Artesanía

Procesamiento o transformación de la materia prima:

Talla

Una vez listos los trozos de madera, se procede con el tallado del siguiente modo:

1. Se comienza a moldear con machete la forma circular o alargada de la máscara. En la mayoría de los casos se hace sobre una plantilla o molde que tiene las medidas estándares del producto final. Si la máscara es de San Juan, la lengua será un elemento que se elabora en este paso.
2. Cuando la silueta de la máscara ya ha sido formada y habiendo retirado los trozos de madera grandes con un machete se procede a utilizar un formón acanalado para trabajar sobre las facciones. Esta herramienta se utiliza específicamente para formar el área de los ojos y la boca.
3. Para otro tipo de cortes que permiten dar mayor precisión a los detalles también puede utilizarse un serrucho.
4. Finalmente se utiliza el formón plano para precisar detalles de la nariz.

Cabe aclarar que algunos de estos pasos pueden entrelazarse o cambiar de orden dependiendo de las preferencias del artesano, las herramientas con las que se cuenta y la calidad de la madera.

Acabados

Los acabados finales de la máscara pueden llegar hasta el momento en el que con una gubia o un pulidor eléctrico se vacían los pedazos sobrantes de madera y se aplica un sellador. Cuando esto ocurre el producto final conserva las características naturales de la madera y es considerado como una máscara tradicional Camëntsá. No obstante, hay artesanos que optan por tinturar o decorar la máscara.

Cuando se quiere tinturar la máscara se utilizan anilinas y tintes industriales o naturales que se aplican por medio de brochas esponjas o aerógrafos. En otros casos, a las máscaras son

enchapadas con chaquiras o semillas utilizando un alfiler o una aguja para pegarlas una por una con colbón industrial. En ninguno de estos dos casos se utiliza sellador ya que este suele rechazar los tintes naturales y hacer más difícil el enchapado de la chaquira o las semillas.

Insumos:

- Barnices
- Anilinas
- Selladores
- Tintes industriales (en casos excepcionales son naturales)
- Colbón industrial
- Agujas
- Pintura

Tecnologías y herramientas:

- Plantillas y moldes
- Aerógrafos
- Hacha
- Machete
- Hachuela
- Gubias
- Formones
- Brocha
- Esponja

El desempeño con estas herramientas es eficiente y acorde con las necesidades del desbaste de aproximación o desbaste burdo del material. El mantenimiento de estas se realiza mediante el afilado manual ya sea con piedras o con esmeriles que se encuentran en el comercio local. La mayoría de estas herramientas son de fabricación casera, realizados a partir de machetes rotos de los que es posible fabricar formones al utilizar el segmento que contiene el mango, también es posible encontrar estas herramientas fabricadas a partir de un segmento de tubo de unos 20 a 25 cm. de largo el cual se corta con una segueta en sentido sagital y se aplana para formar la hoja del formón o gubia.



Máscaras matachín con enchapado en chaquira

Fotografía tomada por: María Paula Ávila Vera

Estándares de calidad

El control de calidad que realizan los artesanos a sus productos es de inspección visual e inspección táctil con un 75.2%, solo el 10.5% manifiesta que utiliza otros medios de verificación. Los acabados que se logran con estas piezas son de una uniformidad aceptable, teniendo en cuenta que es necesario destacar el trabajo manual y que gran parte de su valor artesanal se concentra en los relieves que deja la herramienta, señal que caracteriza al oficio de la talla en madera (Ecopetrol, 2014).

En la mayoría de talleres en los que se utilizan procesos manuales, la destreza para tallar se ha desarrollado notablemente, lo que no sucede con los que han implementado herramientas motorizadas, ya que estas han sustituido la precisión manual al ser incorporadas en los procesos de conformar volúmenes y depresiones reduciendo la capacidad para desarrollar estas superficies a la hora de diseñar y desarrollar las piezas artesanales con un proceso de planteamiento previo, como el proceso conceptual, expresado en dibujos, bocetos y esquemas.

En general, hay un entendimiento de la necesidad de utilizar pigmentos de origen natural a la hora de dar una buena presentación a los productos tallados en madera como bancos y máscaras principalmente, los cuales realzan su valor con este tipo de acabados. Las comunidades Kamentsá tienen un gran conocimiento acerca de la fabricación de estos tintes, discriminando las sustancias que funcionan como mordientes en la madera y las que realizan el proceso de pigmentación y homogeneización del tinte. También han establecido las características que debe tener la madera, cuando esta tiene la humedad requerida para recibir la pigmentación al igual que los tiempos necesarios para realizar adecuadamente las mezclas de semillas y hojas que otorgan los colores ocre, café y negro y sus respectivas gradaciones y combinaciones. El uso de tintes comerciales o industriales para madera, solución que les evita la fabricación casera de estos insumos, pero no ayudan a resaltar las vetas de la madera y mucho menos los acabados que deja el trabajo manual sobre la pieza puesto que estos barnices y pinturas cubren estas huellas, restándole en apariencia las características deseables por los compradores de las mismas.

El 65.5% de los artesanos genera desperdicios; en promedio, de la producción de cada taller, el 21,5% que se desperdicia la mayoría los reutiliza en la elaboración de otro tipo de productos o accesorios para los mismos. El destino de los desperdicios en el 26,1% de los artesanos la entrega al carro recolector, el 21.1% reutiliza en producto y el 10.5% los arroja al medio ambiente, en los

producidos en el oficio de la talla (Ministerio de Comercio, Industria y Turismo,; Artesanías de Colombia S.A.; Centro de Diseño ;, 2006).

Distribución

Almacenamiento y bodegaje

Las máscaras se almacenan en los talleres de los artesanos que, en la mayoría de ocasiones, están ubicados en sus mismas casas y donde también se almacena la materia prima (la madera). Normalmente los artesanos trabajan por encargo, lo que hace que no tengan que guardar piezas por largos periodos de tiempo. Cuando ocurren casos en los que les sobra parte de su producción, la venden a otros artesanos que tienen encargos de mayor volumen.

Envíos, embalaje, transporte

Cuando el tipo de venta lo amerita, las piezas de madera son envueltas en papel craft y enviadas en cajas que tienen la información del artesano y del producto por medio de transporte terrestre. Se contratan los servicios de empresas transportadoras como Servientrega o Rapidísimo y, en otras ocasiones, se utiliza el servicio de flotas. La escogencia del transporte se hace basada en el precio del servicio (Osorio Pérez & Barrera Jurado, 2013).

Comercialización

Los picos de comercialización de las máscaras Camëntsá ocurren en los últimos meses del año cuando reportan las mayores ventas gracias a circuitos de comercialización como el Encuentro de Economías Propias que se celebra en Mocoa en el mes de noviembre y a Expoartesanías que tiene lugar en Bogotá en el mes de diciembre. En estos espacios el precio de las máscaras oscila entre los 30 mil y los dos millones de pesos dependiendo de los materiales y la calidad de los acabados. Las máscaras enchapadas en chaquiras o semillas suelen ser más costosas.

Los artesanos acceden a estos espacios gracias al patrocinio de entidades como Corpoamazonía, Etnollano y Artesanías de Colombia, principalmente. Estas entidades también se han convertido en

canales de comercialización para los artesanos, gracias a los cuales conocer nuevos clientes y nuevas formas de difundir e innovar en su oficio. Mientras que algunos talladores asumen los costos de asistencia a las ferias que mencionamos anteriormente, la mayoría de los artesanos dedicados a este oficio, son subsidiados por alguna de estas instituciones para asistir a los eventos feriales.

La producción actual de los grupos artesanales es de 15 a 20 unidades mensuales en promedio en el 55.5% de los encuestados, solo el 5.5% produce más de 40 unidades mensuales. El factor principal de los bajos índices de producción en este sector se debe a la baja demanda de consumidores locales como de los turistas. El tiempo dedicado a la producción de artesanías es de forma temporal en el 39% de comunidad, un 31% se dedica de forma temporal y un 30% de manera permanente. Por un lado se encuentra un elevado índice de personas que no tienen una estabilidad artesanal productiva y por el otro hay artesanos que dedican el tiempo considerable en la elaboración de los productos. (Rivas, 1987)

El 47% de los artesanos comercia sus productos en el ámbito local con intermediarios. El 41% logra ventas directas con los clientes que viven en otras ciudades del país y un 12% ha logrado vender las artesanías en puntos de ventas en consignación. El 31.1% de los artesanos no tienen imagen gráfica o logo que los identifique y el 15.1% no responde. El 3.2% afirma tener elementos de imagen gráfica como un aviso, papelería, empaque y un sello el cual está elaborado con el nombre del taller o grupo de artesanos. Así mismo, el 50% de los artesanos encuestados dice no tener catálogo o alguna manera de presentar imágenes de sus productos, solo el 37.1% presenta sus productos en fotografías sueltas, el 8.2% presenta sus productos en foto-catálogo y el 2.3% en medio magnético o multimedia. El 26.1% no exhibe sus productos y solo un 20% tiene un lugar en donde exhibir sus productos. Los eventos comerciales en los cuales han participado los artesanos del Valle de Sibundoy, que representan el 11.4% del total son ferias que ha realizado el mismo municipio o municipios cercanos, pero no han sido ferias exitosas. La participación a otros eventos feriales se ve aún muy limitada por los costos que estas implican y por su ubicación geográfica. El tallado en madera y la elaboración de instrumentos musicales demuestra un crecimiento en el mercado y demanda (Sigindioy Chindoy, 2007).

Tejeduría

Recurso Natural

Existen referencias de la utilización de lana virgen de oveja para la elaboración de tejeduría Camëntsá (sin exactitud de fechas). Sin embargo, hoy en día sólo se utiliza la lana industrial, por lo que no podemos hablar de recurso natural sino netamente industrial.

Materia Prima

Cadena de abastecimiento de la materia prima

Actualmente las artesanas que se dedican a la tejeduría (en su mayoría mujeres, como hemos especificado con anterioridad en este documento) emplean como materias primas hilos industriales que pueden ser lanas naturales, lanas acrílicas, hilos de algodón, hilos acrílicos u otro tipo de hilos. Entre las denominaciones comerciales y populares se encuentran: lana merina, lana orlón, lana natural, hilo de algodón, hilo sedal, hilos tubino (camisería), hilo calabrés o hilo terlenka.

La materia prima se compra en los almacenes de Sibundoy, en Pasto, en Ipiales, en Tulcán o en Bogotá y se adquiere por ovillos, conos o kilos. Es importante determinar que la calidad del producto inicia desde la calidad del hilo empleado, por lo cual en la compra de materias primas se debe tener presente la composición y características del hilo, el calibre del hilo según el tipo de producto, la cantidad de materia prima requerida, los colores a emplear y la semejanza en tonalidades de los mismos.

Picos de producción de la materia prima

Las artesanas se abastecen de acuerdo a los encargos de sus clientes; compran la materia prima, la utilizan y con la ganancia compran más, y así sucesivamente a lo largo del año. Al igual que en el caso de las máscaras de madera la producción tiende a aumentar los últimos meses del año debido a espacios como El encuentro de Economías Propias y Expoartesánías, no obstante, hablar

de picos de producción es impreciso ya que el material se va comprando de acuerdo a las necesidades y oportunidades que se presentan.

Obtención de la materia prima

Elaboración de la Artesanía



Tejido utilizando faja, sujetador y mamarracho de madera.

Fotografía tomada por: María Paula Ávila Vera

Procesamiento o transformación de la materia prima

1. Antes de proceder con el proceso de transformación de la materia prima, las artesanas llevan a cabo un proceso de aprontado, el cual se refiere a alistar las materias primas para la realización del producto antes de entrar al proceso de tejido. Aquí, se dispone de la cantidad de materia prima requerida según el producto y de los colores necesarios para el

diseño esperado, siendo importante que estas cantidades pertenezcan a un mismo lote, especialmente para evitar variaciones en los colores; si no se llegara a tener el suficiente material de un mismo lote, se debe realizar una escogencia de colores en donde las tonalidades sean visiblemente idénticas.

Usualmente el cálculo de la materia prima se realiza al tanteo, pues aunque puede saberse que se necesita un cono o un determinado número de conos u ovillos, no se sabe la cantidad en peso requerida, además los ovillos y conos que se venden pueden venir con mayor o menor gramaje al esperado.

2. El segundo paso es aprontar la urdimbre³ para el cual, se alistan los hilos que se requieren para montar la urdimbre sobre el telar, la cual puede ir sencilla, ó a dos o más hilos; cuando la urdimbre va a dos o más hilos, es necesario aprontar la materia prima en este número de conos u ovillos, para de esta forma urdir al tiempo con los hilos dispuestos. En este apronte, también puede darse el caso que la totalidad de la urdimbre vaya retorcida, por lo cual se vuelve a dar torsión al hilo, ya sea a un solo hilo o a más, dependiendo de la cualidad que se quiera dar al tejido. En el caso de la urdimbre suplementaria (hilos de urdimbre superpuestos a la urdimbre base y empleada para realizar labores figurativas), ésta generalmente si va retorcida, pues este aspecto hace que se destaquen las figuras tejidas.
3. El tercer paso es preparar o aprontar la trama⁴ con la que se va a tejer. Para ello, se dispone de un palo largo sobre el cual se va enrollando el hilo de la trama de un extremo hacia otro, y si se requiere, empalmado durante la acción el número de hebras con el que se va a tramar. En casos en donde la pieza es angosta, el apronte de la trama se realiza entre los dedos de una mano, a manera de madeja en ocho.

³La urdimbre es un conjunto de hilos colocados en paralelo y a lo largo en el telar para pasar por ellos la trama y formar un tejido.

⁴ En un tejido, o tela, se llama trama o “contrahilo” al hilo transversal que se teje en la urdimbre para formar la tela. La trama es un hilo retorcido de varios «cabos», que se corta a medida antes de pasar a través de la urdimbre. Las fibras tradicionales para hacer la trama son lana, lino y algodón.

4. Después comienza la labor de tejeduría, la cual se realiza en un telar llamado tradicionalmente “guanga”, el cual es un bastidor que consta de cuatro maderos ensamblados firmemente en forma de marco rectangular. Según el tamaño de la pieza a tejer, el artesano puede poseer diferentes tamaños de guanga, no obstante, un telar grande puede servir para tejer una pieza pequeña. Antes de iniciar la labor de tejido, se debe preparar la guanga. Para ello, sobre el bastidor se disponen dos maderos redondos y lisos llamados “rodillos”, que se sujetan al telar por medio de cuerdas; un rodillo va en la parte superior y queda fijo durante el proceso de tejido, mientras que el otro rodillo va en la parte inferior y tiene un sistema de amarres a cada lado que permite que se apriete el tejido cuando sea necesario. El largo que se dispone entre estos dos rodillos corresponde al largo del tejido, no obstante, siempre se da un excedente en el largo para descontar el encogimiento que sufre el tejido luego de ser desmontado. Es importante que estos dos rodillos se coloquen paralelamente, rectificando el largo hacia los extremos y hacia el centro, pues de lo contrario el tejido, desde un comienzo, comenzará a quedar disparate. Generalmente la guanga no tiene soporte, por lo cual ésta se coloca longitudinalmente al piso y se recarga sobre una pared para iniciar el proceso de tejido. El proceso de tejido involucra tres pasos a saber: urdido, tejido y desmonte.

5. Ahora se procede a urdir o, a disponer los hilos de urdimbre sobre el telar de manera secuencial, con la medida del largo determinada y la disposición de color requerida. El urdido se realiza directamente sobre la guanga, o para el caso del Sombiache y fajas (es decir, de piezas largas y angostas), se puede disponer de un urdidor independiente. Durante el proceso de urdido, es importante colocar los conos de hilo u ovillos en un recipiente, evitando de esta manera que se ensucien ó se desenvuelvan por el continuo movimiento a que son sometidos. Según el tipo de hilo empleado para la urdimbre, ésta puede montarse sencilla, doble o a más hilos, los cuales se van igualando mientras se urde. Respecto al añadido de hilos, éste debe realizarse únicamente sobre el “palo de encuentro”, siendo este aspecto una determinante de calidad fundamental del proceso.

Para urdir es necesario que se tomen medidas métricas, que en primera instancia corresponden al largo y ancho de la pieza, y en segunda instancia, a las medidas interiores de anchos de franjas, líneas y diseños; no obstante, si se requiere dar. Por otra parte,

cuando las piezas llevan figuras tejidas, los hilos de la urdimbre suplementaria deben tomarse por pares, pues los dibujos siempre se tejen teniendo en cuenta una simetría, no obstante, hay diseños que se trabajan impares, mas esta labor solo es realizada por artesanos muy diestros. La acción fundamental del urdido es crear el cruce de los hilos de urdimbre, uno a uno, teniendo en cuenta que si se llega a saltar algún hilo, hay que devolver el urdido, pues de lo contrario queda un error en todo lo largo del tejido.

6. Simultaneo al proceso anterior, puede darse el urdido sobre tabla de manera independiente. Este urdidor consta de una tabla larga y angosta sobre la cual se incrustan unos pequeños maderos redondos o una serie de puntillas de forma que en la parte superior quede un palo de inicio y un cruce de tres, y hacia el final, uno o varios puntos que dan el largo que se requiera urdir.

Para urdir sobre tabla, se anuda el hilo sobre el palo superior del urdidor y hace un recorrido ordenado alrededor de los otros palos, bajando hasta la medida requerida, volviendo a subir, y devolviéndose sobre el palo del inicio para con ello realizar un sistema de urdimbre continúa. En la parte superior del urdido queda un cruce el cual es el que da el ordenamiento de cada uno de los hilos que componen la urdimbre. Aquí, el ordenamiento de los hilos se realiza según la disposición de color de la urdimbre y, si es el caso, montando dos urdimbres (una básica y otra suplementaria) para realizar diseños sobre el tejido. El número de hilos montados sobre el urdidor, corresponde a la medida del ancho de la pieza que se vaya a realizar. Durante el urdido, si se presenta cambio de color, rompimiento de hilos o añadidos, éstos se realizan únicamente sobre el palo de inicio. Terminado el urdido, se procede a realizar un amarre con un hilo adicional entre el cruce, y otros amarres en los largos del urdido para que de esta forma se mantenga en orden la disposición de los hilos. Si el urdido va a permanecer por algún tiempo sin tejerse, se realiza una madeja a manera de cadeneta, que inicia sobre la cabeza del urdido hasta terminar su largo, de lo contrario, el urdido pasa directamente al telar y se coloca entre los “rodillos” de la guanga para iniciar el tejido. Urdido sobre el telar El urdido que se realiza directamente sobre la guanga, cuenta con un palo adicional (algunas personas lo llaman el punto de encuentro, por lo que se denominará “palo de encuentro”) que se coloca en una parte inferior central del telar, y sobre el cual se montan los hilos de la urdimbre.

Igualmente, cuenta con otro palo delgado que se coloca en la parte media o superior central del telar, el cual sirve para dar el cruce necesario de los hilos de la urdimbre del cual se sacará posteriormente la singa, y por lo cual se podría denominar el “palo de la singa”.

El proceso de urdido (que es del tipo corredizo), se inicia anudando el hilo (a una o más hebras) sobre el palo de encuentro; desde aquí el hilo sube pasando por encima del palo de la singa y del rodillo superior para dejarse caer hacia atrás y volver al frente desde atrás del rodillo inferior hacia adelante, volviendo a subir hacia el palo de encuentro en donde el hilo primero pasa detrás de éste palo y se devuelve por encima del mismo para tomar hacia abajo y por detrás del rodillo inferior para subir de nuevo hacia el rodillo superior, llegando de nuevo al frente, en donde esta vez, pasa por detrás del palo de la singa, formando el primer cruce de hilos, y luego devolviéndose sobre el palo de encuentro para volver a iniciar el movimiento descrito. De esta manera se procede con todo el urdido hasta completar el ancho requerido en la pieza, dejando la medida excedida para el encogimiento que se puede presentar en el tramado. Cuando se termina de urdir, se puede templar éste desatando el rodillo inferior y volviéndolo a apretar de acuerdo con la tensión con la que mejor se acomode el tejedor, no obstante, sin permitir que quede flojo. En caso que la pieza lleve figuras tejidas, sobre las secciones en que éstas se van a realizar, se monta una urdimbre suplementaria empleando un sistema de cruce de tres palos, llamados por algunos artesanos como “cruce”. Este cruce intercala los hilos de la urdimbre base con los hilos de la urdimbre suplementaria para que de esta manera se puedan tejer simultáneamente. Durante el urdido en el telar, los cambios de color, rompimiento de hilos o añadidos, se deben realizar sobre el palo de encuentro para que de esta forma no se presenten nudos sobre el paño de la urdimbre. Es importante que la tensión del hilo durante cualquiera de los sistemas de urdido permanezca muy pareja, teniendo en cuenta que existe mayor dificultad cuando el tejido es largo y ancho y por lo cual se requiere gran experticia. Esta determinante de calidad en el proceso hace que el tejido final quede muy parejo y no presente mayor elongación de un lado que del otro. Se debe tener en cuenta que mientras el urdido (o el tejido si ya se ha comenzado) permanezca en el telar, éste debe cubrirse para evitar que se ensucie.

Por otra parte, mientras se urde se debe verificar que la tonalidad en los colores sea la misma, aspecto que aunque ya sea verificado en la preparación del material, aquí es muy notorio y fácilmente observable sobre el tendido de los hilos; si se ha errado en alguna tonalidad, se deben devolver los hilos ya urdidos y volver a colocarlos de la misma tonalidad.

7. Cuando ya se ha montado la urdimbre sobre la guanga, comienza específicamente el proceso de tejido, el cual consta de dos pasos: singlar y tramar. Técnicamente los tejidos Camëntsá trabajan con un solo ligamento, el más básico y elemental: el tafetán, también llamado tejido plano, sin embargo, los tejidos en guanga resultan característicos por su alta densidad en la urdimbre que los hacen compactos y con efecto de “cara de urdimbre”. El tejido plano se estructura a partir de dos planos de hilos formados en la urdimbre: el primer plano es el que queda bajo el palo de la singa y el segundo es que queda precisamente en éste palo, lo que da secuencialmente un cruce de un hilo abajo y un hilo encima. Para mantener este cruce, el cual es el que asegura que se separen los hilos para poder pasar la trama, se coloca otro palo entre la urdimbre, el cual separa los hilos que están sobre el palo de la singa y los hilos que han quedado bajo éste.
8. El tejido se inicia realizando la “singa”, proceso que consiste en argollar uno a uno los hilos que están sobre el palo de la singa empleando para ello un hilo que resbale fácilmente y pasando cada argolla entre un palo adicional. En cuanto las secciones del urdido en que se ha montado una urdimbre suplementaria para realizar las figuras (si es el caso), también se realiza una singa en dicha sección, la cual se intercala entre los hilos de la urdimbre base. El ordenamiento de los hilos en estas secciones está dado por el crucero del cual se habló anteriormente. En esta singa todas las argollas se sujetan al centro sin necesidad de emplear un palo para ello. En general, las argollas de la singa deben quedar muy parejas en sus largos, pues de lo contrario se puede presentar dificultad al levantarlas para pasar la trama; así mismo, debe asegurarse que el hilo empleado en la realización de la singa sea resistente y por sus cualidades, no se pegue a los hilos de la urdimbre
9. El tramado consiste en pasar la trama (la cual se ha alistado previamente) entre los dos planos de la urdimbre: una primera pasada está dada por el levantamiento de la singa y la

otra, por el plano posterior a ésta el cual permanece por el palo que se le ha colocado. Mediante el cruce de los dos planos de la urdimbre y el paso de la trama, el tejido comienza a formarse. El levantamiento y la separación de los hilos se realiza con la ayuda de la “macana”, instrumento de madera sólida, con extremos redondeados y muy lisa para evitar que los hilos puedan enredarse por alguna astilla de madera.

Cuando se levanta un plano de hilos de urdimbre, la trama ha de pasar entre una calada suficientemente abierta, la cual se mantiene colocando la macana; cuando el hilo de trama ha pasado de un lado a otro, se baja la macana y con ésta se golpea la trama para que ajuste el tejido, acción conocida como “tacar”; esta operación se realiza con cada pasada de trama hasta terminar el tejido. El tacado es uno de los aspectos fundamentales del tejido, y éste debe ser muy parejo a lo ancho de la trama y mantenerse con un ajuste muy similar a lo largo del tejido, aspecto que le da uniformidad al tejido.

Durante el procedimiento de levante de los hilos para pasar la trama (abertura de calada), se debe verificar constantemente que se hayan alzado la totalidad de los hilos correspondientes a cada plano, pues de lo contrario, quedarán flotes en la urdimbre. Por otra parte se hace necesario eliminar las motas que se van formando sobre las argollas de la singa, pues con ello también se evita que al momento de levantar los hilos, éstos se queden pegados al hilo de la singa. Dependiendo del requerimiento del tejido, el inicio del tramado se realiza ya sea desde la base ó dejando un espacio cuando van a presentarse flecos. Durante el tramado es indispensable mantener un ancho parejo del tejido a lo largo de éste para lo cual el artesano puede ir midiendo constantemente el ancho a medida que se teje, aunque dependiendo del artesano y del ancho de la pieza, ésta determinante de calidad se puede lograr por la destreza del tejedor. De igual forma, y para tal efecto, algunos artesanos emplean un hilo que sujetan verticalmente al bastidor, el cual les sirve de guía para mantener un orillo recto. Cuando se termina una trama, se realiza un empalme montando el final de la trama que termina con el comienzo de la nueva trama, dejando para ello algunos centímetros de monte; no se empata con nudos. Si se llegara a presentar alguna rotura de los hilos de urdimbre se procede ya sea a cambiar el hilo en su totalidad, o a añadir éste con una hebra adicional que se empata sobre el tejido que hasta el momento se lleve. Respecto a los tejidos que se tejen por completo y que se pueden

llamar “terminados” (nombre éste por como denominan a los sayos que están tejidos en su totalidad), se requiere que el artesano posea suficiente habilidad y algunas macanas angostas para poder tejer hacia el final del tejido, en donde tejer se hace casi imposible porque el espacio cada vez es más cerrado y en donde llega un momento en el que se deshace la singa y el entrecruzado se hace por conteo manual, aunque hay algunos artesanos que terminan la labor con aguja. Se puede considerar que éste es uno de los procesos técnicos de mayor habilidad y el cual es muy apreciado por las comunidades indígenas. Es importante señalar que en este tipo de tejidos las figuras no se pueden llevar hasta el final de tejido (ya que el crucero se deshace y solo se puede trabajar el tejido liso), por lo cual el artesano debe prever ello con anterioridad para realizar la figura completa antes de terminar el tejido.

En los tejidos que se presentan secciones con urdimbre suplementaria, (tejidos con figuras), se hace un procedimiento en el cual, aparte del tramado de la base del tejido, se escogen algunos de los hilos de la urdimbre suplementaria (que están sobre el crucero) para que permanezcan a flote y no se tejan, y de esta manera ir creando las figuras sobre el tejido. El artesano debe saber muy bien las figuras que va a realizar, pues de lo contrario cualquier salto de urdimbre en estas secciones malogra la armonía de la figura, y de igual forma, es importante que él distribuya equilibradamente las figuras que vaya a tejer y prevea cuántas figuras le caben a lo largo del tejido para que no se trocen éstas. Para algunos tejidos que no son “terminados”, y que por lo tanto van a presentar flecos, se puede realizar un remate con aguja a manera de cadeneta que evita que las tramas se desplacen sobre los finales de la urdimbre; este procedimiento es característico de los “sayos”.

10. Terminado el tejido, éste se saca del telar, si es el caso, primero deshaciendo las argollas de la singa y enrollando el hilo de ésta en un pequeño ovillo para que vuelva a emplearse, y luego, desajustando las cuerdas del rodillo inferior, para así sacar el tejido de entre los rodillos. El desmonte del tejido se debe realizar desplazando suavemente los hilos de la urdimbre que están entre los rodillos del telar para de esta forma evitar que algún hilo pueda quedarse pegado a una astilla de la madera; ya con el tejido fuera del telar, los hilos de urdimbre que están sujetos al “palo de encuentro” se deben desplazar gradualmente

para que salgan de manera ordenada. Finalmente, el tejido ya está fuera del telar y desdoblado, mostrando su largo real (Acosta Benítez, Gómez, & Quijano de Rincón, 2006).



Faja de 20 metros

Fotografía tomada por: María Paula Ávila Vera

Insumos

- Tintes (no son usuales pero se utilizan de vez en cuando)
- Chonta (palos de madera)
- Sujetador de madera

Tecnologías y herramientas

- Guanga (telar)

- Rodillos
- Urdidor sobre tabla
- Máquina de coser industrial (actualmente se está implementando)

Acabados en el proceso de elaboración

El tejido salido del telar se inspecciona para ver si hay algún hilo salido, ya sea de urdimbre ó de trama; dependiendo de la hebra suelta, ésta se verifica para ver si se puede cortar con tijeras, o de lo contrario, ha de tramarse o entretejerse en el tejido. De igual forma, se debe verificar que las tramas del inicio y del final del tejido hayan quedado ajustadas sobre el tejido, o de lo contrario, asegurarlas a la urdimbre, evitando con ello que se desplacen las tramas y puedan desbaratar el tejido. En el caso que el tejido sea una pieza completa, como en los chumbes, éstos se pueden terminar dando unos trenzados sobre los hilos de la urdimbre que quedan sin tejer.

Dependiendo del tipo de producto que se vaya a realizar, se hacen diferentes procedimientos para armar la pieza. Los siguientes son dos procedimientos observados: Cosido a mano de un tejido a otro: La unión de un tejido a otro se realiza para expandir el cuerpo de un tejido que permanecerá plano. Estas uniones se presentan sobre los “sayos” y las ruanas (con dos tejidos idénticos), como también puede darse en algunos tipos de bolsos (con un solo tejido). El “sayo”, como la ruana, se compone de dos cuerpos que se unen al centro y en cuyo medio se deja una abertura por donde pasa la cabeza. La unión de estos dos cuerpos se realiza a mano con aguja e hilo, pudiendo unirse con costura a manera de bordado con puntadas como la pata de gallina, o simplemente pasando el hilo consecutivamente sobre un borde del largo de un tejido hacia el otro para de esta forma unir los cuerpos. En el caso de los bolsos pueden presentarse dos procedimientos que ofrecen un producto plano: doblar el largo de un tejido en dos justamente sobre su mitad para coser los laterales creando un cuerpo con fondo, o doblar el largo del tejido en tres partes, dos de las cuales forman el cuerpo del bolso y la otra parte funciona como tapa.

Ensamble de tejidos para armar un producto: Aquí, se cuenta con dos o más tejidos que se ensamblan unos a otros para realizar la pieza. Este procedimiento se realiza generalmente para bolsos, en donde se cuenta con un tejido principal que estructura el cuerpo, y un tejido(s) adicional para la cargadera(s) del mismo. Si el bolso tiene cuerpo plano, éste se estructura con

costuras como se explicó en el punto anterior, pudiendo en el caso de los bolsos, unirse a mano o a máquina, y continuando con la colocación de la colgadera (s) del bolso, la cual generalmente es una faja angosta tejida en el mismo telar. Para el caso de bolsos con fondo, éste se crea uniendo cada largo del cuerpo con una faja angosta y tejida que se cose a cada lateral del bolso; en este caso, generalmente la misma faja funciona como manija del bolso. En todas las uniones debe observarse que los hilos sobrantes de la urdimbre no queden a la vista, tanto al interior como al exterior de la pieza, únicamente pueden presentarse si hacen parte del diseño del bolso.

Entre los productos finales se encuentra el sayó, el capisayo, las fajas y las cintas y fajas que se venden a diseñadores para que elaboren objetos como bolsos con tirantes en tejeduría Camëntsá (Acosta Benítez, Gómez, & Quijano de Rincón, 2006).

Estándares de calidad

Los tejidos se deben caracterizar por poseer una alta densidad de urdimbre, lo que se conoce como efecto de “cara de urdimbre”, en el cual la trama casi no se observa sobre la superficie; igualmente, los tejidos en guanga presentan la particularidad que la urdimbre es continua y por lo cual se presentan nudos sobre cada extremo del tejido para añadir cada vez el largo del hilo continuo.

El producto final debe tener entre un 80 al 100% de elaboración en telar de guanga. Los hilos empleados en la elaboración deben ser de calidad y por lo cual han de presentar un aspecto uniforme de hilatura y color; por ello, no se puede trabajar con hilos que presenten inconsistencia en la solidez del color, hilos que presenten fácil rotura o hilos que presenten irregularidad a la vista en su hilatura. Sobre un tejido, debe observarse que los añadidos de los hilos de urdimbre solo se hayan realizado sobre el palo de encuentro, es decir, sobre la barra en que se montan y devuelven estos hilos, por lo cual la presencia de nudos solo se observa sobre una mínima parte del inicio y final del tejido hacia su ancho.

Sobre un tejido no deben presentarse nudos por añadidos de tramas. Los colores de los hilos deben corresponderse en tonalidad respecto uno del otro dentro de una misma pieza. Sobre el tejido no deben aparecer líneas o “sombras” por cambios equívocos de tonalidad o variación por lotes de color. En los “sayos” y ruanas tradicionales, la disposición de las franjas de color deben ser simétricas. Los largos y anchos de un mismo tejido deben tener la medida muy aproximada o exacta para que la pieza no se presente más larga o ancha de un lado respecto al otro; dependiendo del ancho y largo de la pieza, estas variaciones no deben pasar del 2% por defecto, por lo cual, por ejemplo una ruana de 1 metro de largo no puede sobre pasar los 2 cms por defecto entre sus largos o anchos.

En los productos finales que se forman a partir de dos tejidos unidos al centro (como los “sayos” y las ruanas), ambos tejidos deben tener largos y anchos muy similares, casi exactos. Cuando un producto está formado por varios tejidos, cada uno de ellos debe corresponderse en color y en diseño. Los tejidos son compactos presentando alta densidad de urdimbre y tramas muy ajustadas. Los tejidos tienen la apariencia de tejidos con “cara de urdimbre”, en los que la trama queda casi oculta. En la superficie de un tejido solo se puede observar una mínima o nula presencia de flotes de urdimbre por defecto menor admitido. No se deben observar hebras de hilo sueltas. Cuando en la pieza se observan figuras tejidas, éstas deben ser simétricas y/o equilibradas, detectándose su forma muy regular. Las figuras tejidas solo se realizan por efecto de urdimbre y no de trama. Los bordes de los tejidos han de presentarse lo más rectos posible y solo se pueden dar mínimas ondulaciones en su largo que no afecten la apariencia lineal final. En ruanas, sayos y chumbes, o cualquier otro producto en el que libre algún borde de tejido en guanga y el cual no esté “terminado”, éste se debe asegurar ya sea con un entretejido previo en la urdimbre (sistema amarre de urdimbre sobre el telar), con costura a mano, a máquina (que sea imperceptible) o un acabado de trenza o torcidos sobre los sobrantes de los hilos de urdimbre. En el caso que el producto se arme con costuras, éstas deben ser rectas y el hilo que se emplee ha de tener una máxima semejanza con el color base del tejido (Artesanías de Colombia S.A., 2005).

Defectos menores admitidos:

- Mínima presencia de saltos de urdimbre en el tejido. Variaciones no apreciables en la tonalidad de un mismo color.

- Mínima presencia de saltos de urdimbre en el tejido.
- Variaciones no apreciables en la tonalidad de un mismo color.

Distribución

Almacenamiento y bodegaje

Cuando los tejidos ya están en las últimas etapas de elaboración pero el producto final aún no será vendido, este permanece en la guanga. Normalmente no son almacenados grandes volúmenes de producto; los tejidos se hacen por encargo lo que hace que una vez finalizados pasen a manos del cliente. Una pequeña parte de la producción es guardada en los almacenes que las artesanas tienen en sus casas, ubicados casi siempre en el casco urbano de Sibundoy, mientras otros productos se exhiben. Cuando las artesanas no tienen un lugar de exhibición permanente para sus tejidos, es usual que su producción sea inclusive más pequeña y por lo tanto que no requieran de condiciones de almacenamiento y bodegaje y, en caso de necesitarlas, los tejidos son guardados cuidadosamente uno sobre otro, pero sin protección externa, en pequeños depósitos en los hogares de las artesanas (Chindoy I. I., 2007).

Envíos, embalaje, transporte

Los tejidos deben doblarse adecuada y simétricamente antes de empacarse. Los productos deben transportarse en bolsa plástica limpia para protegerlas del agua y de la suciedad. Cuando la venta lo amerita son enviados en cajas que tienen la información del artesano y del producto por medio de transporte terrestre. Se contratan los servicios de empresas transportadoras como Servientrega o Rapidísimo y, en otras ocasiones, se utiliza el servicio de flotas. La escogencia del transporte se hace basada en el precio del servicio.

Comercialización

Los picos de comercialización de las máscaras Camëntsá ocurren en los últimos meses del año cuando reportan las mayores ventas gracias a circuitos de comercialización como el Encuentro de

Economías Propias que se celebra en Mocoa en el mes de noviembre y a Expoartesanías que tiene lugar en Bogotá en el mes de diciembre.

Los productores artesanales carecen de una organización de tipo regional que garantice la comercialización de la producción conjunta; el artesano no tiene capacidad económica dado su nivel de ingreso -por su producto no recibe más que una retribución por el trabajo incorporado en el artículo, pero no un diferencial sobre sus costos de producción (incluida mano de obra), que le permita capitalizar su inversión inicial y reinvertir en una ampliación de la misma-.

El productor artesanal mantiene relaciones comerciales principalmente con intermediarios que se ubican en su propio ámbito regional, a su vez éstos distribuyen la producción a agentes a nivel nacional, y algunos de ellos se dedican a exportarla. El comprador establece los niveles de precio del producto, fijando así el nivel de remuneración del productor, resignándolo a una economía de sobrevivencia. Es mayor la necesidad del artesano de vender su producto que la compra del mismo por el intermediario, además el artesano se presenta en un mercado junto a otros cientos de productores en su misma situación, estableciendo una dura competencia por subsistir (Arenas Matajira & Sánchez Aldana, 2015).

Glosario

Calada: Espacio vacío que se crea durante el levantamiento de los hilos de la urdimbre y por donde pasa la trama.

Capisayo o Sayo: Prenda tradicional de la indumentaria indígena formado por dos tejidos idénticos unidos entre sí.

Cara de urdimbre: Nombre dado a los tejidos que se presentan con una alta densidad de urdimbre y por lo cual la trama queda casi oculta.

Ceñidor: Faja angosta y larga, de color blanco, sin figuras tejidas y tradicionalmente empleada por el del hombre para ajustar su falda a la cintura.

Cintas: Tejidos angostos y largos empleadas generalmente en la elaboración de las coronas tradicionales.

Crucero: Sistema de cruce dado por tres palos entre los cuales se disponen los hilos de la urdimbre del tejido base junto con los hilos de la urdimbre suplementaria de manera tal que se puedan entreteter las dos urdimbres.

Cuzma: Manto tradicional del hombre que hace la vez de falda.

Chumbe: Tejido angosto y muy largo, de colores, con figuras tejidas y tradicionalmente empleada para ceñir las faldas de las mujeres.

Empalmar: Juntar ó aparear dos o más hilos que se requieran para el urdido y/o la trama del tejido.

Faja: Chumbe.

Figuras: Nombre con el que se designó en el referencial a los dibujos que se tejen sobre el telar.

Flotes: Saltos de urdimbre o trama sobre un tejido.

Guanga: Telar vertical prehispánico tradicional en muchas comunidades indígenas.

Pacha: Manto tradicional de la mujer que hace la vez de falda.

Palo de encuentro: Soporte adicional que se colocan en la parte inferior del telar y sobre el cual se montan los hilos de la urdimbre. Este palo debe ser

Palo de la singa: Palo sobre el que reposan los hilos de la urdimbre que se

Sayo: Capisayo

Singa: Liso realizado a mano

Tacar: Ajustar las tramas del tejido con el uso de la macana.

Urdido: Proceso de disposición ordenada de los hilos de urdimbre; puede realizarse directamente sobre el telar o sobre un urdidor adicional.

Urdido corredizo: Sistema de montaje de urdimbre continua.

Urdimbre suplementaria: Hilos de urdimbre superpuestos a la urdimbre base y empleada para realizar las figuras tejidas.

San Juan: máscara con la lengua afuera imitando muecas

Matachin: Máscara de líder espiritual o brujo que imita un soplo

Máscara: cara de cristina. No existe en la lengua Caméntsá

Danza de los San Juanes: Danza de resistencia a la evangelización que se realizaba y se realiza con máscaras San Juan

Bibliografía

- Acosta Benítez, J., Gómez, L., & Quijano de Rincón, O. (2006). *Desarrollo de no tejido para la estructuración de la fibra vegetal tamo y su aplicación sobre sombreros*. Bogotá: Universidad de los Andes .
- Afanador H., C., Uscátegui C., M., & Granada P., O. (1985). *Presencia del Diseño Prehispánico en la Artesanía de los Andes Septentrionales*. Pasto: Universidad de Nariño.
- Aguilar, A. C. (2003). *Reflexiones en torno a la artesanía y el diseño en Colombia*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Arango & Sánchez, E. (2004). *Los Pueblos Indígenas de Colombia en el Umbral del Nuevo Milenio*. Bogota.
- Arenas Matajira, N., & Sánchez Aldana, E. (2015). *Recuperación de tecnologías indígenas : tintes naturales camnëtsá*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Arocha, J., & Friedman, N. (1985). Del Jaguar y la Anaconda. En *Herederos del Jaguar y la Anaconda* (págs. 17-80). Bogotá: Valencia Editores.
- Artesanías de Colombia S.A. (2005). *Oficios. Las artesanías Colombianas*. Cali: I/M Editores Ltda.

- BONILA, V. D. (1989). *Siervos de Dios y amos de indios. El Estado y la misión capuchina en el Putumayo*. Bogota: Universidad del Cauca.
- Caicedo, M. C. (1994). *Memoria textil : comunidad indígena Camentsá, Valle de Sibundoy, Putumayo*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Camelo, D. M. (1992). *Objetos Textiles Paez*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Camëntsá., P. (s.f.). *Plan de Vida Camëntsá Biyang Ca Jëbtsenashecuastonam continuando las huellas de nuestra historia*. Obtenido de <http://www.pueblocamentsa.org/historia.html>
- Chaves Mendoza, A. (1977). *Máscara precolombina*. Bogotá: Ediciones Zazacuabi.
- Chaves Mendoza, A., Escalante , A., Triana, G., Samper , S., & De Ruiz, B. (1984). *Rostros : introducción a la máscara en Colombia*. Bogotá: Centro Colombo Americano.
- Chindoy, A. J. (2008). *Lenguaje Ceremonial y Narraciones Tradicionales de la Cultura Kamentsá*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Chindoy, I. I. (2007). *CAPACITACIÓN Y COORDINACIÓN COMUNIDADES DE ARTESANOS IDIGENAS CAMËNTSÁ E INGA VALLE DE SIBUNDOY -DEPARTAMENTO DEL PUTUMAYO*. Bogotá : Convenio Artesanías de Colombia – OEI .
- Chingal García, C. (2000). Compendio de documentos de informes de la realización de actividades técnicas y de gestión, y del desarrollo de diagnósticos, planes de trabajo y propuestas de implementación tecnológica, realizados para la promoción del encadenamiento productivo del trab. Ministerio de Comercio, Industria y Turismo. Artesanías de Colombia S.A.
- ColombiaMinisterio de Comercio, Industria y Turismo.Artesanías de Colombia; Organización Internacional para las Migraciones. (1987). *Colombia sus Gentes y Regiones*. Bogotá: Instituto Geográfico Agustín Codazzi.
- Convenio cabildo Camëntsá – PRONATA. (1999). *Jajañ, Camëntsá Biyangbe Jajañ. “la chagra de los hablantes del Camëntsá”, Cartilla fase I*. Bogotá: Convenio cabildo Camëntsá – PRONATA.
- Córdoba Chávez, Á. (1982). *Historia de los Kamsá de Sibindoy*. Bogotá: Universidad Javeriana.
- CORDOBA CHAVEZ, Á. (1982). *Historia de los Kamsa de Sibundoy desde sus orígenes hasta 1981*. Bogotá: Universidad Javeriana.
- Corredor V., A. (1987). *Tradición oral en la comunidad Kamtsá : Sibundoy Putumayo*. Bogotá: Artesanías de Colombia S.A.
- Cruz Hermida, D. A. (2004). *Protocolos para el manejo sostenible de especies productoras de semillas utilizadas en artesanías, aprovechadas bajo condiciones in situ en el Valle del Sibundoy, alto Putumayo*. Bogotá: El Instituto Corpoamazonia.
- Delgado Jacanamejoy, D. (2008). *Fortalecimiento de la Gobernabilidad*. Obtenido de OZIP: http://www.ozip.org.co/pueblos/inga/documentos/pita_kanchi.pdf

- DIH, O. d. (31 de Julio de 2010). *Diagnóstico de la situación del pueblo indígena Kamsá o Kamentsá*. Obtenido de http://www.derechoshumanos.gov.co/observatorio_de_DDHH/documentos/DiagnosticoIndigenas/Diagnostico_KAMS%C3%81.pdf
- Ecopetrol. (2014). *Orígenes. Honrando las raíces de la artesanía colombiana*. Bogotá: Artesanías de Colombia S.A., Ecopetrol.
- Gobernación del Putumayo y Secretaría de Planeación. (s.f.). Documento de memorias Taller plan de desarrollo indígena Inga – Kamentsá del Valle de Sibundoy evento realizado en marzo 6, 7 y 8 de 2001.
- Gomez, A. J. (2005). *PUTUMAYO. Indios, colonos y conflictos. 1845-1970*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- GUERRERO, F. A. (2000). *Putumayo, Economía, Sociedad y Selva*. Mocoa.
- Hetzl, G. (1988). *Máscaras : construcción y decoración*. Barcelona : Ediciones CEAC.
- Internacional, A. P. (2007). *Relatos desde la legalidad*. . Bogotá: Agencia Presidencial para la Acción Social y la legalidad. Agencia Presidencial para la Acción Social y la Cooperación Internacional, Oficina de las Naciones Unidas contra la Droga y el delito. .
- Intituto Caro y Cuervo. (s.f.). *Lenguas de Colombia. Sitio Oficial*. . Obtenido de <http://www.lenguasdecolombia.gov.co>
- Jara, M. C. (1996). *Frontera Fluida entre Andes, Piedemonte y Selva: El caso de Valle de Sibundoy Siglos XVI y XVIII*. Bogotá: Editorial ABC Limitada.
- Juajibioy Chindoy, A. (1974). *Bosquejo etnolingüístico del grupo Kamsá del Sibundoy. Putumayo, Colombia*. Bogotá : Imprenta Nacional.
- Juajibioy Chindoy, A. (1989). Tradición oral en la comunidad Kamtsá : Sibundoy Putumayo. *Mopa-Mopa Revista del Centro de Cultura popular*.
- kienyke. (2015). *kienyke.com*. Obtenido de <http://www.kienyke.com/emprendimiento/del-yage-vienen-los-colores-de-sus-artesantias/>
- kienyke. (2015). *KienyKe.com*. Obtenido de <http://www.kienyke.com/historias/petroleo-putumayo-narino-le-saca-los-dientes-a-la-explotacion-de-hidrocarburos/>
- Lévi Strauss, C. (1981). *Vía de las máscaras*. D.F. (México): Siglo Veintiuno Editores.
- Ministerio de Comercio, Industria y Turismo,; Artesanías de Colombia S.A.; Centro de Diseño ; (2006). *Asesoría en diseño en el marco del proyecto: "Producción, capacitación y comercialización de artesanías indígenas y*. Bogotá: Corpoamazonía, Artesanías de Colombia S.A.
- Ministerio de Gobierno. (1976). *Estudios en Inga*. Lomalinda: Editorial Townsed.

- MUCHAVISYOY CHINDOY, C. (1999). *Metitunséng Camëntsá Jtoibwambayán*. Bogotá: Etnoeducación.
- Nina S. de Friedemann-Colección. (1987). *Introducción a la Colombia Amerindia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología.
- Obando M., W. D. (2002). *Informe de actividades para el proyecto SENA con las comunidades de Sibundoy, Santiago y Valle del Guamuez*. Pasto : Artesanías de Colombia S.A.
- Ortega Mazorra, R. (1989). *Carpeta de oficio artesanal : tejido en telar vertical, horizontal*. Bogotá: ColombiaMinisterio de Desarrollo Económico. Artesanías de Colombia S.A. .
- Osorio Pérez, F., & Barrera Jurado, G. (2013). *Por los caminos de la autonomía comunitaria: debates y experiencias desde la autonomía artesanal Kamsá*. Colombia: Pontificia Universidad Javeriana.
- OZIP, P. W. (s.f.). *OZIP (Organización Zonal de Indígenas del Putumayo)*. Obtenido de <http://www.ozip.org>.
- PUEBLO INDIGENA CAMËNTSÁ BIYÁ. (s.f.). *PUEBLO INDIGENA CAMËNTSÁ BIYÁ*. Obtenido de [http://puebloindigenacamentsabiya.blogspot.com.co/%20\(caracterizaci%C3%B3n%20pueblo%20Kams%C3%A1\)](http://puebloindigenacamentsabiya.blogspot.com.co/%20(caracterizaci%C3%B3n%20pueblo%20Kams%C3%A1))
- Ramírez de Jara, M. C. (1989). Discusiones y reflexiones sobre la etnohistoria de los grupos indígenas Kamsá e Inga del valle de Sibundoy. *Mopa-Mopa Revista del Centro de Cultura popular*.
- Ramírez de Jara, M. C. (1989). Discusiones y reflexiones sobre la etnohistoria de los grupos indígenas Kamsá e Inga del valle de Sibundoy. *Mopa-Mopa Revista del Centro de Cultura popular*.
- Rentería García, J. A. (1997). *Asesoría en diseño en las comunidades indígenas Kamtsa e Inga del alto Putumayo, valle del Sibundoy*. Bogotá: Ministerio de Desarrollo Económico.Artesanías de Colombia S.A. .
- Rivas Duarte, G. M. (1987). *Técnicas artesanales en las comunidades indígenas Ingas y Kamtsá del Valle de Sibundoy, Putumayo*. Pasto: Artesanías de Colombia S.A.
- Rivas, G. M. (1987). *Técnicas Artesanales en las Comunidades Indígenas Ingas y Kamtsá del Valle de Sibundoy*. Pasto: Artesanías de Colombia S.A.
- Sánchez de la Rosa, M. d., Toquica, M. C., & Salazar Garcés, M. G. (2008). *Fortalecimiento de la actividad artesanal para familias vinculadas al Programa de Desarrollo Alternativo PDA en los resguardos de Condagua y Yunguillo en el departamento de Putumayo : informe final*. Pasto: Artesanías de Colombia S.A.
- Sánchez, A. &. (2004). *Los Pueblos Indígenas de Colombia en el umbral del Nuevo milenio*. Bogotá: Departamento Nacional de Planeación.

Segura Infante, C. I. (2002). *Etapa de producción. Pedido regional Centro Oriente, departamento de Boyacá, municipio de Tipacoque, cestería elaborada en clineja cosida; municipio de Cerinza, cestería en esparto. Regional Amazonía, Sibundoy, departamento de Putumayo, tejeduría en quang.* Bogotá: Artesanías de Colombia S.A.

Segura, C. I. (1998). *Desarrollo de los proyectos proyección artesanal ingana y el producto artesanal camentzá, entre lo tradicional y lo moderno : Propuesta presentada por los artesanos de las comunidades Inga y Camentzá respectivamente del Valle de Sibundoy.* Bogotá: Artesanías de Colombia S.A. .

Sigindioy Chindoy, I. I. (2007). *Capacitación y coordinación comunidades artesanas indígenas Camentsá e Inga, Valle del Sibundoy, Putumayo : capacitación para el mejoramiento del oficio y la productividad del sector.* Bogotá: Artesanías de Colombia S.A. .

Tisoy, B. J. (1993). *Chumbe Arte Inga.* Bogotá: Ministerio de Gobierno.

Fuentes Primarias:

Entrevistas realizadas a:

Ángela Jaramillo

Maestra Carmela Agreda

Maestra Pastora Chicunque

Maestra Narcisa Chindoy

Mestro Walter Chindoy

Maestro Ángel Jacanamijoy

Maestro Paulino Mojomboy

Maestro Gerado Chasoy