

**SABIDURÍA ARTÍSTICA Y LEY DE ORIGEN YANAKUNA EN LA
CONSTRUCCIÓN DEL TERRITORIO PAPALLAQTA**



FABIÁN EDUARDO CHILITO BURBANO

UNIVERSIDAD DEL CAUCA
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS Y SOCIALES
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGÍA
POPAYÁN
2015

SABIDURÍA ARTÍSTICA Y LEY DE ORIGEN *YANAKUNA* EN LA
CONSTRUCCIÓN DEL TERRITORIO *PAPALLAQTA*

FABIÁN EDUARDO CHILITO BURBANO

TRABAJO DE GRADO PRESENTADO COMO REQUISITO PARCIAL PARA
OPTAR AL TÍTULO DE ANTROPÓLOGO

JAIRO ELICIO TOCANCIPÁ FALLA

Director

UNIVERSIDAD DEL CAUCA
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS Y SOCIALES
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGÍA
POPAYÁN
2015

NOTA DE ACEPTACIÓN

Firma del Presidente del Jurado

Firma del jurado

Firma del jurado

Popayán, 27 de Julio del 2015

DEDICATORIA

A Dios Padre Creador, a los Abuelos y Espíritus Mayores de la naturaleza y Templos Sagrados de vida por brindarme la fortaleza de caminar el territorio e investigar los saberes artísticos y ancestrales con el propósito de reivindicar la Ley de Origen, del cual emerge la cosmovisión *Yanakuna* con el ánimo de fortalecer la cultura en estos tiempos del retorno al conocimiento y saber ancestral.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, agradezco a Dios Padre Creador de todas las cosas, y a la Madre Naturaleza, por toda la fortaleza que me ha dado para realizar esta investigación; a los Mayores y espíritus del territorio, por darme el saber de plasmar toda esta cosmogonía. Asimismo, este trabajo no habría sido posible sin la influencia directa o indirecta de muchas personas a las que agradezco profundamente por estar presentes en las distintas etapas de su elaboración, así como en el resto de mi vida. Le agradezco al profesor Jairo Elicio Tocancipá Falla, por su confianza, colaboración y apoyo en mi proceso de realización de la monografía. Sus consejos y apreciaciones fueron de gran baluarte para consolidar esta investigación. A todos los profesores del Departamento de Antropología de la Universidad del Cauca, que compartieron sus conocimientos, dentro y fuera de clase, haciendo posible que mi formación profesional se resumiera en satisfacciones académicas durante el trayecto de mi pregrado.

En esa medida, este trabajo monográfico fue posible gracias al apoyo incondicional del cabildo indígena *Papallaqta*, al cuerpo docente de la Institución Educativa Agropecuaria de Valencia, Margoth Anacona; a los Mayores de la comunidad de Valencia, Milo Anacona (Médico Tradicional y sabio Mayor), Mayoras Rosa Elvia Anacona, Aura Jiménez; a los músicos, Porfidio Chilito, Jesús Alarcón y Ever Anacona. A mi familia por el apoyo incondicional en este trabajo monográfico, a mi madre María Griselda Burbano Daza, a mi compañera sentimental Ana Cecilia Yalanda, por el afecto, comprensión, que me motivaron a culminar este trabajo, a mis amigos del grupo de medicina ancestral y compañeros del programa de Antropología.

Asimismo, agradezco a quienes brindaron su apoyo en la elaboración del mapa por parte de Manuel Alejandro Bravo, las partituras de las melodías a cargo del profesor de música Luis Felipe Vivas, al compañero y amigo indígena *Yanakuna*, profesional de Artes Plásticas de la Universidad del Cauca José Euclides Piamba por sus ilustraciones en las cuales plasmó a los abuelos y la cosmogonía. Además, le agradezco al Diseñador Gráfico Jonathan Guzmán por las imágenes realizadas que hacen alusión a las coreografías referentes a las danzas.

A quienes trabajaron conmigo hombro a hombro durante cinco años, poniendo lo mejor de su energía y empeño por el bien de nuestra formación profesional, a quienes compartieron el camino de fraternidad en el horizonte del conocimiento, dentro y fuera del Alma Mater.

El territorio es un campo simbólico construido históricamente, por el caminar de la palabra, decimos así que el caminar de palabra hace tránsito por el territorio, transita el territorio y en este transitarlo puede acontecer la posibilidad de trascender en el conocimiento (que fluye en su proceso de ocultación- des-ocultación eterna) oculto en él. Con el caminar de la palabra transitamos y trascendemos en conocimiento ancestral el territorio. Lo ancestral es lo oculto al territorio pero no es ajeno a él, lo oculto se convierte en su indeterminación más íntima (es parte de su cuerpo). Hemos de transitar en el territorio para encontrar la actualidad de la sabiduría ancestral decimos que transitando el territorio actualizamos la sabiduría ancestral. (Cabildo Mayor Yanacona, 2014: 19)

Gracias a los elementos que la Pachamama nos ha proporcionado para la obtención de materias primas u elementos para la elaboración de instrumentos musicales como flautas traversas, tambores, la lana para la elaboración de tejidos que sirven de indumentaria propia, la madre tierra enseña los sonidos de la naturaleza y el runa los apropia y devuelve como ofrenda de agradecimiento por la sabiduría que de ella obtiene. Como la Pachamama nos envía señales, signos o símbolos para mantener la armonía y acercarnos al equilibrio, en respuesta de reciprocidad debemos escuchar la Ley de Origen que posibilita nuestra pervivencia. (Cabildo Mayor Yanacona, 2014: 152-153)

TABLA DE CONTENIDO

RESUMEN	13
INTRODUCCIÓN	14
CAPÍTULO 1	21
Casa ancestral: tejido de la vida y la sabiduría natural <i>Yanakuna</i>	21
1.1 <i>Papallaqta</i> : corazón de vida del Macizo Colombiano	22
1.2 Trascender histórico hacia el posicionamiento <i>Yanakuna</i> en <i>Papallaqta</i> : Importancia ancestral del territorio y luchas del Cabildo Indígena en su proceso organizativo de fortalecimiento.....	28
1.3 Caminando el territorio: Casa ancestral donde se teje la vida.....	38
1.4 El territorio <i>Papallaqta</i> como la unión cultural y simbólica de vida	52
Capítulo 2.....	55
Música <i>Yanakuna</i> en el territorio	56
2.1 Naturaleza y música en el pensamiento de los mayores: Origen del saber musical	57
2.2 El caminar y origen de la flauta travesa: Elaboración del instrumento melódico de la música tradicional.....	67
2.2.1 Elaboración del instrumento en casa	82
2.2.2 Elaboración de la Tambora y de la Caja.....	87
2.3 Saberes y conocimientos de la música tradicional en la chirimía.....	90
2.3.1 Los repertorios y formas de las interpretaciones de la chirimía.....	96
2.4 Tradición de la música en el pensamiento ancestral y las prácticas culturales	99
Capítulo 3.....	103
Origen y fortalecimiento en la danza <i>Yanakuna</i>	103
3.1 Tradición de la danza <i>Yanakuna</i>	104
3.2 El vestuario y su relación con la cosmogonía <i>Yanakuna</i>	111
3.2.1 Diseño, elaboración y simbología del vestuario	113
3.3 Inventiva y fortalecimiento de la danza	120
3.3.1 Reinención de la tradición dancística	121
3.4 La danza en la ancestralidad y el retorno.....	131
Capítulo 4.....	136
El “caminar” de la Ley de Origen <i>Yanakuna</i>	136
4.1 El mambeo de la palabra sentir de la Ley madre	137
4.2 Narrativas del origen en la memoria colectiva y Casas de los Abuelos	146
4.2.1 Seres Espirituales	159

4.3 Recorriendo los saberes desde la cosmogonía y el fortalecimiento de la educación <i>Yanakuna</i>	165
4.4 La conexión de la cosmogonía en la memoria, el sentir y el saber	170
Capítulo 5.....	174
Consideraciones finales:	174
Los saberes artísticos y narrativos de <i>Papallaqta</i> en el fortalecimiento territorial de la cultura <i>Yanakuna</i>	174
REFERENCIAS.....	182
ANEXOS	187

ÍNDICE DE FOTOS

Foto No. 1: Panorámica del Valle de las Papas, desde la vereda La Hoyola.....	24
Foto No. 2: Pueblo de Valencia en medio del Valle de las Papas visto desde el Cerro de las Águilas.....	26
Foto No. 3: Camino Ancestral que recorre <i>Papallaqta</i> hacia el Huila y otros territorios, en la vereda de La Hoyola.....	31
Foto No. 4: Guardia y comunidad indígena del Proceso <i>Yanakuna</i> de <i>Papallaqta</i>	37
Foto No. 5: Caminando el territorio en la cordillera de Guacas con el Músico Porfidio Chilito.....	41
Foto No. 6: Sitio energético sagrado Peña Blanca, en la vereda del Encino.	42
Foto No. 7: Cerro la Vieja. En el sector de Santa Clara, vereda las Delicias.	45
Foto No. 8: Laguna de <i>Cusiyaku</i> y los cerros tutelares, en donde podemos observar la figura de la laguna como un conejo y el cerro de la derecha como un Mayor.	47
Foto No. 9: Laguna de Santiago.....	49
Foto No. 10: Laguna de la Magdalena, al pie del cerro “Tres Tulpas”.....	51
Foto No. 11: Mambeo y conversatorio en la inauguración del Resguardo Indígena <i>Papallaqta</i>	54
Foto No. 12: Don Jesús tocando música con la flauta en la Cascada del Alinar... ..	60
Foto No. 13: El conjunto de chirimía tocando en la alumbranza.	65
Foto No. 14: Bosque de mata de flauta en la montaña de la cordillera de Guacas, sector de Peña Blanca.	70
Foto No. 15: El Mayor Constaín cortando mata de flauta.....	72
Foto No. 16: Don Porfidio en el bosque de flauta.....	74
Foto No. 17: Don Jesús en el bosque de flauta.....	76
Foto No. 18: Bosque de flauta en la selva del páramo cercana al sector el Diviso, vereda de La Hoyola.	79
Foto No. 19: Don Ventura en el bosque de flauta.	80
Foto No. 20: Ventura cortando los cabos de la flauta.....	83
Foto No. 21: Don Jesús abriendo los agujeros de la flauta.	84
Foto No. 22: Hernando Anacona revisando el tronco del árbol <i>Jiwa</i> , en el sector de Santa Mónica, Vereda de la Hoyola.	89
Foto No. 23: Ensayo de la chirimía en la sede del cabildo indígena <i>Papallaqta</i> . ..	94
Foto No. 24: Presentación de la chirimía en la inauguración del resguardo indígena <i>Papallaqta</i>	97
Foto No. 25: El Mayor Constaín interpretando temas musicales individualmente con la flauta en la alumbranza, al fondo podemos apreciar en la urna a San Sebastián.	101
Foto No. 26: Ensayo de danza de los Mayores conjuntamente con la chirimía. .	107

Foto No. 27: Danza de los Mayores en la casa de Margot Anacona.....	109
Foto No. 28: Pareja de niños de la primaria con su atuendo tradicional en la sede de la escuela.	112
Foto No. 29: <i>Guanga</i> o telar en la cual se teje la ruana <i>Yanakuna</i> , en la casa de la Mayora Rubira Anacona.....	115
Foto No. 30: Símbolo de la <i>Tawa Chakana</i> plasmada por la comunidad <i>Yanakuna</i> en el ritual del fuego.	118
Foto No. 31: Simbología de la <i>Tawa Chakana</i> tejida con los colores del arcoiris o <i>Kuishi</i> en la ruana sostenida por Milo Anacona.....	119
Foto No. 32: Presentación de la danza del enamoramiento en el colegio.....	125
Foto No. 33: Danza de la Mayora <i>Yuma Amuy</i> en la inauguración del Resguardo de <i>Papallaqta</i>	126
Foto No. 34: Ensayo de la danza del carguero de sal en la sede del colegio.	128
Foto No. 35: Presentación de la danza del Puma en el colegio.	130
Foto No. 36: Tulpas en donde se enciende el fuego sagrado guardado por los bastones del territorio.....	140
Foto No. 37: Dibujos de las lagunas realizados por los niños en la presentación de la danza de los tres abuelos.....	167
Foto No. 38: El Mayor Constaín Anacona, en la cordillera de Guacas.....	189
Foto No. 39: Porfidio Chilito, quien en sus manos sostiene mata de flauta y el instrumento como tal.	191
Foto No. 40: Ventura Papamija en la Vereda de La Hoyola.....	192
Foto No. 41: Jesús Alarcón, quien sostiene mata de flauta.	193
Foto No. 42: Milo Anacona en el Páramo de Letrero.	195
Foto No. 43: Músico Luis Felipe Vivas.	197

ÍNDICE DE TABLA

Tabla No. 1: Listado y tipología de los instrumentos de la chirimía.....	92
--	----

ÍNDICE DE ESQUEMA

Esquema No. 1: Circularidad de los saberes ligados a la Ley de Origen.	166
---	-----

ÍNDICE DE MAPA

Mapa No. 1: Territorio <i>Papallaqta</i>	23
--	----

ÍNDICE DE GRÁFICOS

Gráfico No. 1: Las fases de la luna en <i>kichwa</i> denominado Runa Shimi “idioma de la gente” relacionadas con la vida humana. Fuente y Diseño: Fabián Chilito. 20 de Febrero de 2015.....	69
Gráfico No. 2: Pasos de elaboración de la flauta transversa. Fuente y Dibujo: Fabián Chilito. 20 de Febrero de 2015	86

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración No. 1: Representación de los tres mundos con los animales totémicos, la tulpá, el día y la noche.....	142
Ilustración No. 2: Origen dual y paritario desarrollado por Mayores <i>Yuma Amuy</i> y <i>Sukugun</i> en las lagunas Magdalena y Santiago.....	150
Ilustración No. 3: La Mayora <i>Yuma Amuy</i>	152
Ilustración No. 4: La Mayora del Cerro de la Vieja.	156
Ilustración No. 5: Representación del Puma Mohán vinculado al territorio.	161
Ilustración No. 6: El Duende en la montaña.	163
Ilustración No. 7: Casa del Maíz en la Laguna de Santiago.....	256
Ilustración No. 8: Saberes de la música y la medicina en el Mayor <i>Cusiyaku</i>	258
Ilustración No. 9: El <i>Alkuruna</i> acechando a los cazadores.....	260

ÍNDICE DE COREOGRAFÍAS

Imagen coreográfica No. 1: La Mayora <i>Yuma Amuy</i> danzando con el tambor. ..	214
Imagen coreográfica No. 2: Los personajes de la danza en círculo.	215
Imagen coreográfica No. 3: Los personajes observando a la Mayora <i>Yuma Amuy</i> y a su hijo.	216
Imagen coreográfica No. 4: Los personajes observando la curación de la niña por el sabedor.....	217
Imagen coreográfica No. 5: Los personajes salen del escenario mientras la Mayora <i>Yuma Amuy</i> se queda danzando.	218
Imagen coreográfica No. 6: El Carguero danzando en círculo alrededor de la laguna y la niña y al frente observan las mujeres.....	221
Imagen coreográfica No. 7: El Carguero deja a la niña en su lugar después de haberla cargado.	222
Imagen coreográfica No. 8: El Carguero danzando en círculo con la serpiente.	223
Imagen coreográfica No. 9: El Carguero arrojando el bulto con la serpiente.....	224
Imagen coreográfica No. 10: Las mujeres arrojan flores a la laguna.....	225

Imagen coreográfica No. 11: El sabedor realiza la curación a las parejas.	228
Imagen coreográfica No. 12: Las parejas danzan mientras la mujer está sentada y el hombre trabaja.	229
Imagen coreográfica No. 13: Mientras las parejas danzan, el Puma se lleva al trabajador.	230
Imagen coreográfica No. 14: La mujer busca los piojos en la cabeza del Puma.	231
Imagen coreográfica No. 15: El Puma es atrapado cuando se encontraba persiguiendo a la mujer.	232
Imagen coreográfica No. 16: Mientras las personas se llevan al Puma otros lanzan sus cenizas.	233
Imagen coreográfica No. 17: Las parejas forman la letra M y la Mayora <i>Yuma Amuy</i> danza alrededor de la formación.	236
Imagen coreográfica No. 18: Se realiza la letra S y el Mayor de la Laguna de Santiago entra a danzar.	237
Imagen coreográfica No. 19: Se realiza la letra C y el Mayor de la Laguna de <i>Cusiyaku</i> entra a danzar.	238
Imagen coreográfica No. 20: Las parejas y los Mayores danzan en círculo.	239
Imagen coreográfica No. 21: Las parejas y los Mayores con los dibujos forman una línea para salir.	240
Imagen coreográfica No. 22: La niña entra danzando al escenario.	242
Imagen coreográfica No. 23: El Duende se lleva a la niña.	243
Imagen coreográfica No. 24: El sabedor realiza la curación a la pareja para ir a la montaña del Duende.	244
Imagen coreográfica No. 25: La pareja y el sabedor entregan la ofrenda al Duende para pedir el retorno de la niña.	245
Imagen coreográfica No. 26: La niña es devuelta a sus padres y todos danzan.	246
Imagen coreográfica No. 27: Las mujeres entran al escenario danzando en hilera.	248
Imagen coreográfica No. 28: Las mujeres danzan en círculo. Fuente: Fabián Chilito.	249
Imagen coreográfica No. 29: Los hombres entran al escenario en busca de las mujeres.	250
Imagen coreográfica No. 30: Los hombres realizan el acto de coqueto siendo evadidos por las mujeres.	251
Imagen coreográfica No. 31: Las mujeres aceptan a los hombres para danzar de frente.	252
Imagen coreográfica No. 32: Los hombres sirven la chicha a las mujeres.	253
Imagen coreográfica No. 33: Los hombres abrazan a las mujeres y danzan en círculo.	254
Imagen coreográfica No. 34: Los hombres se llevan por fuera del escenario a su pareja para terminar la danza.	255

RESUMEN

Esta investigación se enfoca en los saberes artísticos y narrativos locales de la comunidad indígena *Yanakuna* del territorio y resguardo de *Papallaqta*, corazón del Macizo Colombiano. La mayoría de su comunidad hace parte del pueblo indígena *Yanakuna*. Estos saberes y prácticas consisten en las dinámicas de música tradicional interpretada por un conjunto de chirimía de la comunidad, y quienes también elaboran los instrumentos, componen canciones, ritmos y repertorio tradicional; de igual forma se analiza la danza tradicional que se interpreta a partir de la música de la chirimía y también las historias de la memoria colectiva en la comunidad y la relación de estas historias con las expresiones artísticas.

En particular, el trabajo se orienta a dar cuenta de la construcción, socialización y, aprendizaje de dichos saberes y prácticas; con lo cual se permite analizar la expresión de las historias a través de lo estético y poder establecer cuáles son las visiones en cuanto a la relación con el ambiente y su relación con la educación como herramienta de profundización y apropiación de la herencia social, como son los conocimientos artísticos y la cosmovisión local.

Para enmarcar el trabajo en el fortalecimiento cultural, fue necesaria la labor con los profesores de la institución educativa de *Papallaqta* (corregimiento de Valencia, municipio de San Sebastián, al sur del departamento del Cauca), para poder realizar la práctica con los niños. Todo esto fue realizado conjuntamente, buscando contribuir con el fortalecimiento político-cultural que la comunidad indígena viene llevando a cabo desde hace mucho tiempo. De igual manera, para lograr los fines planteados y registrar la información se utilizaron herramientas metodológicas como la etnografía, basada en la participación de la vida cotidiana de la comunidad. Igualmente, se realizaron conversatorios, talleres como una técnica para la exploración de la memoria de los “Mayores”, lo que permite identificar aspectos de la relación de los saberes con la naturaleza y el territorio.

El aporte de mi trabajo fue conocer estos saberes artísticos y su relación con el territorio, y difundir sus valores, fortalecer la cultura, el proceso organizativo y social del Pueblo *Yanakuna*. Finalmente, por medio de la investigación se evidencia que si bien la práctica de los saberes se está debilitando, al seguir las huellas de nuestros Mayores y Mayoras, se busca recuperar con ellos, la chirimía, la música tradicional, la danza tradicional, y la narración de historias ancestrales como estrategia para fortalecer la cosmovisión y cosmovivencia en estos tiempos que se presentan difíciles. En este orden, el trabajo es una contribución al campo de la etnomusicología a nivel regional y nacional.

INTRODUCCIÓN

La cosmogonía es vivenciada y plasmada a través de diferentes caminos, la cual es representada y expresada con diferentes prácticas inherentes a la naturaleza humana. Estas prácticas comunican el sentir espiritual del pasado reconstruido en el presente, y a través de las mismas se consolida la visión del territorio, refiriéndonos no solamente a un atributo espacial, sino a la concepción y apropiación simbólica del mismo; lo que se expresa en la relación entre el hombre y su territorio generando diversidad de saberes y conocimientos locales. De esta forma, la música y la danza expresan de diferentes formas el imaginario ancestral de sus habitantes ligados a la territorialidad y al sentir espiritual.

En esa medida, los saberes artísticos tradicionales guardan conocimientos empíricos en su ejecución; ellos son la mezcla de sonidos, técnicas y movimientos realizados por los sabedores. Estos saberes expresan las clasificaciones asociadas a una concepción espiritual del territorio; ellas lo dibujan, lo representan, le dan vida a través de los mismos, y se recorre simbólicamente los lugares de sabiduría ancestral. Dentro del mismo territorio, yace el saber narrativo, el cual es expresado desde la dinámica de la danza en ritmo con las melodías tradicionales. Las historias ancestrales son puestas en escena por los movimientos y gestos de la danza e incentivadas por la música. En las historias podemos evidenciar la esencia cultural del territorio, el principio genésico de la existencia denominada como la Ley de Origen, siendo un sentir de conexión desde el interior hacia el exterior, el mismo espacio y el universo. En ella se encuentra la historia mítica, aludiendo a tiempos inciertos en donde se narra la presencia de los patronos o dueños del territorio.

Este trabajo se debió a una búsqueda personal de vida, puesto que he seguido el caminar hacia los saberes de la naturaleza y es a través de la medicina ancestral de nuestros Mayores del territorio *Yanakuna*, como se da cuenta del origen de la música, la danza, la narrativa en el territorio.

Debido al caminar del retorno a los saberes ancestrales en el cual me he encontrado, he podido participar de los encuentros y actividades del proceso espiritual de Jóvenes y Mayores en los territorios *Yanakuna* desde hace varios años. Allí he podido caminar a los sitios sagrados, los cuales son fuente de vida para toda la humanidad y donde se encuentran los Mayores quienes guardan el saber del origen. En el caminar del saber e investigación en el territorio *Papallaqta* resalto la acogida por parte de su comunidad y su organización como resguardo con lo cual he podido trabajar los saberes artísticos y narrativos con los Mayores, niños y comunidad educativa.

De esta manera el trabajo se plantea desde la auto etnografía pues en el caminar de vida he podido dar cuenta como mis raíces *Yanakuna*, están ligadas al territorio de *Papallaqta* siendo la base espiritual de origen del Macizo Andino Amazónico visionado desde la medicina ancestral.

En este caminar del retorno adquirí el gusto por la música tradicional en la cual me encuentro en un proceso de aprendizaje en la entonación de la flauta traversa, y con el transcurrir del tiempo he podido interpretar diferentes melodías de los territorios. Este amor hacia la música me llevó a plantearlo como un saber principal en la investigación. De igual forma el aprendizaje en los instrumentos como el tambor y la caja también me han motivado a investigar la música tradicional del territorio.

En cuanto a la danza también he podido participar de la misma con los compañeros *Yanakuna* por medio del cual pude darme cuenta de los pasos y sucesos devenidos expresados por la misma, y los sucesos e historias ancestrales del territorio en donde se pone en escena la cosmovivencia *Yanakuna*

Por lo tanto mi postura para haber realizado este trabajo ha sido el de construir con el proceso de fortalecimiento de los saberes artístico culturales, lo que deviene en una revitalización de la cosmovivencia *Yanakuna* en el territorio *Papallaqta*. En este proceso también se aportó al fortalecimiento de la organización de Resguardo en un contexto de cambio social que en los últimos años ha venido debilitando los saberes en el territorio.

Notas metodológicas

En cuanto al trabajo de campo y el proceso de investigación, fue realizado desde noviembre del 2012 hasta junio del 2014.

La metodología de recolección de la información fue participativa y se registró a través de un diario de campo en el cual se plasmó toda la experiencia de cada día, en donde cada detalle y suceso era una puerta más para poder analizar todo este gran saber artístico y narrativo. También se logró un registro visual de lo acontecido, en especial las imágenes de la estadía y recorridos en el territorio, lugares destacados en la comunidad, y también se registraron fotografías con el debido permiso de los Mayores, personas y padres de los niños.

El diario transcurrir en el territorio me permitió contactar a los Mayores músicos, artesanos, de danza, e igualmente a las personas y líderes de la comunidad, quienes además de trabajar en sus ocupaciones de subsistencia, disponían del tiempo para facilitarme el poder profundizar en el saber.

Los Mayores son:

- 1- Constaín Anacona, hombre de ochenta años, agricultor, sabedor de historias del territorio y de melodías en la flauta, nacido en el territorio *Papallaqta*, en donde primeramente vivía en el sector de Sachapangal y actualmente en el pueblo de Valencia.
- 2- Porfidio Chilito, hombre de setenta años, agricultor, sabedor de música tradicional, nacido en *Papallaqta*, quien dispone de otro hogar en la vereda Florida, Resguardo de San Sebastián. Con el Mayor comparto lazos familiares lejanos.

- 3- Jesús Alarcón, hombre de cincuenta años, agricultor y jornalero, intérprete de la flauta, nacido en el sector de Santa Clara, Vereda Delicias, territorio *Papallaqta*.
- 4- Ventura Papamija, hombre de sesenta años, agricultor y jornalero, sabedor de la rítmica y melodías en la flauta, nacido en el territorio *Papallaqta*.
- 5- Milo Anacona, hombre de cincuenta años, agricultor y médico tradicional, nacido en el territorio *Papallaqta*.
- 6- Ever Anacona, hombre de sesenta años, agricultor, sabedor de los ritmos en la tambora, caja y maracas, nacido en el territorio *Papallaqta*.
- 7- Aurelio Cruz, hombre de sesenta años, agricultor y sabedor de los ritmos en la tambora y la caja, nacido en el territorio *Papallaqta*.
- 8- Hernando Anacona, hombre de cincuenta años, agricultor y líder del cabildo, nacido en el territorio *Papallaqta*.
- 9- Rosa Elvia Anacona, mujer de ochenta años, sabedora de historias ancestrales, nacida en el territorio *Papallaqta* y actualmente reside en el caserío del Porvenir.
- 10- Jael Anacona, mujer de setenta años, sabedora de historias y de la danza tradicional, nacida en el territorio *Papallaqta*.
- 11- Rubira Anacona, mujer de setenta años, ama de casa, sabedora de historias y artesana tejedora, nacida en el territorio *Papallaqta*.
- 12- Margot Anacona, mujer de cuarenta años, docente de la institución educativa de Valencia, nacida en el territorio de *Papallaqta*.

Con los Mayores mencionados pude profundizar en la investigación de los saberes artísticos y narrativos del territorio, en particular compartí experiencias de largas caminatas y recorridos. El contacto con ellos se dio de una forma espontánea en donde por medio del diálogo y de la colaboración en algunas de sus actividades se obtuvo la confianza necesaria para entablar una relación no solamente de trabajo sino amistosa.

En primer lugar decidí investigar la construcción de la flauta, pues esta es la forma como se origina la música desde la elaboración del instrumento y a través de la relación con el territorio y la naturaleza de donde se extrae el material. Con los Mayores Constaín Anacona, Porfidio Chilito y Jesús Alarcón recorrimos lugares donde se produce la mata de flauta, en particular el sector de Peña Blanca, en la vereda y Cordillera de Guacas. En estos recorridos podía además de observar, experimentar la extracción del material de la flauta por medio de la conexión espiritual del Mayor con el lugar y de igual forma desde mi propio sentir pues debido al caminar con la medicina podía compartir de alguna forma lo experimentado por las personas a quienes acompañaba.

Igualmente con los Mayores ya mencionados, líderes compositores de las melodías de flauta y los músicos como Ever Anacona, Aurelio Cruz, Over Anacona y Heraldo Anacona se conformó una chirimía donde se interpretaban instrumentos como la tambora, caja, maracas y charrasca. Con ellos se acordaba realizar los ensayos de la música tradicional en el pueblo de Valencia; en estas prácticas se conocían las canciones o repertorio, el ritmo con las cuales se las

toca, y los tiempos de duración de las mismas. De igual forma también se observaba el contexto en el cual se realizaba la práctica musical, pues las actividades realizadas por la comunidad constituían el sentido de la tradición musical.

También se realizó la práctica de la danza tradicional con las Mayoras y Mayores, la cual se coordinó en conjunto con el grupo de música o chirimía pues la danza se ensaya a partir de las melodías y de la rítmica lo que genera el movimiento por parte de los danzantes y con el cual se constituyen las coreografías o forma de las danzas. En esta serie de danzas realizadas por los Mayores y Mayoras se daba cuenta de la narrativa del territorio por medio de los movimientos que constituían un lenguaje simbólico de las historias ancestrales.

A partir de esta práctica se generaba un diálogo con el cual se exploraba la memoria ancestral, constituyéndola como la principal herramienta de inventiva de la tradición dancística en la organización de la comunidad *Yanakuna*. Por lo tanto se retomaron las historias ancestrales contadas por los Mayores para formar las danzas con los niños de la institución educativa de Valencia en colaboración con algunos docentes y su dirección administrativa.

De igual forma se contaba con los niños en colaboración con los docentes facilitadores, las historias escuchadas de los Mayores, las cuales dan cuenta de la sabiduría espiritual del territorio, la Ley de Origen o Ley Madre, principio cosmogónico de la cultura *Yanakuna*.

Ello permitió contribuir en el fortalecimiento de la tradición oral y dancística desde una inventiva propia por parte de la comunidad para ser expresada a través de un proceso educativo, el cual se piensa seguir dinamizando en el territorio.

Es de aclarar que esta investigación se ha desarrollado desde la disciplina de la antropología, en particular en el campo de la etnomusicología y que ha tenido pocos desarrollos en el país (Miñana, 1994 y 2008). Igualmente como anotábamos desde la perspectiva de joven indígena *Yanakuna*, ha sido planteado como una auto etnografía, buscando involucrar a los Mayores, Mayoras, comuneros, niños, comunidad educativa del territorio y de esta forma me incluyo como sujeto de investigación debido a mi pertenencia a la comunidad.

En cuanto a la posición teórica del texto, considero que la descripción densa que plantea Clifford Geertz y la fenomenología han sido inspiradoras pues permite describir en detalle las prácticas realizadas incluyendo los sentires y percepciones tanto propias como de las personas con quienes se caminó el territorio. La dinámica de saberes expresada en lo colectivo vincula al artista a nivel individual, debido a la formación de un sentir en su pensar y actuar para poder construir los conocimientos prácticos inherentes a lo artístico y así transmitir la esencia de vida y cultura de su pueblo y territorio. Clifford Geertz (1994) en “el arte como sistema cultural”, plantea cómo el arte o lo artístico en un pueblo no se da aisladamente de su contexto cultural sino al contrario, está íntimamente ligado a él y por lo tanto transmite la esencia cultural del territorio.

Por lo tanto las expresiones y formas del arte son concebidas por el pensar y sentir del artista en relación con su territorio y entorno sociocultural del cual forma parte, siendo la relación genérica entre el territorio, el saber, el sujeto, el pueblo y la cultura, lo cual constituye el lenguaje simbólico de su aprendizaje y desarrollo originado a partir de su entorno, saberes nacidos de la misma naturaleza. Geertz también menciona cómo los saberes y conocimientos del pueblo y territorio son transmitidos a través de la narrativa de la memoria colectiva: y que en nuestro caso se logró mediante de la palabra de los Mayores que fue transferida a la nueva semilla de generaciones, siendo la representación del entorno y también los valores y comportamientos que implica esta visión. Las vivencias y experiencias culturales son revitalizadas en la memoria para comunicar el pensar hacia el entorno el territorio y la vida misma.

Desde esta perspectiva, los saberes artísticos son formas de apropiación del entorno natural y del territorio, y es justamente a través de la música y la danza como se puede evidenciar un proceso de caminar a los sitios sagrados y un encuentro con los seres espirituales, y en este orden hacia la cosmogonía de un pueblo.

El tejido del texto

En general, el orden de los capítulos está constituido de la siguiente forma, cada uno cuenta con una introducción al principio, donde enunciamos el asunto o temática a desarrollar en el mismo; después viene el contenido del capítulo, el cual está constituido por al menos tres ejes, cada uno conectado entre sí. Del mismo modo, en algunos capítulos hay cruce de referencias, con el objetivo de resaltar, relacionar, comprender y profundizar en determinados temas que han sido tratados de manera superficial. Por último, cada uno cuenta con una reflexión final o conclusión, analizando lo visto en sus ejes y también donde se anuncia el capítulo siguiente. En resumen, el texto en su totalidad está debidamente interconectado, para brindar una mejor comprensión de los temas, posturas y planteamientos que se argumentan a lo largo del trabajo investigativo.

En el primero se examinan las características y concepciones culturales que constituyen la visión del territorio *Papallaqta*, situado en la corona del Macizo Colombiano, cuna del agua y de la vida para todo el país, el cual está relacionado con la vertiente amazónica; en segundo lugar, se profundiza en la concepción desde los sucesos y acontecimientos históricos, los cuales han permeado la visión cultural y política del territorio basado en el proceso de fortalecimiento desde la organización del cabildo.

Finalmente, se ahonda en la visión espiritual y cultural del territorio desde el caminar con los Mayores en los sitios sagrados, donde se encuentra la génesis cultural, siendo el origen de toda la sabiduría natural, incluyendo las expresiones artísticas y narrativas del territorio, por lo cual, el entorno es el origen de los saberes en donde podemos explorar la Ley de Origen *Yanakuna*. En las conclusiones está la unión de los aspectos tanto físicos, históricos y culturales

vistos en el capítulo, los cuales constituyen la visión del territorio desde el proceso organizativo de la comunidad.

En el segundo capítulo, se explora el saber de la música tradicional, conocimientos originarios del mismo territorio, en el cual se encuentran dinámicas de origen y apropiación hacia el entorno natural. En esa medida, se partió de la relación entre hombre y naturaleza, pues se manifiesta en esta última, la importancia de la transmisión cultural, evidenciando, cómo son generadas las melodías tradicionales y propias en el género, teniendo en cuenta cómo el artista o músico se apropia del sentir natural hacia su territorio para poder interpretarlas. En segundo lugar, es valioso traer a colación el caminar del territorio, pues éste también lleva a la construcción de los instrumentos como es la flauta travesa, el instrumento melódico de expresión musical *Yanakuna* en la chirimía; y este caminar conlleva diferentes técnicas ligadas a la tecnología autóctona.

En tercer lugar, se encuentra la dinámica de “entonación” y coordinación musical empleada en el conjunto de chirimía, siendo técnicas de orden en su desarrollo y expresión de las melodías tradicionales, resultado de la unión de instrumentos. También podemos observar el repertorio tocado por algunos Mayores maestros en la tradición de la música y cómo estas canciones se relacionan con la dinámica cultural y organizativa de la comunidad. A manera de conclusiones, realizamos el análisis de lo desarrollado en el capítulo, evidenciando cómo la música tradicional es generada a partir de la misma relación hacia el territorio y la naturaleza, y cómo a través de sus melodías se practica la tecnología tradicional y las prácticas sociales se constituyen de sentido.

En el tercer capítulo, se cuenta sobre la danza tradicional, que se concibe en la práctica, en la cual se expresa el saber del movimiento en conexión con el espacio y la memoria, siendo representaciones de la oralidad. En la primera temática hacemos un recuento de cómo los Mayores desde tiempos inmemoriales han practicado la tradición dancística para dotar de sentido a las costumbres y ritualidad de vida sociales, observando la danza como una tradición que ha sido ligada a la conexión del espacio y del territorio.

En la segunda parte, la representación del ser en la danza es constituida por el vestuario propio, en el cual se encuentran técnicas asociadas a la tecnología autóctona y conocimiento local, siendo un enlace entre el artesano y el territorio; también las representaciones simbólicas y los fenómenos naturales de la cosmogonía son expresadas a través del vestuario. En tercer lugar, la inventiva y fortalecimiento de la danza en el plano actual y educativo ha sido una herramienta por la cual se reconstruye socialmente este saber, conjugando la tradición antigua para expresar la oralidad y las historias del territorio transmitidas por los Mayores a través de una dinámica pedagógica de movimientos, teatro, gestos e indumentaria. Por último, contextualizamos las dinámicas de la danza en la tradición, la construcción de conocimiento y la inventiva coreográfica fortalecida en el presente a través de las cuales expresamos el imaginario cultural ligado al origen desde la cosmogonía.

En el cuarto capítulo, la Ley de Origen se analizan los principios naturales de la cosmogonía *Yanakuna*. En la primera parte, se profundiza en el sentir espiritual desde el interior del ser hacia la conexión del espacio para poder establecer la relación con los abuelos y Espíritus Mayores, poniendo al corazón como la figura representativa del saber. Al hablar de la conexión con el espacio, se hace referencia de manera directa al territorio, en el cual están las puertas hacia los mundos ligados al universo y al cosmos. Sin perder de vista los conceptos, en conexión con el espacio y territorio, y teniendo en cuenta la visión espiritual. En la segunda parte, se encuentra la recopilación de la memoria colectiva en donde se narran las historias ancestrales de origen y génesis cultural desde el corazón del agua a través de la dualidad y la paridad, siendo las casas de los abuelos o sitios sagrados los espacios del saber y orden milenario. También se encuentran los guardianes del territorio, quienes se encargan de regular la relación de los *Runa* con el entorno, e interétnicas, de vital importancia en la dinámica cultural de la región.

En la tercera parte, se evidencia cómo los saberes artísticos constituyen el caminar simbólico del territorio hacia la cosmogonía y la Ley de Origen, evidenciando una circularidad en el espacio y el tiempo, en la cual se constituye la dinámica cultural y de existencia. De esta forma se ha realizado un proceso de fortalecimiento de la educación propia, basado en la difusión de los saberes artísticos y narrativos a los niños de la institución educativa de *Papallaqta* desarrollando metodologías acordes para su aprendizaje, actividad que está enmarcada en el plan de vida *Yanakuna*.

Finalmente y a manera de conclusiones, resaltamos los principales aportes del trabajo donde colocamos en contexto las dinámicas de la Ley de Origen desde el sentir espiritual de conexión entre el ser, el espacio y el cosmos, también la narrativa asociada al origen y espiritualidad del territorio, y de igual forma la conexión entre los saberes artísticos, el territorio y la cosmogonía, constituyéndose en la relación de vida y existencia del saber ancestral. Desde otro punto de vista, se presenta un recuento de lo recorrido en estos caminos del saber y la cosmogonía *Yanakuna*, para hacer un análisis de cómo los seres humanos construimos el territorio por medio de la música y la danza y cómo éstas expresan la palabra o la narrativa mediante el lenguaje artístico y autóctono. El principio ancestral o la Ley de Origen son explorados mediante la práctica estética y simbólica que remite a una apropiación cultural del territorio.

Finalmente, se presentan los anexos, en los cuales se encuentran complementos de los capítulos y donde cabe resaltar una pequeña biografía de algunos Mayores, quienes fueron mi apoyo para este trabajo; igualmente se destacan, las transcripciones musicales de las melodías y ritmos tradicionales y los relatos y coreografías de algunas danzas concebidas y desarrolladas en el proceso educativo con los Mayores, y por último las narraciones de historias del territorio. Todos estos elementos son insumos propios de la investigación pero también para futuros trabajos enmarcados en la etnomusicología andina.

CAPÍTULO 1

Casa ancestral: tejido de la vida y la sabiduría natural *Yanakuna*

Este capítulo refiere a los aspectos tanto físicos y materiales, como también políticos, culturales y espirituales que constituyen la visión y concepción del territorio de *Papallaqta*. En la primera parte, se inicia por la ubicación y descripción del territorio de *Papallaqta* o Valle de las Papas, en el corregimiento de Valencia, municipio de San Sebastián, al suroriente del departamento del Cauca. La importancia de este territorio para todo el país y la humanidad en general es evidente, por ser la cuna de la vida y del agua. Al respecto, se describirán las actividades de la comunidad, aquellas que les ha permitido trabajar con mucho esfuerzo y sobrevivir. Muchas de estas labores son la agricultura, ganadería, entre otras. Esta descripción se plantea a partir de una reseña histórica del territorio desde sus ancestros hasta ahora y pasando al inicio y desarrollo de la organización indígena del Cabildo *Yanakuna* de *Papallaqta*, la cual será la base en la cual se enfatizará la visión del territorio por medio de su fortalecimiento político y cultural.

En la segunda parte, se sustenta la concepción y significado del territorio para la comunidad y para su proceso de fortalecimiento indígena. En esa medida, se trata de indagar sobre la concepción de lo que es el territorio de *Papallaqta* para la comunidad, qué prácticas se realizan para formar una visión cultural de territorio como una Casa Ancestral, y cómo esta visión se convierte en una herramienta importante para fortalecer la conciencia del ser indígena *Yanakuna*. Todo esto enmarcado en el proceso de lucha del cabildo indígena por posesionarse como autoridad indígena en el territorio, comprendiendo y planteando a su vez, desde las diferentes luchas del pueblo indígena, establecer y validar la naturaleza no sólo como un objeto material que se puede explotar, sino que hay grandes fuerzas espirituales que se acumulan en ella y sobretodo en sitios energéticos y sagrados, como en el páramo, cerros y lagunas. Por lo que se debe fortalecer la visión espiritual de la naturaleza para consolidar la concepción del territorio y así darle fuerza al proceso de retomar los conocimientos y prácticas propias de la música y danza tradicional, y también de la palabra de la memoria ancestral.

En la última parte, hay una serie de reflexiones finales en donde se toma como referente la denominación del territorio con el nombre de *Papallaqta*, como parte del proceso de fortalecer la visión cosmogónica del mismo y cómo esta denominación une las dinámicas físicas, culturales y espirituales mencionadas en el desarrollo de este capítulo, en una sola construcción de conocimiento, dando a entender que la concepción y visión de territorio es la representación de la sobrevivencia de la comunidad, de la identificación del hombre hacia la tierra quien da vida y sostenimiento. También es el proceso de fortalecimiento indígena *Yanakuna* basado en la lucha por su territorio como la casa de vida y por último

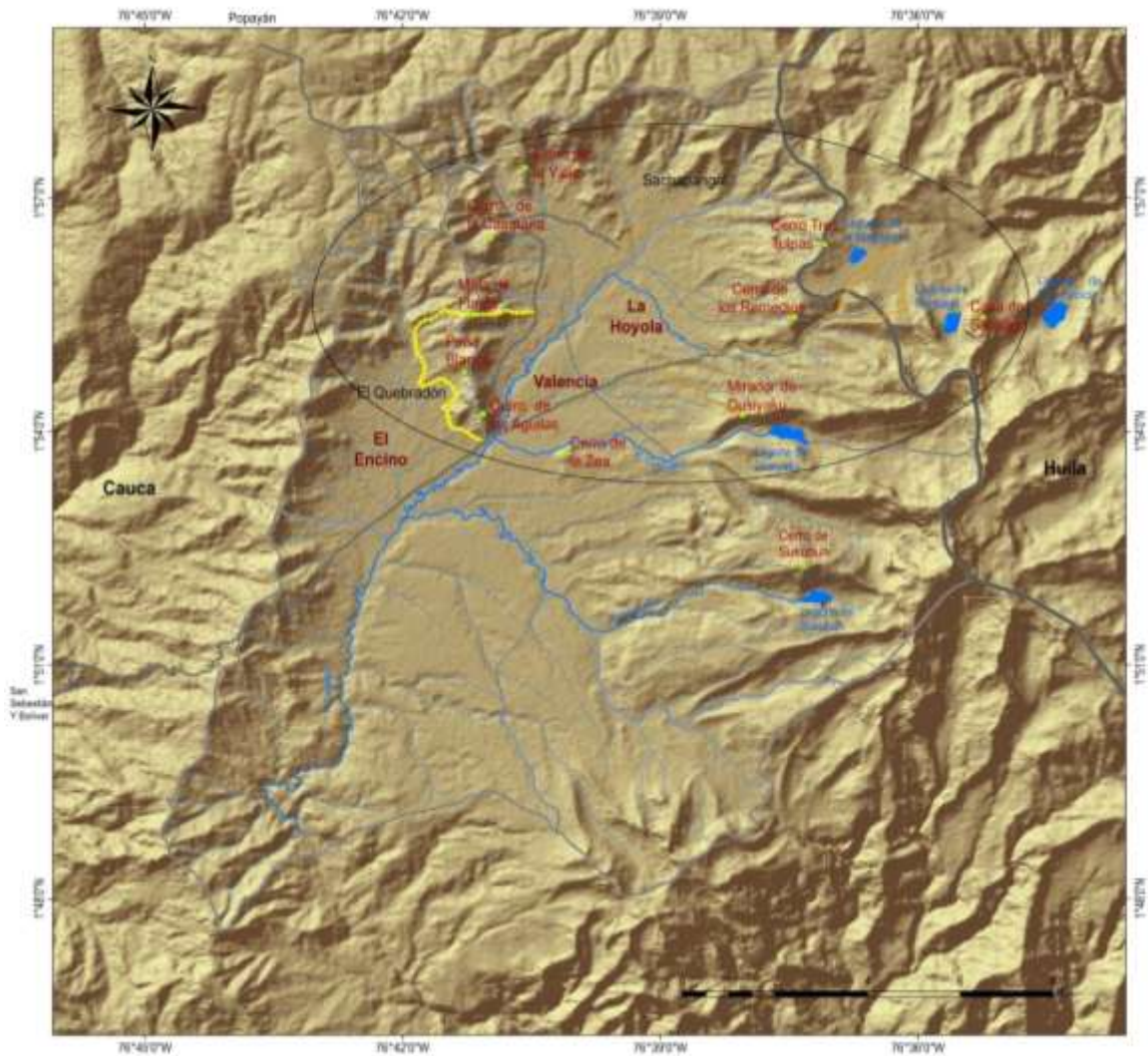
también por la naturaleza, aspecto fundamental, porque ella también es la casa representada como una gran Madre.

1.1 Papallaqta: corazón de vida del Macizo Colombiano

El territorio de *Papallaqta* (Ver Mapa No. 1) está ubicado en el corregimiento de Valencia, el cual forma parte del municipio de San Sebastián y está ubicado al norte del mismo, abarcando la totalidad del denominado Valle de las Papas, en el suroriente del departamento del Cauca. Se denomina con este nombre, porque la mayor parte de su alimentación gira en torno al tubérculo de la papa (*Solanum Tuberosum*), por lo que esta planta también tiene una importancia social y cultural para sus habitantes. Este territorio es el núcleo o corazón del Macizo Colombiano, porque es el punto central donde nacen los tres principales ríos del país, el Magdalena, el Patía y el Caquetá.

Del mismo modo, San Sebastián, el municipio en donde se encuentra el corregimiento de Valencia, abarca una variedad de pisos térmicos como páramo, frío, templado y caliente; en cada uno de ellos habitan comunidades adaptadas a estos climas y los cuales realizan determinadas prácticas para su subsistencia, prácticas que también son culturales, pues forman parte del imaginario de los territorios. El Valle de las Papas (Ver Foto No. 1) es de clima frío por estar ubicado a una altura cerca a los tres mil metros sobre el nivel del mar, y gran parte del mismo está constituido por hectáreas de páramo y al oriente se eleva la cordillera montañosa, extendiéndose miles de kilómetros de selva, montaña y páramo, en las cuales están ubicadas lagunas donde nacen muchas quebradas y otros sitios donde brotan los principales ríos del país, como el Río Magdalena, en la Laguna de la Magdalena y el Río Caquetá en una peña grande y otras importantes lagunas como la de *Cusiyaku*, Suramérica, Santiago, *Sukubun*, San Patricio, Providencia, entre otras. También cuentan que hay lagunas de difícil acceso por encontrarse muy adentro de esta gran cordillera y selva, y por eso la gente no las visita, sólo un porcentaje mínimo ha ido alguna vez, pero por lo general la gente no conoce dichos lugares.

Por otro lado, el valle y el territorio son de gran importancia para la vida por ser el origen de las grandes fuentes hídricas del país y también porque colinda con las grandes montañas y selvas que se conectan con las cordilleras central y oriental, columnas de vida de los Andes, porque éstas trascienden tanto por el Norte como por el Sur.



Mapa No. 1: Territorio Papallaqta.

Fuente: Instituto Geográfico “Agustín Codazzi”, copias heliográficas 387-II-A, 387-II-B, 387-II-C, 387-II-D, SIG-OT. Editó: Manuel Alejandro Bravo, Octubre 2014



Foto No. 1: Panorámica del Valle de las Papas, desde la vereda La Hoyola.
Fuente: Fabián Chilito, 23 de febrero de 2012.

Por el norte colinda con el resto del Macizo Colombiano como las regiones de Sotará, Puracé y con el resto de zonas andinas del centro y norte del Cauca. Y por el Sur con la región selvática del Putumayo y de allí a la Amazonía. Es por eso que *Papallaqta* también tiene una relación directa con la selva, porque del valle hacia el oriente y hacia el sur se extiende la gran cordillera de páramo y después de ésta los habitantes cuentan que del páramo sigue la selva extensa de vegetación y algunas personas narran que la selva cambia de vegetación y de clima, por lo que la selva tropical que viene desde el Putumayo y del Amazonas se encuentra conectada a la cordillera del territorio. Hay entonces una relación directa del Macizo, de la montaña o cordillera con la selva espesa de la Amazonía.

Nos encontramos entonces en una de las principales cunas de vida, no sólo del país, sino también del continente, porque esta zona es donde nacen las cuencas que llevan sus aguas para enriquecer las tres vertientes oceánicas. La vertiente amazónica es enriquecida por el río Caquetá que nace en el Páramo de Letrero, el cual atraviesa el valle y se dirige a la Bota Caucana y a la gran selva del Amazonas; la vertiente atlántica es enriquecida por el río Magdalena que nace en la laguna del mismo nombre, y por último la vertiente pacífica es enriquecida por el río Patía, la cual nace en el Páramo de Barbillas cerca al territorio de *Papallaqta*, pero de este lugar es de donde emerge todo el cañón que hace parte de los resguardos de Guachicono y Rioblanco, este río se llama Guachicono, ya cuando llega al valle del municipio del Patía, entonces entrega sus aguas al Río Patía por lo que pasa a ser su ojo tributario.

Por eso, a *Papallaqta* se le dice la tierra del agua, porque estamos en el altiplano de mayor altura, el cual es el corazón del Macizo Colombiano, ya que es aquí donde nace la mayor parte del agua que riega a todo el país y por ello también suple las necesidades de los habitantes. Y debido a esto, se ha declarado al territorio como una atracción turística, donde llegan turistas de diferentes procedencias, de otros departamentos, países e incluso de otros continentes. En este nudo montañoso, la cordillera central que viene desde el sur da origen a la cordillera oriental, la cual empieza desde estas zonas su recorrido. El macizo es también el hogar de diferentes culturas y comunidades por ser de diferentes alturas y geografías, lo que moldea de por sí a los habitantes, asimismo se origina una economía y forma de vida que se define por la misma relación entre el ser humano y naturaleza.

El viaje de la ciudad de Popayán a *Papallaqta* es de siete a ocho horas. En el trayecto del viaje se pasa por los municipios de Timbío, Rosas, La Sierra y sus cabeceras; después la carretera se divide en dos rutas, ambas lo llevan a *Papallaqta*, la izquierda los conduce por el Resguardo *Yanakuna* de Rioblanco, allí se empieza a ver cómo una gran muralla montañosa se abre a la margen izquierda ante el espectador y visitante, es el Macizo Andino Amazónico Colombiano. Al entrar a este resguardo se pasa por el cañón del río Guachicono, donde hay grandes e imponentes montañas como el cerro *Punturko*, Cerro Negro en el Páramo de Bellones. Este territorio es dominado por el imponente Volcán Sotaró llamado “El León Despierto de América”; después pasamos por el Resguardo de Guachicono, su casco urbano y después por un caserío llamado Barbillas, se sigue ascendiendo hasta llegar al Páramo de Barbillas, en donde se observa el frailejón (*Espeletia Pycnophylla*) o la planta típica y simbólica de los páramos; allí hay familias asentadas de las comunidades vecinas.

La otra carretera que se divide después del pueblo de la Sierra lleva al municipio de la Vega, primero por diferentes veredas y corregimientos como el Paraíso y el pueblo de San Miguel, donde mayormente habita población campesina, en segundo lugar, población indígena *Yanakuna* agrupada en algunos cabildos y comunidades afro en ciertas veredas. Después de estas poblaciones, está ubicada la cabecera del municipio de la Vega, pueblo de un tamaño considerable. Su temperatura es caliente y media, pero después se empieza a ascender de piso térmico hacia la alta montaña, pasando por el Resguardo *Yanakuna* de Pancitará y a su pueblo o casco urbano. Después se asciende la montaña y se transita sobre el Páramo de Barbillas para llegar a *Papallaqta*, por el mismo camino que cruza el trayecto desde la otra vía de Rioblanco y Guachicono, a partir de Monterredondo. Aquí hay un grupo de soldados pertenecientes al batallón de alta montaña No. 4 General Benjamín Herrera Cortes ubicado en el territorio¹.

¹ La intención del ejército de permanecer en territorio ancestral y el páramo, sitios sagrados para las comunidades indígenas, es abrirle paso a las multinacionales, lo cual se ha comprobado, ya que la política nacional de este gobierno es militarizar todos los territorios, para dominar a la población y el macizo está en la mira de estos planes de explotación.

Cuando se baja del Páramo de Barbillas, se entra a las veredas pertenecientes al Territorio de *Papallaqta*, Las Delicias y el Porvenir, y el visitante puede ver el Valle de las Papas que sorprende a la vista, provoca en el espectador cierto asombro y admiración, lo mismo que ocurre al ver detenidamente los cerros y montañas que rodean al valle como el Cerro de la Vieja en la vereda del Porvenir con la forma de un rostro humano, tal vez por este motivo se llama “la Vieja”, o como el Cerro Campana en la vereda de Guacas, el cual es un sostén o punto vital de la cordillera que empieza en el páramo de la vereda de Las Delicias, que pasa por la vereda de Guacas y termina en las veredas de Valencia y el Encino. En esos aspectos, el casco urbano del corregimiento (Ver Foto No. 2) queda ubicado en la vereda llamada Valencia, cerca al río Caquetá y a un cerro llamado las Águilas. El pueblo no es muy grande, es constituido por una calle principal donde hay dos caminos separados, actualmente pavimentados, encontrándose todas las tiendas de los productos y víveres, también la casa de la organización del cabildo y una cancha o polideportivo, y otras calles secundarias por donde se extiende el resto del pueblo y del casco semiurbano, por allí hay más casas de las familias y la comunidad.



Foto No. 2: Pueblo de Valencia en medio del Valle de las Papas visto desde el Cerro de las Águilas.

Fuente: Fabián Chilito, 29 de octubre de 2012.

El corregimiento de Valencia en su totalidad, se compone de nueve veredas, las cuales se distribuyen a lo largo y ancho del Valle de las Papas y de muchas montañas y parte del Páramo de Barbillas y de las Papas. Estas veredas son Valencia, La Aguada, La Hoyola, Las Guacas, Las Delicias, La Entrada, Rionegro,

El Encino y el Porvenir. Todas estas veredas juntas conforman una totalidad de veinticuatro mil quinientos treinta hectáreas (24.530), extensión total del territorio. De manera general, la región cuenta con una población de seiscientos noventa y tres habitantes (693), distribuidos en doscientos dieciocho familias (218).

Por otro lado, en *Papallaqta* la gente labora arduamente en sus quehaceres cotidianos, se puede decir que el trabajo para la comunidad es indispensable y una de las actividades más importantes en su vida diaria, por eso es que todos los días a excepción del domingo son ocupados. Salen temprano y vuelven en las horas de la tarde. El trabajo hace parte de la cultura, la formación y del vivir de la comunidad. En esas circunstancias, una de las formas en que los habitantes del Territorio de *Papallaqta* se ganan el sustento diario es en la agricultura y ganadería. Todos los días los padres de familia, Mayores y Abuelos que viven de esta economía salen de sus hogares en horas de la mañana, alrededor de las cuatro y media, cinco o seis de la madrugada, y se dirigen directo a sus parcelas. Estas labores las realizan desde el día lunes hasta el sábado, y como se ausentan de sus hogares a tan tempranas horas, en el pueblo, en las horas del día, no se encuentra ningún Mayor o persona que labore en el campo. Por ese motivo, el pueblo de lunes a sábado permanece vacío.

Muchas de estas personas que laboran en sus parcelas, regresan a sus casas en horas de la tarde, algunos llegan a las tres de la tarde, otros a las cuatro y otros posteriormente. Para poder hablar con ellos, se debe buscarlos unos minutos después de que hayan llegado a sus respectivos hogares; es decir, dejarlos descansar unos momentos, porque además de laborar extenuantes horas al día, deben caminar un buen trayecto para regresar a casa. Allá en sus parcelas o fincas, realizan sus diferentes actividades como ver su ganado, ordeñarlo y cuidarlo. Otros además de ser ganaderos son agricultores, y por eso siembran una gran cantidad de plantas. El mayor alimento que siembran en este valle y territorio es la papa (*Solanum Tuberosum*), por eso es que la gente lo llama Valle de las Papas, que en lengua *kichwa* se lo ha posicionado como el pueblo de las papas resultando *Papallaqta*, Papa es el mismo tubérculo y *Llaqta* quiere decir pueblo. De esta manera, se empezó a posicionar la lengua *kichwa*, siendo la ancestral del pueblo *Yanakuna*. Del cultivo de la papa dependen muchas familias en este valle por lo que siembran en cantidad y también muchos cuidan sus cultivos. Aunque en realidad los que poseen grandes cultivos de papa son pocas familias y personas, porque la mayoría sólo dispone de algunas parcelas cultivadas.

Para finalizar, es importante mencionar que el domingo es día de mercado, día en que la gente de la tierra caliente trae sus productos para vender y también los de las veredas de *Papallaqta* y de otras regiones frías. El pueblo se torna en un ambiente animado por la cantidad de gente que sale a sus calles, porque todas las familias de las veredas vienen a comprar los productos que traen al pueblo para abastecerse; es un día para salir a conversar con los colegas y amigos, para ver lo que se va a hacer en la semana y para la distracción y entretenimiento, porque este es el único día en que no se trabaja. Se descansa y se compra los víveres necesarios con los recursos obtenidos por el trabajo.

1.2 Trascender histórico hacia el posicionamiento *Yanakuna* en *Papallaqta*: Importancia ancestral del territorio y luchas del Cabildo Indígena en su proceso organizativo

En una reseña histórica, según diferentes investigaciones y gracias a diferentes procesos orales de la comunidad, en el macizo del sur del Cauca y en el territorio de *Papallaqta*, existieron diferentes comunidades ancestrales antes de la conquista española, las cuales eran grupos humanos que vivían gracias a la agricultura del maíz (*Zea Mays*), papa (*Solanum Tuberosum*) y otros productos, también la caza y la recolección de alimentos. Estos grupos vivían en aldeas donde el mando de cada una lo ejercía un jefe, pero por lo general gran parte de la población vivía en conjuntos de familias separadas unas de otras por una distancia lejana. Según charlas con el médico tradicional de la comunidad, antes de la conquista habitaron diferentes pueblos en el territorio, por grandes épocas vivieron allí en asentamientos y desarrollaron su economía, cultura, forma de vida y práctica de rituales, todo lo que tiene que ver con la visión de mundo o cosmovisión.

Cada pueblo, según las narraciones, vivían por épocas en el territorio, pero tras pasar un determinado tiempo se marchaban, pudo haber sido por el camino ancestral hacia el Huila o para los territorios vecinos de Rioblanco, Guachicono. Pero la pregunta es ¿de dónde llegaban ellos?, ¿De la Amazonía?, ¿Del norte o centro del departamento del Cauca? ¿O de otra región más lejana?, son preguntas cuya respuesta es incierta, porque estamos hablando de siglos o incluso milenios. Por otra parte, surge el interrogante ¿Qué llevó a que se fueran o qué motivos hubo para que se marcharan? Esto da a entender que el territorio ha sido un lugar de movilidad, del ir y venir de los diferentes pueblos y culturas a través de los tiempos, un lugar de tránsito y por lo tanto de conexión con las diferentes zonas, como con la Amazonía o de otras regiones del Cauca e incluso de zonas más al sur como Nariño y Ecuador o de zonas más al norte como el Valle del Cauca y Cundinamarca. Líderes del territorio afirman que *Papallaqta* es el lugar desde el origen, por donde antiguamente cruzaba el camino principal “*Kapaq Ñan*” que unía las regiones del norte con las del sur y de toda el “*Abya Yala*” o América. En la lengua *kichwa* se denomina *Kapaq Ñan*, significando “gran camino”, porque atravesaba todos los andes suramericanos y este se conectaba con Centroamérica. Como sustentación de lo dicho, se agregan algunas consideraciones sobre lo mencionado:

El Valle de las Papas es un valle que también está cruzado por el camino ancestral, camino que lo denominamos nosotros como la panamericana por la cordillera que une Bolivia, Perú, Ecuador, Colombia, Venezuela, de muchas evidencias de muchos años atrás sobre este camino y todavía se utiliza, todavía lo podemos transitar de aquí al municipio de San Agustín. (Hernando Anacona. Vereda Valencia. 22 de Mayo de 2013).

Lo que si esta fuera de duda es que por esos escabrosos parajes pasaron una serie de pueblos, algunos de ellos originarios de tierras lejanas. El macizo, a más de ser un nudo orográfico e hidrográfico, lo ha sido también de comunicaciones y de distribución demográfica desde tiempos tan tempranos que no tienen fecha, ni aproximada, para la historia. En el páramo de las papas se cruzaban (y todavía se cruzan), cual rumbos de una rosa de los vientos, los caminos del valle del Magdalena, de Pasto y Quito, del Caquetá y del Putumayo, del Valle del Cauca y de la Costa del Pacífico: rutas que hacían parte de la extraordinaria red que enlazaba todas las regiones de Sur América y con ellas, las de la América Central y México. (Avery, 1962: 247).

Una clara distinción entre la zona andina y la zona del Magdalena del suroeste de Colombia es casi imposible, puesto que se trata, naturalmente, no de una sola superposición cultural sino de un constante flujo y reflujo de elementos durante épocas muy largas. (Dolmatoff, 1946:15).

Por el gran camino que atravesaba *Papallaqta*, los pueblos indígenas desde tiempos inmemoriales, venían desde Ecuador, Perú, Bolivia y desde el sur de Latinoamérica hacia centro y norte américa; y los pueblos del norte venían hacia el sur. Entonces antiguamente los pueblos indígenas de centro, norte y Suramérica, se mantenían en constante contacto e intercambio por medio de los caminos ancestrales. En *Papallaqta* se han encontrado vestigios del mismo por la cuchilla transitada para ir a San Sebastián, e igualmente en la vereda y cordillera de Guacas y también en la vereda del Porvenir en el sector de Santa Otilia, por donde el camino se dirigía hacia el Huila por el Páramo de Letrero.

Ante lo dicho, surge el siguiente interrogante ¿Quiénes han construido los caminos, o el camino *Kapaq Ñan*? A pesar de que no podemos responder completamente esta pregunta podemos indicar que el territorio de *Papallaqta*, según lo mencionado a lo largo de esta descripción, era un punto del transcurrir, del ir y venir de los diferentes pueblos y culturas del norte hacia el sur y del sur hacia el norte. Ellos se movilizaban por este camino hacia las diferentes comunidades de destino, donde iban a intercambiar productos y materiales de sus territorios, con los de los pueblos en los cuales eran recibidos. Esto da a entender que había fuertes relaciones interétnicas, es decir, entre diferentes pueblos y culturas, lo que hacía que hubiera intercambios económicos y culturales. En ese sentido, los hallazgos encontrados en el borde del valle al pie de las montañas, pueden dar a entender la preferencia o necesidad de transitar por estos sectores y no por el valle como tal; quizá por la topografía en aquellos tiempos. Según las narraciones, los hallazgos son senderos en zanjas hondas y en su fondo están cubiertos con piedras. El camino ancestral fue construido con piedras dando a entender el gran esfuerzo que realizaron trayéndolas del río Caquetá o de otros afluentes vecinos.

Pero a pesar de todos los devenires; el sentir y los vestigios culturales y ancestrales visionan la existencia de la esencia de la familia quechua aimara de

Los Andes del Ecuador, Perú y Bolivia en el territorio, claro está influenciada por las culturas existentes en el macizo y en las selvas circundantes de la Amazonía. Los vestigios se hallan en los topónimos sobrevivientes de la lengua *kichwa* llamada *Runa Shimi*, variante del quechua que significa “idioma de la gente”, originaria de la misma naturaleza, Ley de origen de los pueblos indígenas, todo nace del vientre de la Madre Naturaleza, tales como *Cusiyaku*, *Sukubun*, *Sachamontón*, *Sachapangal* en las lagunas y en el territorio. Con respecto a estos planteamientos, Milo Anacona dijo:

Bueno *Papallaqta*, digamos la palabra *Runa Shimi* o el idioma propio, lengua materna se puede decir, nosotros somos descendientes de los quechua aimaras hace millones de años, nosotros hemos venido habitando este espacio y hemos venido habitando esta palabra, este idioma. Venimos del *Runa Shimi*, el *Runa Shimi* es natural, viene desde el tiempo, viene desde el viento, viene desde el moverse de la hoja de un árbol. Entonces estas palabras son milenarias, están escritas en la tierra, son naturales, por eso encontramos palabras como *Sachamontón*, *Sachapangal*, *Sachamate*, *Cusiyaku*, *Rumi*, *Warmi*, bueno una cantidad de palabras que están escritas naturalmente en este territorio, se encuentran en los árboles, en las piedras, en la misma agua, hasta en el mismo vestuario, hasta en la misma comida, entonces si en la comida digamos, encontramos palabras como *Majua*, *Oca*, *Arracacha*, el agua como decimos *Yaku*, el vestuario como la *Cusma*, el *Chullo* o el *Chumbe*, si en los animales como la *Chucura*, o digamos la *Danta*, el *Koku*, el *Kosku*, o como decir el Oso, bueno una cantidad de palabras que se vienen hablando, que se vienen orientando para que eso no se pierda, por eso cada día vamos fortaleciendo este idioma, esta palabra (Milo Anacona, vereda La Hoyola. 30 de Mayo de 2013).

No se sabe desde cuanto tiempo antes de la llegada de los españoles existe la esencia quechua aimara, porque esta viene desde miles de años atrás, siendo el *Yanantin*, la esencia del origen en la lengua *Runa Shimi*. Por medio de ella se desarrollaron pueblos sabios en el territorio. Cabe afirmar, que la familia quechua aimara fue una de las más desarrolladas en la América nativa, poseedores de una gran sabiduría de la vida, realizadores de los cultos al Sol, la Luna, a los Espíritus Mayores y a la esencia del ser supremo en el universo, lo cual hizo que fueran unos de los mejores artistas, arquitectos, matemáticos, médicos y grandes sabios de Suramérica. Los Incas, miembros de esta gran familia, expandieron su confederación, llamado *Tawaintisuyu*, el cual quiere decir “las cuatro regiones del Sol” por la mayor parte de los Andes Suramericanos, incluyendo el sur de Colombia, y *Papallaqta* posiblemente fue zona de su influencia o tránsito en relación con los pueblos y culturas del norte y de la selva.



Foto No. 3: Camino Ancestral que recorre *Papallaqta* hacia el Huila y otros territorios, en la vereda de La Hoyola.

Fuente: Fabián Chilito, 27 de Junio de 2013.

Por lo tanto, el territorio de *Papallaqta* es de fuerte esencia indígena y ancestral. Los antepasados han dejado latente su esencia en diferentes lugares del valle, los hallazgos encontrados son de pueblos asentados en el territorio, hay planos en los cuales hubo casas de los antiguos, se han encontrado en las veredas de la Aguada, en la vereda del pueblo de Valencia y en ambas pudo haber sido sitio de aldeas. Pero la narración más sólida es acerca de la existencia de una antigua ciudad de los ancestros ubicada en el sitio llamado los Andes, correspondiente a la vereda de Rionegro. Hoy cuentan los Mayores que aquel sitio es encantado por haber existido aquella ciudad. Igualmente se han encontrado fosas a manera de trampas en la vereda de Guacas y el Encino donde ellos atrapaban a los animales y también cementerios donde ellos enterraban a sus semejantes quizá con rituales funerarios. Así que el pueblo *Yanakuna* asentado en el Macizo Colombiano en el sur del Cauca y en el territorio de *Papallaqta* es el resultado de la gran familia quechua aimara y muchos de sus secretos y gran sabiduría yacen en los sitios sagrados, casas de los Abuelos, lagunas, cerros, montañas, espíritus de la naturaleza. Es la Ley de origen desde la cosmovisión, la historia, la sabiduría de la vida que está escrita en la naturaleza, en los elementos naturales y en los sitios sagrados.

Posteriormente, la conquista española dejó grandes repercusiones en las culturas existentes, tanto que la indígena había desaparecido casi por completo. Sebastián de Belalcázar fue el primer conquistador español que llegó a tierras caucanas desde lo que hoy es Nariño y Ecuador tras haber conquistado esas regiones. Dejaba un paso de sangre y fuego por donde pasaba esclavizando a pueblos enteros, para la ardua labor de la construcción, trabajo del campo, de las minas, de los caminos y de otras labores de gran esfuerzo humano. Belalcázar

envió una expedición conquistadora al macizo al mando de Alfonso de Fuenmayor, quien conquistó los pueblos y tribus que encontraba, y en 1551 fundó la población de Almaguer, a la cual Felipe II, le otorgó título de ciudad y escudo de armas. Los conquistadores al descubrir que en las localidades cercanas a Almaguer abundaban grandes yacimientos de oro y metales preciosos, y tras notificar a la corona de este suceso, llegaron a la comarca más españoles por la sed de riqueza que era producida por su avaricia y codicia. Entonces, esta población se convirtió en uno de los centros donde se esclavizó a la comunidad indígena para realizar labores mortales como la minería, lo cual fue la principal causa del genocidio indígena en esta región. Por esto, también la población de Almaguer se convirtió en el núcleo o motor de la conquista del macizo desde donde se enviaron expediciones colonizadoras a todas las zonas y localidades de la región. En estos tiempos o posteriormente fue que seguramente los primeros españoles llegaron al territorio de *Papallaqta*, provenientes de este centro poblacional de Almaguer. No se sabe a ciencia cierta cómo fue el contacto de los españoles con el territorio y con los pobladores nativos, pero en esos tiempos había condiciones naturales que no permitían el poblamiento colonizador en masa.

Sin embargo, la colonización de pensamiento se dio de tal manera que muchas de las costumbres antiguas fueron llevadas al exterminio, por lo que no sólo fue un genocidio, sino que también se dio el asesinato de las culturas ancestrales. Asimismo, las misiones católicas se implementaron en todo el macizo y también ellas se hicieron cargo de la educación de la niñez indígena, inculcándoles los principios religiosos, cultura y forma de vida europea. Y mientras los hombres adultos fueron esclavizados en la mortal labor de las minas, donde gran parte de ellos murieron por ser un trabajo agotador, la falta de oxígeno y la falta de adecuación a la mina; los niños y las mujeres también eran arrancados de sus tierras para servirles de lacayos a los señores españoles en las labores domésticas de sus hogares.

En ese sentido, la colonización ideológica tras la llamada “independencia”, dejó secuelas aún más graves en el pensamiento de las comunidades del macizo, porque aquí se inculcó el fervor político por los partidos de la clase alta y burguesa, como eran los partidos Conservador y Liberal, partidos que manipulaban la mente del pueblo. Estas instituciones, comandadas por unos pocos, manejaban la mente de las comunidades con el fin de que se inclinaran por uno o por el otro bando de manera tajante, logrando con esto enemistades y odios entre la misma comunidad. Del mismo modo, se dirigió la mirada hacia un agenciamiento de la mente de los indígenas, pues cuando los partidos formaron guerras para obtener el poder político del gobierno, la comunidad era vital en el desarrollo y toma de posesión de las ideas políticas, pues la mayoría de sus ejércitos lo conformaba la comunidad indígena, muchos de los que perecían enfrentando sangrientas batallas. El Macizo no fue inmune a esto, los pueblos indígenas existentes en ese entonces tomaron parte de las contiendas bélicas, ya que el pensamiento había sido previamente colonizado por la iglesia y los partidos políticos, por lo que la región se tiñó de sangre por los enfrentamientos que fueron

librados en las guerras de finales del siglo XIX, hasta culminar con la guerra de los mil días. Allí murió parte de la población indígena por haber sido manipulados por las clases altas.

Después, el territorio de *Papallaqta* se empezó a poblar gradualmente por los habitantes de los resguardos de Guachicono, de Caquiona, San Sebastián, Rioblanco, Pancitará y también de familias provenientes del Huila, las cuales habían llegado por medio del camino ancestral que une la zona con las localidades del Huila de San Antonio y Quinchana. El territorio había estado despoblado según diferentes narraciones de la comunidad, no se sabe si desde antes de la conquista española. Los pueblos que desarrollaban su vida se fueron y dejaron en esa época al territorio sin presencia humana, todo era selva, montaña y el valle solitario. Entonces poco a poco fueron llegando los descendientes de los pueblos indígenas de los resguardos y abriendo el bosque o la selva para hacer potreros. De nuevo, el valle se fue poblando por familias procedentes de los resguardos, estableciéndose viviendas en el territorio.

Luego, fueron llegando comerciantes de otros lugares por ejemplo de la ciudad de Pasto o de otros municipios de Nariño. También han llegado personas y comerciantes provenientes de otros sitios del macizo como la Vega y Almaguer. Estos colonos y comerciantes al haber adquirido gran potencial económico, fueron adquiriendo muchos lotes de tierra en *Papallaqta*. También las clases burguesas de Popayán llegaron al territorio y se apoderaron de la mayoría de las tierras. Entonces, cuentan que ellos, los adinerados, al ver tierras tan extensas con pocas viviendas y habitantes aprovecharon la situación para apoderarse del territorio. Se apoderaron de extensas tierras con persuasiones y engaños, siendo una dominación histórica del territorio. Los comuneros vendían sus tierras por poco dinero, para después irse o pasar a ser terrajeros de las mismas personas a las que ellos les habían vendido sus casas, ya convertidas en haciendas. William Anacona menciona dichos aspectos de la siguiente manera:

(...) el territorio de nosotros antes fue indígena, de nuestros Abuelos, de nuestros Ancestros, pero como hubo gente que se aprovechó de la inocencia de nuestros antepasados, se aprovecharon del trabajo de ellos viniéndoles a ofrecer vestidos para cambiárselos por tierras porque estas tierras son muy buenas y estamos en el Macizo prácticamente se las robaron a punta de engaños y ahora el esfuerzo de nosotros es recuperarlas (William Anacona, vereda Valencia. 5 de Noviembre de 2013).

Debido a esto, no se pudo formar el resguardo, porque el territorio cayó en manos de los terratenientes y ellos consolidaron la propiedad privada. Si no hubieran ocurrido estos sucesos, *Papallaqta* hace mucho hubiera podido constituirse como resguardo. La dominación territorial también llevó a una estigmatización de los saberes artísticos tradicionales, de la cultura ancestral y posteriormente a una falta de apropiación de los mismos, es decir a su debilitamiento. Este debilitamiento de la cultura se debe al hecho de no ser colectiva la tierra, así como en los resguardos, por lo cual, es evidente la necesidad de un territorio cultural y político

unificado para la pervivencia de los saberes artísticos, la espiritualidad a través de la Ley de origen. Por otro lado, el pueblo del valle se formó a medida que la gente fue estableciéndose en sus alrededores y con el paso del tiempo, las casas y las familias se incrementaron hasta llegar a consolidar un núcleo poblacional. Con el pasar de los años cada vez más hogares se establecieron, incrementando el tamaño de este núcleo y hoy es donde mayormente habita la población del corregimiento. Hoy en día es el casco urbano de Valencia.

Ahora bien, frente a esta situación de debilitamiento de la cultura del pueblo *Yanakuna* en el Macizo, en 1985 se inició un proceso de reflexión y recuperación de las raíces culturales. Este proceso se inició en el resguardo de Rioblanco, municipio de Sotará, a partir de la semana cultural del Macizo Colombiano cuando se vio la necesidad de fortalecer la organización indígena tras reflexionar sobre los saberes y costumbres existentes en la comunidad y en las de los otros resguardos de la región. Es en este ámbito que la riqueza cultural de la música, danza, historias, costumbres, cosmovisión y espiritualidad de conexión con el territorio con sus sitios sagrados dan a entender que las comunidades del macizo son de ascendencia indígena y que hacen parte de una tradición que se ha perdido en las últimas décadas. Al respecto existen muchos comentarios que atribuyen el renacimiento del pueblo *Yanacona*, gracias a historiadores y antropólogos que trabajaron en la zona hace algún tiempo, y que dieron lugar a una forma de “Tradición inventada”, como lo plantea Eric Hobsbawm (1983). Sin embargo, esta atribución, con una huella también colonialista pues supone una dependencia de los líderes y comuneros como si no tuvieran capacidad de reflexión y análisis de lo que digan los recién llegados, es limitada y tendenciosa. Existen al respecto otro conjunto de hechos y eventos que contribuyeron con el proceso del resurgir *Yanacona*.

Justamente por la coyuntura nacional e internacional de los movimientos indígenas de la cual los jóvenes líderes de las comunidades indígenas del Macizo participan se generó un proceso de formación que concluyó en una fase con la unificación de los cabildos a través un proceso de encuentros político culturales y para formar su organización en 1990 llamada DIZIMAC, Directiva Zonal Indígena del Macizo Colombiano.

Retomando uno de los temas ya mencionados en los anteriores apartados es importante afirmar que para retomar de nuevo la conciencia del ser indígena, se tuvo que investigar cuáles eran las raíces y de dónde provenían las comunidades indígenas en el Macizo del sur del Cauca, y cuyo resultado, tras una ardua investigación, indicó que proveníamos de los pueblos *Yanakuna* del Perú y Ecuador, descendientes de la gran familia quechua aimara desde tiempos inmemoriales. Esta investigación se realizó con base en los topónimos existentes de la lengua *kichwa* en el territorio (ver página No. 30) y a las costumbres y espiritualidad similares a las encontradas en algunos territorios de Ecuador, Perú y Bolivia. De igual forma también existen similitudes socioculturales con relación a comunidades del sur de Colombia como los inganos hablantes de la lengua *kichwa*.

Además, y retomando la historia del macizo en la que los *Yanakona* se mezclaron con otras comunidades indígenas² en la conquista española del Macizo, es claro que se trata de un proceso de interculturalidad en el que muchos pueblos no están exentos de dicho proceso. A partir de estas observaciones se realizó la propuesta de cobijar bajo la denominación *Yanakona* a las comunidades, lo cual fue aceptado en los encuentros y con el tiempo unificado como Pueblo.

Las comunidades y líderes quienes optaron por esta apropiación étnica y política lo hicieron como una respuesta a su proceso de fortalecimiento sociocultural y que implicó la unificación de los cabildos por medio de la guía de los líderes, Mayores, Mayoras y jóvenes participantes por lo que fue una decisión propia y no impuesta teniendo en cuenta el llamado al empoderamiento de la conciencia indígena como un proceso legítimo de las comunidades. De acuerdo con esto se cambió el nombre de la organización en 1991 por la DIYIMAC, Directiva Indígena *Yanakona* del Macizo Colombiano y después en 1992 se crea la comisión permanente y finalmente el Cabildo Mayor *Yanakona* que hasta ahora es el que se encuentra vigente en la organización de las comunidades. Con el paso de los años líderes como Dimas Onel Majín del resguardo de Rioblanco, asesinado en noviembre de 1995, promulgaban una conciencia del sentir y reflexionar como indígena llevando a pensar en la cobija *Yanakona* como la forma de unidad de las ideas, sentir y lucha de un pueblo. De igual forma otro líder, Fredy Buenaventura de la comunidad de *Papallaqta* quien también fue asesinado en el año 2000, también aportó ideas para una visión de pueblo *Yanakona*. Actualmente se toma la apropiación bajo el nombre de Pueblo *Yanakuna* por seguir la coherencia con la tradición de la lengua *kichwa*.

Entonces, de acuerdo a todo esto se inició el proceso por parte de los comuneros indígenas en el territorio de *Papallaqta* procedentes de los resguardos de retomar la conciencia de sus orígenes al formar parte su comunidad del pueblo *Yanakuna* asentado en el Macizo Colombiano, y con lo cual también visionar al territorio como un gran ente político, cultural y espiritual en el que confluye una red de conocimiento y un saber ancestral.

Desde la comunidad, este proceso es la forma de constituir el fortalecimiento de su organización que a la misma vez es la causa y el ideal de lucha, la comunidad indígena se piensa a sí misma en cuanto a su territorio. A nivel general el pueblo *Yanakuna* en el Macizo Colombiano posee seis resguardos de origen colonial, claro que estos ya eran sus territorios, pero la Corona española se encargó de constituirlos en resguardos, los cuales son Rioblanco en el municipio de Sotará; Guachicono en el municipio de la Vega; Pancitará en el municipio de La Vega; Caquiona en el municipio de Almaguer; San Sebastián en el municipio del mismo nombre. Y también diferentes comunidades civiles, que aún no son resguardos pero son organizadas en sus respectivos cabildos. En esa medida, la comunidad

² Avery, Kathleen Romoli. (1962). *El Suroeste del Cauca y sus indios al tiempo de la Conquista Española*. Revista Icanh Vol. 11.

indígena *Yanakuna* de *Papallaqta* recientemente se ha constituido como resguardo legalmente en diciembre del 2012, en el marco de los derechos constitucionales y culturales tras haber empezado un proceso de retomar la conciencia del ser indígena. Así que el territorio y la comunidad *Yanakuna*, son el sexto resguardo en constituirse en el macizo caucano.

En *Papallaqta*, el proceso de fortalecimiento de la conciencia del ser indígena se empezó desde 1999, cuando en ese entonces el territorio era considerado campesino por sus habitantes, porque no se creían así mismos indígenas ni aunque procedieran muchas personas de los resguardos de Guachicono y Caquiona. Cuenta la comunidad que el proceso empezó por la influencia del fortalecimiento político y cultural de los resguardos circundantes, Guachicono, Caquiona y San Sebastián, los cuales también habían estado en un debilitamiento de la organización y conciencia indígena. Pero tras un largo proceso de fortalecimiento político de los cabildos y resguardos y también tras investigaciones que dieron por el de constatar y pensar de ser indígenas *Yanakuna*, los resguardos del macizo con sus cabildos empezaron un proceso de fortalecimiento de su territorio, organización y con el tiempo de su cultura. Entonces, este proceso de los resguardos fue el que llevó al fortalecimiento de la organización y el pensar indígena *Yanakuna* en *Papallaqta*.

Bajo estos argumentos, el proceso empezó por personas que procedían del resguardo de San Sebastián, que ya habían estado en la fase de fortalecimiento político y cultural de su resguardo como territorio. Entonces, ellos estaban asentados en el territorio de *Papallaqta*, pero tenían que viajar al resguardo porque allá era su lugar de origen, y por eso era sólo en ese lugar donde retomaban la idea del ser indígena. Tenían sus derechos civiles y políticos como miembros del resguardo y también cuando había elecciones para gobernador ellos iban y ejercían su voto, por lo que se sentían permeados por el proceso de fortalecimiento de su territorio.

Dichos acontecimientos, los llevó a pensar en llevar el proceso indígena a *Papallaqta*, pero el suceso, el cual motivó para organizarse sucedió en las elecciones de gobernador en el resguardo de San Sebastián en el año de 1998. El gobernador saliente no permitió que los comuneros de *Papallaqta* votaran, porque no admitió los votos de los que ya habitaban en otro territorio, sólo del resguardo. Por lo que a los comuneros no les pareció muy óptima esta decisión, ya que fue como haberlos excluido de su organización y territorio, y entonces decidieron formar su propio proceso y empezaron a reunirse como grupo para poder conformar una organización legal y un proceso indígena en *Papallaqta*.

Ante estas circunstancias, se organizaron como grupo y convocaron a la comunidad y les socializaron la idea de reconocerse como indígenas, posicionando los beneficios y motivos que esto conllevaba para poder formar la organización indígena. Con el tiempo fueron recibiendo apoyo de los comuneros procedentes de los demás resguardos, Guachicono, Caquiona, Pancitará y Rioblanco, pero que también ya estaban asentados en *Papallaqta*. Estas personas se unieron al proceso, porque también se sentían indígenas procedentes de sus

territorios, y decidieron formar un cabildo compuesto de todos los resguardos. Y en tan sólo un año de 1999 a 2000 se formó la organización de cabildo y se eligió al primer gobernador, quien fue Lidio Adalberto Anacona, actualmente docente en la primaria de la Institución Educativa Agropecuaria de Valencia.

Desde allí, se ha venido consolidando la organización, y con el tiempo obtuvieron apoyo de los demás resguardos y del Cabildo Mayor *Yanakuna*, con lo cual se dio reconocimiento al proceso y como comunidad perteneciente al pueblo *Yanakuna* de *Papallaqta* en el año 2005. Con este suceso, la comunidad indígena formó parte del pueblo *Yanakuna*, asentados en los resguardos y cabildos del macizo. Con el paso de los años, se obtuvo el título legal reconocido de cabildo y también más gente del territorio y también procedentes de los resguardos hasta formar bastantes familias indígenas dentro de la organización.



Foto No. 4: Guardia y comunidad indígena del Proceso *Yanakuna* de *Papallaqta*.
Fuente: Fabián Chilito, 20 de Diciembre de 2012.

Gracias a la consolidación de este proyecto, se lograron servicios como salud y fortalecer al cabildo como organización indígena en aras de la gobernabilidad del territorio. Últimamente, tras un largo proceso de dificultades y tropiezos, se logró la compra de tierras, con lo que el gobernador William Anacona en colaboración de los cabildantes y la comunidad llevaron a cabo la constitución del resguardo indígena de *Papallaqta*, tras haber obtenido la resolución expedida por el Ministerio del Interior en el cual certificaba la conformación del mismo en un área de veintinueve hectáreas compradas por gestiones del cabildo. Este ha sido un gran logro para la organización y la comunidad indígena, porque ya se cuenta con una entidad territorial.

A través de este fortalecimiento del territorio, se tiene previsto en la actualidad iniciar la construcción de la educación propia en el marco de fortalecer la cultura

ancestral, el pensamiento espiritual *Yanakuna* en relación con la Madre Naturaleza y el territorio, y de esta manera reactivar y fortalecer los saberes artísticos como son la música y danza tradicional, los cuales se habían debilitado por la dominación del territorio. El fortalecimiento político y cultural del territorio lleva por lo tanto a reactivar los saberes artísticos.

1.3 Caminando el territorio: Casa ancestral donde se teje la vida

El territorio de *Papallaqta* es uno de los más importantes para toda la vida de nuestra Madre Naturaleza, para todo el continente, la humanidad y para el mundo entero, porque las aguas que nacen aquí recorren todo el país, en primer lugar, supliendo las necesidades del vital líquido a la población, y también porque sus aguas se dirigen a los océanos, donde se encuentra la vida marina de todo el planeta. Por ese motivo, *Papallaqta* es el centro del Macizo Colombiano, cuna de vida, de grandes lagunas, páramos y montañas, por lo que la fortaleza y atracción del territorio es su gran naturaleza. Desde aquí, la comunidad indígena de *Papallaqta* guiados por su proceso de fortalecimiento cultural y político de empoderamiento de su territorio y de sí mismos como indígenas *Yanakuna*, han reflexionado desde su pensamiento local y cultural sobre qué es el territorio, llevando a formar una visión de él.

Entendiendo que el territorio para la comunidad es un gran ser vivo que da todo lo necesario para poder tener una vida digna, pero a la misma vez es donde viven todos, se concibe éste como el hogar de todo el pueblo, motivo por el cual se reflexiona y se consolida la visión del territorio como la Casa Ancestral de toda la comunidad indígena *Yanakuna* de *Papallaqta*. Por consiguiente, la representación del territorio es evidente en el imaginario, lo que hace que para la comunidad indígena el lugar donde habitan no sea visto como cualquier cosa material, sino que es visto como el lugar en donde se desarrolla toda la vida. Además de su propia vida humana está la vida de la naturaleza, de la tierra, de todo aquello que les permite trabajar, subsistir y vivir. Entonces, se puede deducir y visionar a la casa como un espacio asociado a un ser vivo, en el cual somos acogidos, y por lo tanto la concebimos como una madre. Esto nos lleva a establecer una forma de vivir en la casa y este vivir se debe al pensar y sentir del ser interior

En esta gran casa que es el territorio, habitada por la comunidad, el habitar radica en las prácticas y saberes de vida que a la misma vez la moldean, como el trabajo que es necesario para obtener el sustento, actividad tan importante para los habitantes, caracterizándose de ser un pueblo trabajador, tanto que la mayor parte del tiempo se dedican a las labores de agricultura y ganadería. Esto hace que el territorio para la comunidad sea visto como la base de su vida, territorio la comunidad indígena vería imposibilitada su existencia, y pone en evidencia la vital relación del hombre hacia la tierra y hacia la misma naturaleza. Sin perder de vista lo planteado, es valioso comprender que el habitar radica en vivir en el sitio de vida, apropiándonos de él, porque nos da seguridad, abrigo, como nuestro hogar. Por lo cual, la casa se aprecia como el espacio en el cual podemos expresar

nuestro imaginario y nuestros pensamientos, donde se genera una propia visión, de acuerdo al pensar y sentir el territorio. Esta relación entre la casa y el territorio se da de manera simbólica, porque ambos representan el habitar y el vivir del ser humano y de todos los seres vivos en este mundo.

Relacionado a la concepción de territorio para la comunidad *Yanakuna*, por otra parte desde la antropología también se han hallado elementos de apropiación y construcción de un vivir y sentir ligado al lugar donde se vive. En el trabajo de Tocancipá (2008), se da cuenta acerca de cómo las comunidades del Macizo en un movimiento social y político que reclamaba derechos y participación debido al auge de problemáticas como la pobreza, el conflicto y el narcotráfico, generaron con sus iniciativas formas de fortalecimiento cultural. Debido a los constantes encuentros y movilizaciones los artistas tocaban su música de vientos o de cuerda y en sus canciones expresaban la apropiación e importancia de un territorio colectivo como en la canción “la Marcha del Macizo”. Por lo que desde el movimiento también se promovió la conciencia por el hogar o casa grande del macizo como una fuente de riqueza hídrica, natural y cultural, lo cual lleva a fortalecer la cosmovisión. Por lo que desde el texto se plantea la cosmovisión como la apropiación de un territorio colectivo, en el cual se encuentran fuerzas espirituales ligadas a una sacralidad del mismo y esta construcción del sentir y pensar con el territorio se da por medio de prácticas y costumbres como son las expresiones y saberes artísticos las cuales a su vez dan cuenta de historias, tradición oral y representación del territorio con un sentido cosmogónico. En el caso de *Papallaqta* es pertinente porque los *Yanakuna* han mantenido tradiciones artísticas desde tiempos antiguos y a pesar de que han sido modificadas por el transcurso del tiempo, estas dan cuenta de la oralidad y representación del territorio desde un sentido de la ancestralidad, relacionado con los templos de vida como son los sitios sagrados. Y estas prácticas ancestrales y saberes artísticos para el proceso organizativo *Yanakuna* se desean fortalecer como la forma de apropiación del territorio y por lo tanto de una visión de mundo o cosmovisión ancestral, con las particularidades del presente pero con un sentido político y cultural de pertenencia.

Así pues, el territorio es el gran ente espacial en donde los seres humanos desarrollan sus vidas, y para la comunidad es una forma de representación de la vida misma. Desde el nacimiento y la niñez, la persona adquiere un vínculo con el lugar donde habita, por medio de la cotidianidad y por medio de las prácticas y conocimientos locales, tales como el trabajo, las costumbres, la relación con la tierra y la naturaleza. Es evidente cómo a través de los siglos las comunidades se han apropiado de estas prácticas y estos conocimientos que son formados y desarrollados con base en la relación con el territorio, puesto que el territorio de *Papallaqta* para la comunidad es de carácter social, cultural, simbólico; el pensamiento y la vida se tejen en él; es la base donde se produce el conocimiento y la sabiduría propia de la naturaleza, como lo afirma Hernando Anacona con sus propias palabras:

El territorio es donde habitamos, donde convivimos los *Runa*, donde estamos ubicados nosotros, se anda para cada lado, es donde se produce, donde se teje, donde se piensa, eso es territorio, lo que uno trabaja, cultiva, eso hace parte de nuestro territorio. (Hernando Anacona, vereda Valencia. 30 de Mayo de 2013).

Al considerar el territorio como el gran espacio de vida donde habitan todas las personas de la comunidad Indígena *Yanakuna*, relacionándose entre ellos y generando su forma de convivencia, se da a entender que el territorio se lo concibe y se visiona, en cuanto a la realización de las prácticas y saberes en el diario vivir y también en la memoria y espiritualidad, como pueblo indígena hacia la misma naturaleza. Entonces, el territorio se construye culturalmente.

Por eso, cuando se transita o se camina hacia diferentes lugares, se asocia en el territorio con el caminar y con los caminos. Este ir y venir de la comunidad por los caminos o trochas hacia sus sitios de trabajo y también a otros sitios constituye la dinámica del territorio, porque este eterno ir también constituye un eterno retorno, comprendiendo que el caminar el territorio da para conocerlo, palparlo, sentirlo, verlo y realizar prácticas espirituales y materiales que permiten reflexionar sobre su concepción. Caminando el territorio con Mayores como Don Porfidio o el médico tradicional Milo Anacona se conversa acerca de la descripción de los sitios que vamos observando, de las concepciones e historias de estos sitios, de las acciones cotidianas de la comunidad. De allí que como afirma Portela (2000):

El territorio es la semantización que los grupos humanos hacen del espacio físico-geográfico donde viven. El proceso de aproximación al territorio se puede comparar con el hecho de recorrer un camino "...que conduce desde la objetividad fotográfica de un paisaje humano hasta las complicadas estructuras mentales y significativas que le sustenta y le hacen humano" (García, 1976:13). (Portela, 2000: 52).

Asimismo, con Don Porfidio recorrimos sectores de la Cordillera de Guacas, (Ver Foto No. 5) desde donde se divisaba gran parte del Valle de las Papas. La Cordillera de Guacas es la Cordillera Central, ya que recorre el centro del valle y nace en el Páramo de Barbillas en la vereda de Las Delicias, y de allí sigue a la vereda del Porvenir donde se encuentra el Cerro de la Campana, punto vital, sitio energético de la cordillera, una de las Casas de los Abuelos y los ancestros del territorio; de allí sigue a la vereda de Guacas, y a las veredas del Encino y de Valencia donde termina la cordillera.

Desde otro lado, en un sitio cercano a la cima de la cordillera, del sector llamado Peña Blanca correspondiente a la vereda de Guacas, se encuentra el sitio de trabajo del Mayor Músico Porfidio Chilito, él es uno de los Sabedores de la música tradicional del territorio a quien también mencionaremos en el segundo capítulo correspondiente a la música propia del territorio. Con Don Porfidio ascendimos a la cordillera desde el pueblo de Valencia a través de dos senderos, el primero por el Río Caquetá. Caminamos por sus riberas hacia la vereda de Guacas hasta llegar a la montaña o cordillera, y subimos, encontrando un camino o trocha al principio,

pero después los potreros dejaban ver caminos que no se notaban, porque íbamos al paso libre. Caminamos el bosque nativo, y llegamos a la cima donde apreciamos el panorama del Valle del *Papallaqta*.

Desde lo visto, este bosque se extiende mayormente por las colinas o las cimas de toda la Cordillera de Guacas hasta llegar al Cerro de las Águilas cerca al pueblo. Cruzamos la cima hacia el otro lado de la cordillera, presentándose un relieve quebrado pero algo plano, este sector se llama Peña Blanca.



Foto No. 5: Caminando el territorio en la cordillera de Guacas con el Músico Porfidio Chilito.

Fuente: Fabián Chilito, 25 de Mayo de 2013.

El otro sendero recorrido para llegar al sitio de Peña Blanca en la cordillera fue atravesando el puente grande de la carretera del Río Caquetá que une el pueblo con las demás veredas para después pasar a la vereda del Encino, donde se encuentra en el punto conocido como “los Milagros” uno de los sitios sagrados o energéticos detrás la Cordillera de Guacas, siendo una peña grande de colores entre blanco y negro. La peña se llama Peña Blanca y por este motivo también se le llama así al sector donde trabaja Don Porfidio y en ella se dice que se encuentra un túnel de los ancestros que atraviesa la cordillera por sus entrañas, para salir al otro lado de ella en las veredas de Valencia y Guacas.

Así que por la peña, los ancestros recorrían el interior de la cordillera, por lo que en ella se encuentra un gran secreto de la tierra misma, la sabiduría ancestral del territorio. Así contaba el Mayor que quienes lleguen al lugar con fe a los espíritus y a los ancestros deben ofrendarles, porque ese el sentir que emerge en nosotros

cada vez que se va a las Casas de los Abuelos, y donde se debe dar de uno mismo, hacer un pago a la naturaleza, pagar por nuestras vidas, pagar por nuestra existencia, porque debemos retribuirles por todo, por toda la vida, y ellos con su sabiduría son quienes nos guían, van adelante.

Como rasgos descriptivos del territorio, de la peña también emanan aguas las cuales descienden por canales construidos por los ancestros, este sitio es conocido como el “Lavapatás”, donde cuentan que los antiguos se hacían baños medicinales para curar el cuerpo, y fortalecer el espíritu. Luego, seguimos por la vereda del Encino hacia el sector el Quebradón, llamado así porque el relieve es bastante quebrado con muchas huecadas, desde aquí empezamos a ascender a la cordillera y se ve desde lo alto el paisaje de las veredas del Encino, y más allá la vereda de Rionegro, correspondientes al valle por su relieve plano, pero al fondo sobresale la gran cordillera inhóspita que se conecta con el Huila y con las selvas de Santa Rosa y Putumayo.



Foto No. 6: Sitio energético sagrado Peña Blanca, en la vereda del Encino.
Fuente: Fabián Chilito, 27 de Mayo de 2013.

En la cima de la cordillera, en el sector llamado Peña Blanca, se encuentra el bosque de mata de flauta, del cual se construyen las flautas traversas, el cual para mí tiene una gran importancia en el caminar de los Mayores y los saberes artísticos, porque recorrimos el sitio con tres Mayores, Constán Anacona, Porfidio Chilito y Jesús Alarcón. Cuentan que en dicho lugar vive el espíritu y la esencia de la música tradicional, porque como narra el Mayor todo tiene espíritu, y la música nace de la naturaleza misma, de su vientre, del viento, de la tierra, del agua, de todos los elementos espirituales de vida. Por lo tanto, el territorio, como la casa de la sabiduría natural *Yanakuna*, es por ser donde nace la cultura misma y al mismo tiempo es la biblioteca de todo el saber entre ellos, donde confluye y emerge lo artístico y tradicional. Por lo cual, el territorio y la naturaleza son la base de toda la vida y la sabiduría natural, generándose lo artístico y tradicional. Para poder hablar de los saberes artísticos como es la música y la danza tradicional, debemos

empezar por el territorio y la naturaleza. Esto tiene directo cruce con el segundo capítulo, el territorio y la música propia.

En este recorrido, pudimos observar el valle que en su mayoría son potreros que, utiliza la comunidad para poder trabajar la tierra en la agricultura y también la ganadería, siendo la base económica y de vida, pero también veíamos que más allá de todos los potreros y el valle, se encuentra como una gran fortaleza, las cordilleras donde es el dominio natural y silvestre, encontrándose los sitios energéticos y sagrados tales como las lagunas, cerros y otros sitios como las peñas. Por lo que para el pueblo indígena de *Papallaqta*, el territorio desde su visión de mundo se organiza en dos: el manso en términos de lo habitable y el bravo en términos de lo inhabitable, lo silvestre. En el manso el pueblo indígena habita, realiza todas sus actividades de trabajo, concibe a la tierra como su labor y su base de vida para subsistir. Pero en el mundo del dominio natural como el páramo y las lagunas, son sitios de acceso limitado, porque allí yacen grandes fuerzas energéticas de la naturaleza y en donde se encuentran los seres espirituales originarios o nativos de estos sitios, los cuales sólo se pueden percibir con el sentir de la medicina tradicional.

En esa medida, el territorio desde la visión social y espiritual es la fuente del saber ancestral, porque viene desde tiempos milenarios, desde los ancestros, quienes habitaron el territorio, pasando a los abuelos que se fueron y ellos transmitieron el saber a las actuales generaciones. Es más que un conocimiento exacto porque todo nace de la relación con la naturaleza y con la comunidad. El territorio es una base espiritual, cultural y material para poder actuar en él y con él, donde se teje la vida cotidiana, con todas sus actividades de subsistencia y también prácticas sociales y espirituales en cuanto a la concepción de naturaleza. De allí, que se considere la casa como un espacio de pertenencia y apropiación por parte de quienes la habitan, donde se pueden expresar nuestros imaginarios de acuerdo a nuestros pensamientos y nuestros sueños; es decir nosotros impregnamos la casa con las imágenes y sentimientos de identidad del ser haciéndolo en la mayoría de casos inconscientemente. Cuando estamos en el espacio al cual pertenecemos, nuestros pensamientos desean apropiarse del lugar por medio de expresiones artísticas, en la mayoría de casos para una representación de la cultura, de la vida del ser en su casa que es su territorio, también emergen de su memoria historias ancestrales enmarcadas en una visión de mundo. Todo esto urdido en un proceso de unión por parte de la comunidad para analizar su condición como Indígenas y así fortalecer la visión de territorio como una gran casa en donde habita el pueblo *Yanakuna*, quienes motivados por su proceso, conciben el ideal de recuperar los valores y saberes artísticos y tradicionales. Y de esta manera, fortalecer la visión sagrada hacia la naturaleza, enmarcada en la misma espiritualidad andina desde tiempos ancestrales.

Por lo tanto, la naturaleza para el pensamiento espiritual de los Mayores, no es cualquier cosa que se pueda destruir, que se manipule o sea una simple materia prima usada para suplir las necesidades; ella es una gran madre, da la vida a todos los seres de la tierra y es en donde existen los elementos de florecimiento

de la vida, y desde la cosmovisión o visión de mundo es la Madre Naturaleza o gran Madre Cósmica de toda vida. Por lo tanto, sitios con una energía tan fuerte como los páramos y las lagunas son aún más respetados desde este pensamiento de los Mayores o como dicen de los “Antiguas”, nombre dado a los ancestros quienes habitaron el territorio desde hace mucho tiempo.

Esta visión, implica ser consolidada no desde la razón promovida por el pensamiento moderno, porque de hacerlo así consideraríamos que no tiene sentido, pero si lo hacemos desde el sentir, siendo en realidad la misma espiritualidad de los Mayores de la medicina tradicional, todo tiene su razón de ser, puesto que como afirma Portela (2000: 30, 94):

(...) las categorías obedecen a una lógica de lo sensible y deben analizarse en los contextos históricos, sociales, culturales y geográficos de las comunidades. (...) El sustrato espacial de las comunidades indígenas y todo lo contenido en él ha sido vivificado mediante un proceso de semantización (territorialidad). Para ellas no existe mundo inanimado. Todo tiene vida y la relación del indígena con su medio es de ser vivo a ser vivo, del hijo (hombre-mujer) con su madre naturaleza. (30, 94).

Desde ese ámbito, los sitios como las lagunas, el páramo y los cerros se los ve de cierta forma en relación con la vida humana, porque son casas o templos sagrados, en los cuales en cada uno de ellos habita un ser espiritual que la mayoría no pueden ver a simple vista. Pero desde este pensamiento no se necesita la razón, se necesita de una espiritualidad basada en la medicina tradicional para poder adquirir la visión cosmogónica de los sitios sagrados y del territorio como una casa ancestral. En estos sitios de alto poder energético, se encuentran fuerzas espirituales desde tiempos ancestrales, las cuales poseen la sabiduría propia del territorio siendo concebidos y vistos desde el ámbito de lo sagrado, y por lo tanto templos de la naturaleza. Caminando con el Mayor de medicina tradicional Milo Anacona, él identificaba los cerros que son representativos para la comunidad de *Papallaqta* y que además en ellos moran las fuerzas espirituales de la naturaleza, como sitios sagrados, Casas de los Abuelos:

Bueno, este territorio a pesar de que es la altiplanicie del centro del Macizo tiene unos sitios importantes que son las antenas de comunicación con el más allá. Entonces tenemos los sitios energéticos como el mirador de *Cusiyaku* que es donde estamos sentados y empezamos a observar el sitio más alto como es el cerro del Caquetá, el Mayor del Caquetá, seguimos con los sitios como es el Mirador de Santiago, el Cerro de la Vieja, el Cerro de la Campana, el Mirador de las Águilas, de allí sigue al sitio del Cerro de Ventanas en Rionegro y también tenemos sitios más internos como es *Sachamontón* y el punto de la Zea. Son sitios de energetización o puntos de encuentro, de antenas, donde se siente las energías telúricas y las energías magnéticas, entonces son unos sitios importantes. (Milo Anacona. Mirador de *Cusiyaku*, vereda La Hoyola 30 de Mayo de 2013).

De igual manera, el Cerro de la Vieja es también uno de los lugares tutelares en el territorio, el cual tiene la figura de un rostro humano mirando al firmamento, lo avistamos en compañía de Jesús Alarcón, otro de los Mayores músicos a quien mencionaremos en el capítulo siguiente (Ver capítulo 2). Don Jesús cuenta que el sitio es el hogar del “duende”, espíritu de la montaña, los bosques, las quebradas, quien tiene la figura de un niño muy travieso, haciendo perder el camino y asustando a quienes van a la montaña y escondiendo las pertenencias, y es a su vez considerado como de temperamento fuerte o bravo. Sin embargo, posee la sabiduría de un abuelo, el saber de la música y la medicina tradicional se encuentran en él, y cuentan los Mayores que el duende escoge a quién transmitirle estos saberes y se le presenta en sueños y la persona debe ofrendarle después de haber soñado.



Foto No. 7: Cerro la Vieja. En el sector de Santa Clara, vereda las Delicias.
Fuente: Fabián Chilito, 15 de Noviembre de 2013.

Con respecto al nombre del Cerro de la Vieja, se debe a una historia transmitida por los Mayores del pasado a la comunidad actual, acerca de que en los días de Semana Santa, quienes transitaban el cerro a horas de la tarde, veían cómo de una puerta abierta del mismo cerro, salía una Mayora de tiempos antiguos vestida con su atuendo propio y quien llevaba un madero encendido. Por lo tanto, el sitio personifica la esencia de los Mayores, y por la historia transmitida se ha denominado al cerro de esta manera. Estos sitios, como son los cerros en el territorio de *Papallaqta*, son sitios muy importantes en la naturaleza, porque allí como cuenta el Mayor hay energías que se concentran, son las energías de la tierra y de los elementos de la naturaleza, y por lo tanto como dice Don Milo “se siente las energías telúricas y las energías magnéticas”. Los cerros hacen parte del cadenaje que tiene límite con el territorio del valle y el de la gran montaña y

páramo, el cual se extiende hacia el oriente y hacia el sur, y son los guardianes tutelares de este territorio.

En ese sentido, los cerros para la comunidad tienen representación en la simbología de su territorio, porque hacen parte de su mirada diaria y también porque son concebidos como sitios inhóspitos adonde muy pocos pueden ir por el gran dominio silvestre y espiritual que la mayoría de la comunidad tiene, referenciado en su visión de la naturaleza. Por lo tanto, son sitios sagrados de gran respeto adonde se va acompañado del médico tradicional. En relación con la vida humana, se visionan estos sitios como las casas o templos sagrados de los seres espirituales de la cosmovisión *Yanakuna*, en este caso cada espíritu de un sitio se relaciona con un Mayor o una Mayora. Es evidente que los ancianos o los abuelos para la cultura indígena tienen una gran importancia, porque ellos por su avanzada edad son los portadores de la sabiduría de la experiencia. Ellos han cursado por la universidad de la vida, que no es un título académico pero es sabiduría de vida.

Asimismo, los abuelos son quienes llevan la sabiduría de la espiritualidad *Yanakuna*, la cual es el pensamiento y el sentir para visionar a la naturaleza como la base de vida sagrada. Esto también se relaciona con la memoria colectiva y ancestral, ya que los abuelos actualmente en el territorio son para las generaciones actuales, las figuras representativas de los tiempos antiguos en los que la forma de vida se basaba en una sabiduría natural por la intensa relación social y cultural con la naturaleza. De allí que se generan las historias de la esencia de vida y cultura del territorio a partir de la visión espiritual de la Madre Naturaleza, la Ley de origen en quien existen seres o espíritus, los Mayores y ancestros de los sitios sagrados de quienes emanan las costumbres de la comunidad. (Ver Capítulo 4).

Por lo tanto, diferentes sitios en el territorio como las lagunas representan la figura o el espíritu de un Mayor ancestral, quien vive allí y porta la sabiduría propia del lugar. Y también desde donde se realizaban pagamentos y rituales de armonización y agradecimiento al Padre Creador que está presente en todas las culturas y cosmovisiones indígenas. Entonces, se le ofrendaba al espíritu del lugar y al Padre y la Madre. Esto se afirma en las concepciones abordadas por Milo Anacona, al decir que

Sí estos sitios son sitios donde los abuelos o los Mayores se sentaban a hacer las conexiones con el más allá, con ese abuelo que se fue hace mucho tiempo o donde se puede conectar con Pachakamak, Serankua, Hunab Ku o con el mismo Jukas de aquí de este territorio; el *Jukas* del territorio no es una palabra como dice la religión, no es el mal, son guardianes del espacio (Milo Anacona, 30 de Mayo de 2013).

En esa perspectiva, se visiona a cada una de las lagunas con la forma de un Mayor ancestral, esto también se concibe en la cosmovisión ancestral del territorio o visión de mundo. Hay una relación entre el Mayor o el abuelo y los sitios sagrados, como las lagunas, los cerros, el páramo y las peñas de las montañas.

También en estos sitios se le ofrenda y se concentra al Espíritu Mayor en la espiritualidad *Yanakuna* como es el *Jukas*, quien guarda la sabiduría y cultura propia del territorio. Por ejemplo, en las lagunas recorridas con Milo Anacona se describe que en la Laguna de *Cusiyaku* habita el espíritu de un abuelo ancestral. También en la Laguna de Santiago se encuentra esta visión del abuelo y por último en la Laguna de la Magdalena se encuentra desde el sentir y la espiritualidad una abuela. Con Don Milo recorrimos desde su casa al filo donde se avista la Laguna de *Cusiyaku*, el cual es ascendido desde la vereda de La Hoyola. Durante el trayecto se encuentra visible una trampa construida por los ancestros del territorio, con el fin de atrapar animales como el venado (*Odocoileus virginianus goudotii*), la danta (*Tapirus pinchaque*), el armadillo (*Dasypus novemcinctus*), el oso (*Tremarctos ornatus*) u otros animales pequeños, y cuentan que existen más trampas por todo el filo, por lo que era un sitio de caza de los antepasados.



Foto No. 8: Laguna de *Cusiyaku* y los cerros tutelares, en donde podemos observar la figura de la laguna como un conejo y el cerro de la derecha como un Mayor.

Fuente: Fabián Chilito, 1 de Diciembre de 2013.

Al llegar a la cima del filo, se observa la laguna a lo lejos con la forma de un conejo ubicada en medio de dos grandes montañas, pero también guardada por grandes cerros tutelares, como los de *Sukubun*, guardián de la laguna del mismo nombre; *Cutanga* pico imponente y guardián del río del mismo nombre y también por el Cerro de *Cusiyaku*, el cual tiene la figura de un Mayor mirando al cielo, por lo cual personifica la esencia del sitio. Del filo descendimos para caer a una gran

planada por donde pasa el río *Cusiyaku*, nacido de la laguna éste recorre el valle de las papas para desembocar en el río Caquetá en la vereda de Rionegro.

Seguidamente, caminamos hacia la laguna, siendo ésta de un gran tamaño. Desde la espiritualidad se realizaron ofrendas al espíritu Mayor y abuelo, quien vive allí. Según las historias, el agua de la laguna es medicinal y quien va con fe y respeto al tomarla se sana de sus enfermedades, alegra su alma y fortalece su espíritu. También cuentan otros, quienes han visitado la laguna, cómo en los sueños se les aparece un abuelo o Mayor Sabio quien los llama parado sobre el agua en el centro de la laguna. Esto se debe al deseo del abuelo de mostrarle algo a la persona, un saber y la otra opción es el espanto de la persona. El espíritu de la laguna o abuelo posee la sabiduría de la medicina tradicional y a quien le conviene ver, ve un jardín de plantas medicinales flotando en sus aguas; y también el río nacido de ella posee la sabiduría de la música propia y la persona escogida oye sonidos de tambora y flauta (Ver Capítulo 2).

También recorrimos el camino hacia la Laguna de Santiago. Cuando salimos estaba oscuro aún, porque no amanecía todavía. Cruzamos potreros y cercos para llegar a la carretera que atraviesa la vereda de La Hoyola, hacia el puente del río caquetá. De allí, recorrimos el camino veredal hasta llegar a la Y o punto en donde se divide, a la izquierda se va para la Laguna de la Magdalena y hacia la derecha hacia las Lagunas de Santiago y Suramérica. Nos encaminamos por la derecha, cruzamos el río Caquetá, en ese punto aún es una quebrada y empezamos a subir una cuesta. Esta subida, la cual no era tan fácil de ascender nos llevó por la Piedra de Letrero, sitio en donde los ancestros escribieron unos jeroglíficos, siendo su antigüedad desde hace muchos siglos, todavía por investigar.

Seguimos en dirección hacia el páramo, donde llegamos unos instantes después caminando por la ruta construida por los ancestros y utilizado para ir al oriente y venir desde allá para *Papallaqta*. Es un camino milenario de tanta antigüedad, no se sabe exactamente hace cuánto fue construido. El camino es hecho en piedra, pero parece que debajo de la tierra del páramo también se encuentra una base de roca maciza de millones de años. Los frailejones (*Espeletia Pycnophylla*) se encontraban por doquier, siendo la planta característica. Llegamos a un punto en donde debíamos salir de él para entrar a la trocha, camino que nos lleva a la Laguna de Santiago, siendo un camino que atraviesa el pantano del páramo.

Al llegar cerca de las orillas de la laguna, se encontraba una espesa niebla, la cual se apartó de las aguas momentos después, lo cual permitió que la viéramos en su totalidad, y así observamos su grandeza que abarca una gran distancia. Ella está al pie de una gran montaña y a la misma vez es un acantilado donde hay unas peñas de color gris y blanco, las cuales sobresalen a la vista. La montaña es también un cerro donde hay una gran loma o meseta en su cima y de donde vienen los vientos sobre la laguna y los alrededores de ella. El espíritu de la laguna es muy fuerte y conserva su poder. Si alguna persona desconocida la visita, o si otra persona va con irrespeto y haciendo ruido, el espíritu se enfurece, tapándose el cielo y haciendo bastante frío, a su vez llegan fuertes vientos y con

ellos empieza a llover, volviéndose difícil la estadía en el lugar, por lo cual las personas deben marcharse. En otros casos, cuando se enfurece aún más cae granizo con los vientos del páramo, provocando el espanto de la persona. Algunas de estas personas no tienen en cuenta el respeto que se le debe tener a este sitio, y hay narraciones acerca de la furia de la laguna. Por ejemplo, que ella les tira viento con lluvia del páramo, y caen rayos, agitándose las aguas en forma de olas y en otras ocasiones les tira granizo, llevando al espanto a la persona, quien debe ser curada por el médico tradicional de la comunidad o de otro territorio.



Foto No. 9: Laguna de Santiago.
Fuente: Fabián Chilito, 30 de Octubre de 2012.

Por esas circunstancias, la Laguna de Santiago se la concibe desde la comunidad como un sitio muy bravo, y a cualquier mínimo detalle de irrespeto y soberbia, el espíritu se enfurece y lanza lluvia, páramo y granizo a los visitantes. Por ese motivo, al salir de este hermoso lugar le agradecemos espiritualmente por habernos permitido estar el tiempo necesario. Milo Anacona entonces entregó un pago, el cual había preparado con plantas y semillas para agradecer al espíritu de la laguna por habernos permitido llegar a su casa, un sitio sagrado para el pensamiento y espiritualidad *Yanakuna*.

Por otro lado, estuvimos en el Páramo de Letrero, el cual es como todos los páramos, tan antiguo como la vida misma, hay muchas historias que se han desarrollado a lo largo del tiempo. Estas historias parten de la vida de los ancestros cuando lo transitaban y ellas son fundamentales en la memoria colectiva del territorio. El páramo es vital en la vivencia y narración, en las cuales yace la Ley de origen *Yanakuna*, (Ver Capítulo 4). A través del camino del páramo los antepasados caminaban hacia el Huila, trayecto que constituía una de las principales rutas tradicionales para el intercambio y la subsistencia, porque se

caminaba de Valencia a Quinchana, el primer pueblo del Huila y a San Agustín en un día, ahora se camina en dos días. Los antiguos habitantes iban para traer sal del reino, hoja de coca y alimentos de la tierra caliente.

También, recorrimos el camino hacia la Laguna de la Magdalena, sitio de nacimiento del río del mismo nombre, una de las principales arterias de agua que recorre el país. Desde la vereda de La Hoyola, recorrimos la carretera que llega hasta el cruce del río Caquetá, cruzamos el puente y seguimos el sendero para llegar al sitio donde se dividía, a la derecha al Páramo de Letrero y Laguna de Santiago y a la izquierda hacia la Laguna de la Magdalena; nos encaminamos por el segundo camino. El sendero por tramos está construido por piedras, pero ha sido ampliamente cubierto por el monte. En la medida que íbamos ascendiendo veíamos la selva extendiéndose hacia el oriente y antes de llegar a la cima, el camino se parecía al del Páramo de Letrero por su naturaleza de roca fina. Al haber ascendido completamente, se llega a una gran planada muy extensa, donde se aprecian a los lados el frailejón (*Espeletia Pycnophylla*) en donde el suelo es pantanoso y frágil, el camino sigue por el centro de la planada, a la derecha observamos a lo lejos la montaña donde recorre el sendero del páramo y la gran peña en donde se encuentra la Laguna de Santiago al pie de ella. A la izquierda vemos el cerro llamado “Tres Tulpas”, y la observamos detenidamente, ella tiene la forma de una mujer en embarazo, es la madre del territorio y la vida, al pie de la montaña se encuentra la laguna.

Para acercarse a las orillas de la laguna, se debe entrar desde un punto del camino y cruzar por el área pantanosa de textura frágil. Antes de entrar en el área, se realiza una ofrenda a los espíritus del lugar, a la madre y abuela quien vive allí y después se prosigue. Se debe saber pisar para poder llegar y tener claro la ruta hacia dónde se va, porque se cuenta cómo personas en este trayecto se han perdido. Al cruzar el sitio vemos a la laguna, nos aproximamos y ella cada vez se ve más grande, hasta llegar a sus orillas en donde podemos observarla en gran parte de su extensión. A la derecha, las aguas de la laguna confluyen para formar el nacimiento del río Magdalena, en este punto se forma un riachuelo que empieza a recorrer en dirección al Huila, y más abajo forma un inmenso cañón de montaña y selvas, es el inicio del gran río que recorre todo el país. Las aguas de la laguna son cristalinas, y al otro lado se encuentra la montaña de “Tres Tulpas”, a su lado derecho observamos a lo lejos en forma del rostro de un oso otra montaña y más a la derecha vemos otro cerro en cuya cima se observa el perfil de la figura de un Mayor.

Cuentan que la laguna en tiempos anteriores era más grande de lo que es ahora, y abarcaba la totalidad de la planada, en ese entonces su espíritu era tan fuerte que conjuntamente con la Laguna de Santiago espantaban a los caminantes, quienes recorrían el páramo. Cuentan cómo muchas personas murieron en este trayecto tullidas del frío. Por el paso del tiempo, las aguas de la laguna en la mayor parte de la planada fueron cubiertas por la tierra y las plantas, se fueron recogiendo hasta encontrarse donde está ahora, al pie del cerro “Tres Tulpas”.



Foto No. 10: Laguna de la Magdalena, al pie del cerro “Tres Tulpas”.
Fuente: Fabián Chilito, 15 de Febrero de 2012.

Sin embargo, el espíritu de la laguna es muy fuerte, algunas personas que se han dirigido al sitio, y estando en sus orillas han visto cómo el cielo se oscurece, y cae una tempestad con viento del páramo. Esto también puede causar el espanto de la persona. En la laguna vive la madre y Abuela del territorio, nombrada por la narrativa de los Mayores. A través del fortalecimiento de la memoria y el sentir espiritual, se construye la visión del sitio y del territorio, se denomina nuevamente a la laguna por el nombre de su espíritu, la Abuela “*Yuma Amuy*”, a diferencia de su nombre castellano “Magdalena”, por lo que el sitio es de vital importancia en la Ley de origen *Yanakuna* en *Papallaqta*, una de las principales historias transmitida en la oralidad desde épocas inmemoriales. (Ver Capítulo 4)

Por lo tanto, son las Casas de los Mayores o Casas de los Abuelos quienes son los sabedores del mismo cosmos y de la misma naturaleza, existentes desde el principio de la vida. Ellos son quienes guardan la sabiduría propia del territorio, la verdadera sabiduría natural *Yanakuna*. Esto solo se puede analizar y visionar con un sentir, no de la razón, sino con una forma interior de ver la naturaleza, puesto que el sentir es la espiritualidad misma concibiéndola como una visión de la realidad, del entorno, del mundo y de la vida. En estas visiones hay muchos significados de cada sitio y práctica del territorio. Y también de las acciones o costumbres que todavía se practican.

Con este recorrido a través del páramo y la geografía sagrada que se asocia con sitios energéticos y donde se encuentra el pensamiento *Yanakuna*, el cual lleva a establecer una visión del mundo, vemos cómo la naturaleza manifiesta sus

enseñanzas. La naturaleza y los sitios sagrados transmiten una memoria, un sentir y una espiritualidad, lugares donde se *mambea* y se recrea el pensamiento *Yanakuna*. Esto también tiene directa importancia con las historias ancestrales y memoria colectiva del territorio, porque ellas se originan a partir de la visión de los seres espirituales, los Mayores que habitan en la naturaleza misma, los ancestros, espíritus que habitan en los templos. La espiritualidad transmitida por los sitios sagrados, es la que dicta el llamado de fortalecer el territorio, porque es la casa ancestral donde se teje la vida, donde la comunidad pervive y con su proceso indígena político, cultural y organizativo sueña con seguir fortaleciéndose como pueblo indígena *Papallaqta*. Esta gran casa es el origen de la verdadera sabiduría natural *Yanakuna* presente en el mismo territorio, gran Madre Naturaleza de la cual emanan los saberes artísticos, como es la música y danza tradicional, y las historias ancestrales agrupadas en una memoria colectiva, transmisoras de la Ley de origen milenaria.

1.4 El territorio *Papallaqta* como la unión cultural y simbólica de vida

Como hemos visto en este capítulo, a partir de un viaje se han examinado cuáles son los elementos fundantes en el territorio de *Papallaqta*. Y se ha entendido que el proceso cultural indígena *Yanakuna*, empezó por fortalecer esta concepción de territorio como una gran casa ancestral, cuando planteó la necesidad de volver a retomar la lengua ancestral o lengua materna y originaria del pueblo *Yanakuna*, el *kichwa*. Con esto además de iniciarse un proceso político, también se dio un proceso de pensamiento, porque retomar el hablar originario es cambiar la denominación del territorio. La lengua *kichwa* o *Runa shimi* que significa idioma de la gente es originaria de los países de Perú y Bolivia.

Debido a este proceso, la comunidad indígena estableció y consolidó una visión de su territorio de acuerdo con esta lengua ancestral *kichwa*, fortaleciéndose la concepción del territorio como una gran casa ancestral y de vida. La visión del territorio se dio mediante la valoración cultural de las prácticas tradicionales generadas a partir de los elementos de la Madre Naturaleza, y llevando a una valoración y apropiación cultural de los elementos de vida, los cuales son la esencia territorial. Lo mencionado se sustenta con lo planteado por William Anacona, al decir lo siguiente:

Si eso fue un proceso de pensamiento, de mambeo, de mambear la palabra, en el proceso de la plataforma organizativa, entonces cuando nace nos reorganizamos nuevamente y decimos cómo se tiene que llamar el proceso. Entonces unos hablaban de que le pusieran Caquetá, otros se hablaba de que le pusieran Magdalena, otros se hablaba que le pusieran *Sukubun*, bueno entonces hablando de todo y haciendo una composición de esas palabras, resumimos que una palabra que nos representara al territorio, que nos representara a la vida cotidiana, a la supervivencia de aquí del territorio, entonces dijimos, pues aquí lo que

se da es papas y lo que se da es agua y lo que este este territorio que es, entonces por eso es el pueblo de las papas. Entonces por eso le empezamos a poner o lo bautizamos con el nombre de *Papallaqta*, el nombre del territorio. (William Anacona, 30 de Mayo de 2013).

Por ese motivo, el proceso cultural de la comunidad indígena *Yanakuna* se configuró en la designación de *Papallaqta* como nombre del territorio el cual se determinó en un proceso que se inició de 1999 al 2002. La visión de mundo enmarcada hacia una gran casa ancestral de la vida, la naturaleza y de la comunidad, se logra construir mediante la denominación del territorio en sí. Ante lo expuesto, se considera a *Papallaqta* como el nombre de la casa en la cual se teje la vida, porque para el proceso de la comunidad el territorio es social y espiritual, natural y ancestral, el cual es el templo del agua por la inmensurable cantidad de montaña, páramo, bosque andino y cerros. Esta designación se hizo después de un proceso de pensamiento, del sentir espiritual de los Mayores y a través de la ayuda de la medicina tradicional. Con esto, se decidió retomar la lengua *kichwa* por ser la originaria y ancestral. Y a partir de este suceso, se decidió retomar el antiguo nombre ancestral y originario, creado por los pueblos quienes han habitado el territorio (Kathleen, 1962).

En estas reflexiones, se puso en práctica la tradición oral, traducido en la forma como los Mayores y abuelos compartían las historias de vida del territorio, tanto sociales como espirituales (Ver testimonios y hojas de vida al final, No. 186-195). Fue así, que se estableció esta actividad como una de las principales en el desarrollo del territorio, y a la vez se reconoció el alimento principal del lugar como es el tubérculo de la papa, que debía ser el elemento de identificación en esta denominación. Y también la comunidad se visionó como un pueblo por lo que en *kichwa*, quiere decir *Llaqta*. De esta manera, en el proceso se estableció el nombre de *Papallaqta*, significando el pueblo de las papas.

Esta forma de representación y simbolización, se dio en la medida de la valoración como pueblo o *Llaqta* es el posicionamiento político y social, porque de esta forma se definen más como un grupo, el cual se visiona desde una unión entre el territorio y su gente, por lo que pueblo es el territorio, la zona y también son los indígenas *Yanakuna* asentados en él. Con la denominación de pueblo, también reiteran su posición política como autóctonos en su forma de gobierno. Desde ese ámbito, se consolida una visión cultural de territorio y un empoderamiento del mismo, que nace desde el mismo pensamiento originario y nativo.

Esta posición política lleva a que el nombre de *Papallaqta* identifique además del territorio, al pueblo y a su proceso de fortalecimiento cultural, en el que se encuentra la organización del cabildo, la cual fue constituida por quienes iniciaron el proceso y avalada por la comunidad. En esa medida, el nombre del territorio da a entender una unión de aspectos sociales entre los que se encuentran la denominación y afirmación de territorio en la actualidad; el posicionamiento como pueblo en el que se representa una clara relación de vida con la tierra a través del alimento de la papa; también porque son los habitantes de una gran casa como es la corona o el centro del Macizo Colombiano identificando sus raíces en los

antepasados o los ancestros, y por último a la organización, ya que al bautizar al territorio también era la búsqueda del nombre del proceso político como pueblo. Desde esos planteamientos, la organización y el proceso sienten gran afinidad y relación con su territorio, evidenciando aún más desde el proceso político, el vínculo simbólico de existencia del indígena *Yanakuna* con su tierra o entorno.



Foto No. 11: Mambeo y conversatorio en la inauguración del Resguardo Indígena *Papallaqta*.

Fuente: Fabián Chilito, 20 de Diciembre de 2012.

El otro aspecto por el que denominaron de esta manera al territorio fue por el elemento agua que en lengua *kichwa* es *Yaku*, puesto que es evidente que el territorio es la cuna del agua por el gran páramo y montaña que se extiende hacia el Oriente y Sur. De allí vienen las quebradas que lo surcan así como los ríos entre los cuales está el Caquetá, el cual se dirige hacia la Amazonía. Por ese motivo, la comunidad ve al agua como el elemento de vida, porque sin ella no sería posible la existencia y es por esto que el proceso de fortalecimiento político indígena denomina a *Papallaqta* como la tierra de la papa y del agua sagrada. Entonces, el agua también es vista como una gran madre por lo que se consolida también la visión espiritual y de esta manera la tierra misma es sagrada desde la visión del proceso indígena.

Para finalizar, expreso que el territorio es la base de vida que nos sostiene al ser humano y a todos los seres de la naturaleza, es donde habitamos, donde realizamos nuestras labores diarias, donde sobrevivimos, donde practicamos nuestras costumbres y tradiciones ancestrales, también donde aprendemos, crecemos y donde debe haber una reflexión de la vida misma. Además que, el territorio y la cultura ancestral es la escuela de vida, en la que hay infinidad de conocimientos y saberes, esta es la sabiduría del territorio, de su cultura ancestral, de la naturaleza vista como una gran madre que nos da vida, que nos da

entendimiento y sentir, en la que hay sitios sagrados, templos energéticos, donde nace la vida del vientre de la gran madre y donde yace el pensamiento de los ancestros de los seres espirituales o espíritus, allí está la sabiduría de los ancestros y de ellos en la Madre Naturaleza, donde nacen los mismos saberes artísticos y las historias ancestrales, las cuales son en resumidas cuentas la visión de mundo.

Por lo tanto, la razón de haber empezado por el territorio en esta investigación, es porque éste es la base de toda la vida y por lo tanto de la cultura, del conocimiento y saber local o tradicional, en el cual se integra el proceso político y cultural indígena *Yanakuna* con el propósito de consolidar la visión y el vivir de la Casa Ancestral *Papallaqta*.

Por lo tanto, es esencial iniciar por el origen de los saberes, de la música, la danza, las historias ancestrales, ya que no podemos hablar de ellos, si primero no miramos de donde proviene toda la vida, el saber ancestral y la cultura. Es así como se concibe el territorio y la naturaleza como la base de la existencia misma, la cual es la Ley de origen, pues todo nace del vientre de la Madre Naturaleza, principio creador y generador de todo lo visible e invisible.

Desde otro punto de vista, las necesidades de la comunidad indígena son muchas por resolver tales como las tierras aptas para cultivo de alimentos, por lo que se espera ampliar el resguardo por medio de un proceso de compra de tierras, compra que está referenciada en la negociación con los propietarios, más no por la violencia. De allí que aún hay sueños por cumplir como el fortalecimiento de la medicina tradicional, la cual es el medio para avivar la espiritualidad ancestral y con esto fortalecer la visión hacia la naturaleza como una gran Madre Sagrada. Asimismo, se encuentra el pensar y el actuar en relación al ser *Yanakuna*, tejedor de su cultura ancestral en la que se encuentra la música y danza tradicional, las historias míticas del territorio de respeto hacia la naturaleza, la devoción en las alumbranzas de los santos remanecidos como San Sebastián y también el trabajo para cosechar los alimentos tradicionales tales como el maíz, papa, ulluco (*Ullucus tuberosus*), cebolla (*Allium cepa*), entre otras.

Con referencia a estas manifestaciones, se ha guiado el sueño o ideal de fortalecer y consolidar la educación propia, la cual está presente en la agenda de la organización, en la que se busca una educación que abarque la importancia de los saberes artísticos tales como la danza, la chirimía y la tradición oral, y se aviven por medio de la pedagogía educativa y un proceso político y espiritual a las jóvenes generaciones. Por lo que este trabajo investigativo es un aporte a la construcción de este sueño y con la intención también de avivar los saberes artísticos tradicionales del territorio como es la música de chirimía y la danza ancestral que nacen de la naturaleza misma, de los sitios sagrados y de la espiritualidad y el sentir del pensamiento *Yanakuna*. Estos saberes artísticos tradicionales, los veremos en el capítulo siguiente, en el cual se abordarán o examinarán ciertas costumbres que perviven desde la música tradicional en el territorio *Papallaqta*.

Capítulo 2

Música *Yanakuna* en el territorio

En este segundo capítulo, identificaremos el saber musical *Yanakuna* en el territorio de *Papallaqta* en el cual existen diversas dinámicas y conocimientos desarrollados desde la sabiduría natural, evidenciando la Ley de origen del mismo saber y práctica artística, la naturaleza. Con respecto a la dinámica de la música tradicional, se iniciará en primer lugar, por la significación simbólico-cultural desde la Ley de origen del saber musical, sustentando la naturaleza como base espiritual y cosmogónica de donde nacen las melodías; por ejemplo, el músico tradicional desarrolla un sentir y una espiritualidad del entorno para concebir la música y crear las canciones.

En segundo lugar, se describirá la elaboración del instrumento de la flauta travesa y la tambora en donde hay una relación entre el artesano, el territorio y la naturaleza. Frente a dichos aspectos, se explican las técnicas y conocimientos acerca de la extracción del material y posteriormente en la elaboración del instrumento, esto enmarcado en la relación simbólica entre el hombre y la naturaleza.

En tercer lugar, se develará el repertorio practicado por los Mayores, en el cual las formas o estructuras de las canciones se desarrollan a través de ritmos particulares, y algunas de ellas se emplean para interpretar diferentes danzas del territorio. Después, a manera de conclusiones, realizamos una síntesis conceptual y simbólica de la dinámica de la tradición musical. Es importante agregar que, con los Mayores me ví en la tarea de convocarlos a ensayar para poder practicar la música tradicional. Siento que es mi deber aprender cómo entonar las melodías tradicionales con los Mayores. Esto hace que la investigación de los mismos saberes sea una forma de valorar lo que se ha estado perdiendo, para más adelante llevarlo a la niñez y también como un aprendizaje personal recíproco. Por ese motivo, en los anexos se habla de la esperanza radicada en los Mayores quienes aún mantienen la sabiduría artística tradicional del territorio y aquí los mencionamos, describiendo particularidades de sus vidas para poder desarrollar todo lo aprendido de ellos. Cada vida es un mundo y el artista en su imaginario concibe la realidad de una manera distinta por medio de su saber, nacido desde el sentir y moldeado por las experiencias del Mayor con su territorio.

Al final de este trabajo, se anexan las transcripciones musicales de las melodías tradicionales del territorio, tocadas por los Mayores en el conjunto de chirimía e individualmente. Se muestran las partituras de cada melodía tradicional registrada en diferentes ocasiones, alumbranza, ensayo de música y encuentros sociopolíticos del cabildo *Yanakuna* de *Papallaqta*. También, se establece la rítmica percutiva de la música según las melodías de bambuco, pasillo y marcha.

2.1 Naturaleza y música en el pensamiento de los mayores: Origen del saber musical

Los Mayores que aún manejan las tradiciones y prácticas del territorio de *Papallaqta*, ven a la naturaleza como el gran ser vivo, la gran madre dadora de vida de donde nace la verdadera sabiduría de la vida misma y la cultura del territorio. De ella se origina la música autóctona del territorio, melodías del viento, del agua, de los cerros y lagunas, también del espíritu de la planta de flauta de donde se construyen las flautas traversas, de los mismos animales como es la canción de la perra pucha (Ver Anexo No. 196). La música y la danza autóctona de los ancestros es la voz de la esencia del territorio y la naturaleza en *Papallaqta*.

Frente a lo mencionado, Don Constaín contaba cómo la Laguna de *Cusiyaku* y en especial el río nacido de ella enseñan la música, uno aprende de ella; el río forma la planada más abajo de la laguna. Don Ever, su hijo, confirmó lo dicho, la naturaleza enseña cómo tocar los instrumentos, los sitios en ella en donde viven espíritus fuertes, son sitios sagrados, allí habitan seres espirituales quienes mandan en ese lugar, el Mayor de la laguna es quien posee la sabiduría y esencia de la música tradicional en la naturaleza. Constaín Anacona agregó lo siguiente al hablar sobre este tema:

Usted vaya deje una flauta allá en el *Cusiyaku*, en una piedra y allí usted va a tocar, allí le salen toditicas las piezas, del río *Cusiyaku*, porque el *Cusiyaku* tiene un golpe de tambora y de todo, a las doce de la noche, o a las doce del día, golpe de tambora tiene el *Cusiyaku*, la flauta la cura ahí sale el propio del agua a la flauta y ahí le deja. (Constaín Anacona, 4 de Mayo de 2013).

Con referencia a lo sustentado, Don Ever dijo que “el propio” es el espíritu del agua, él posee la sabiduría de la música y transmite su esencia al instrumento, y como ellos dicen éste queda “curado” o el espíritu lo conjura para que adquiera el poder de tocar una buena música desde la sabiduría musical de la laguna y de su río. Contaban que es el espíritu del agua y de la laguna quien se encarga de conjurar el instrumento para que éste tenga el poder de hacer sonar una buena música tradicional o ancestral. Y por ende, el músico que deje el instrumento cerca de la laguna, le ofrende y le pide a su espíritu, se le va a transmitir la sabiduría musical de los Mayores de la naturaleza y del instrumento a él. Esto lo lleva a desarrollar sus sentidos o su sentir para poder aprender cada vez más de los músicos maestros, tocar mejor las notas y las canciones, y con el paso del tiempo inventar nuevas canciones con el ritmo propio del territorio.

En esa perspectiva, cuando dialogué con las personas entrevistadas, muchas de mis preguntas giraron en torno a los siguientes temas: ¿Hasta qué punto la música tradicional o la esencia de la música autóctona *Yanakuna* y de *Papallaqta* reposa en la naturaleza y en sus espíritus? ¿Es la música tradicional la expresión de estas melodías de la naturaleza? ¿Es una música de la naturaleza? Según el Mayor Constaín, Don Ever, su hijo Over y el músico maestro Ventura Papamija, estas preguntas tienen su verdadera respuesta en la sabiduría musical del espíritu

de la Laguna de *Cusiyaku* y de su río que emerge de su mismo yacimiento, ya que ellos enseñan la esencia de su música. De allí que *Cusiyaku* y su río poseen una música propia de su espíritu y enseña sus canciones al músico escogido, pero él también debe ofrendarle y pedir que le pueda enseñar su sabiduría para tocar su música. Los espíritus enseñan sus melodías, y su sabiduría musical lleva a que la persona aprenda de ellos y toque las melodías nacidas de la laguna y de su río.

Asimismo, cuentan que en la laguna vive el espíritu de un Mayor de tiempos antiguos, quien posee la sabiduría propia del sitio. Algunos lo han visto en sueños vestido con sombrero, ruana y pantalón de lana sobre las aguas. El médico tradicional Milo Anacona habla que cuando una persona lo mira es por el llamado a enseñarle algo, puede ser la música, la medicina o el saber de la vida. O también es para espantarlo como correctivo por alguna falta cometida por la persona, en este caso, se debe recurrir al médico tradicional para una sanación espiritual.

Bajo esta postura, la laguna, así como todos los sitios sagrados son y representan el hogar de los “antiguos”, es decir de los ancestros de tiempos inmemoriales, quienes mantienen su saber milenario desde el origen, incluyendo la música, esencia de la misma naturaleza. Por ese motivo, el músico cuando toca sus ritmos musicales, interpreta las melodías del Mayor de la Laguna de *Cusiyaku*. De allí, que exista una relación intrínseca entre la naturaleza-territorio y los saberes artísticos, en este caso la música tradicional, la cual es esencial, porque de la misma naturaleza emana la sabiduría de la música propia y tradicional del territorio, y en este caso como ellos dicen la música yace en *Cusiyaku* y en su río. Este sitio y su espíritu es capaz de enseñar a quien escoja o a quien desee transmitir su sabiduría de la música. Es de resaltar, que este ritual de aprendizaje se hace también con la espiritualidad, con mucho respeto hacia la naturaleza, por ejemplo antes de ir a este lugar, los Mayores enfatizan en la necesidad de pedir permiso a los Espíritus Mayores, y ya después de haber pedido permiso se camina al sitio con fe, factor determinante para vivir el sentir espiritual. Otro factor determinante, para llevar a cabo este ritual, es que no siempre se puede ir a realizar esta práctica, se debe escoger el día según las fases de la luna, así como la hora, estos aspectos son determinantes, puesto que como cuenta el Mayor, a las doce del día y a las doce la noche se oyen golpes de tambora, canciones de flauta.

Del mismo modo, se debe cumplir, primero, con la regla espiritual para poder recibir, norma denominada reciprocidad. Estos aspectos se cumplen, cuando se entrega un pago con hoja de coca, maíz o frutas al Mayor de la laguna, dando buenos deseos, buen pensar, buenos sentimientos, para pagar y agradecer por la vida de la comunidad y el territorio. De esta forma, se pide por la sabiduría musical de la naturaleza. Si estas acciones no se realizan con una apropiada espiritualidad y ritualidad no se podrá sentir el saber musical del sitio. Todo lo mencionado, también se da por el orden de la naturaleza, que enseña su saber a las personas escogidas y destinadas a ser los músicos tradicionales del territorio. A estas personas, la naturaleza fortalece sus sentidos para después guiarse de un

Mayor músico de la comunidad y aprender de él con gran destreza los sonidos y golpes de la tambora, caja, maracas, charrasca y de igual manera las canciones tradicionales de la flauta en donde mejora el movimiento de sus dedos y la memoria e intuición para poder avanzar en destreza de entonación musical.

Con respecto a estas situaciones, los Mayores cuentan que antes había bastantes músicos de la flauta en el territorio, pero todos ellos se murieron. Sus nombres eran Samuel Chicangana, Olmedo Anacona, Mario Muñoz, Alcibíades Anacona, Marcial Anacona y de la tambora y la caja había otros llamados Luis Anacona y Laurentino Salamanca, quienes con sus flautas interpretaban las canciones y los demás le daban ritmo y percusión. Muchos de estos personajes les enseñaron sus ritmos, formas y construcciones musicales a otros músicos, quienes aún perviven en el territorio, siendo la música la herencia de los antepasados y de igual forma en el presente, fortalecido con la guía de los Mayores como Don Jesús, Porfidio y Ventura.

Por lo tanto, la forma de aprendizaje musical para los Mayores es por medio del sentir empírico, como dicen “a puro oído”, este sentido en coordinación con la memoria y el tacto son los que permiten al aprendiz avanzar y desarrollar su saber. En la música tradicional, la naturaleza despierta y fortalece el sentido en el aprendiz y él con esfuerzo lo desarrolla con los demás músicos. Del mismo modo, se mira también la voluntad y fe del músico para aprender, porque la naturaleza abre el camino, pero es deber de la persona poner de parte para desarrollar su saber. Por ejemplo Constaín Anacona, menciona que:

Después de eso uno va aprendiendo, con un músico viejo que haya. Con eso uno va aprendiendo y va poniendo oído, sea la tambora, la caja, todo eso, sean cajeros buenos, uno va aprendiendo, pone oído, va aprendiendo, que ellos les enseñan, mucho cuidado del golpe del sonido de la flauta, mucho cuidado del golpe de la caja a la flauta pa que aprendan (Constaín Anacona, vereda Valencia. 4 de Mayo de 2013).

De esta forma, observamos cómo la naturaleza, no es solo el medio o el entorno, sino también la forma de intuición y percepción desarrollada en nuestro ser, con la cual despertamos el sentir de aprendizaje del saber y en el caso de la música, los Mayores han aprendido de esta forma las melodías tradicionales del territorio. En ese ámbito, la naturaleza también se encuentra en nuestro interior, en nuestro cuerpo; ella está en nosotros y a la misma vez somos parte de ella, ya que todo pertenece a la sabiduría natural despertada ésta a través de la fe hacia los seres espirituales del territorio, de la naturaleza, la cual se encuentra en todo nuestro ser.

Por otro lado, en las actividades realizadas con Don Jesús Alarcón, durante algunos diálogos sostenidos con él, caminamos a los sitios sagrados como en la selva circundante al pie del Cerro de la Vieja (Ver Capítulo No. 1) en la vereda de Las Delicias, donde se encuentran varias quebradas, las principales son las de Sachapangal y la del Alinar; en esta última hay una cascada donde llegamos, y el

Mayor contaba cómo en ella en ciertos momentos se oyen sonidos musicales de flauta traviesa, por lo que en este sitio se siente la esencia viva de la música tradicional, se comparte desde el espíritu del agua y quien va al aprendizaje debe responder con música. El artista al tocar la música establece un diálogo con la esencia espiritual del sitio, con el espíritu del agua, de la cual se oyen las canciones tradicionales. Se habla con la naturaleza a través de la música, de ella emanan las melodías y de la misma forma el artista retribuye la sabiduría como un agradecimiento y reciprocidad por haber permitido compartir su saber ancestral.

Con referencia a dichas acciones, el músico mientras toca va estableciendo relaciones entre sus ritmos melódicos con los de la naturaleza. Esto se percibió a lo largo de los distintos recorridos al sitio del bosque de flauta en Peña Blanca en la cordillera de Guacas, donde se tocaba con el fin de saludar al espíritu Mayor, agradecer por haber permitido llegar y pedir permiso para poder cortar las cañas necesarias para hacer las flautas.



Foto No. 12: Don Jesús tocando música con la flauta en la Cascada del Alinar.
Fuente: Fabián Chilito, 16 de Noviembre de 2013.

Ante el hecho de indagar sobre la música ancestral, Don Jesús se había entusiasmado con la ida a la montaña, y por eso compuso una canción dedicada a la mata de flauta. Esto indica su motivación por fortalecer la música en el territorio, despertando una reflexión de agradecimiento por la naturaleza de donde nace la música, siendo a su vez la misma canción. Pienso que esto también pasó, porque desde que íbamos ascendiendo en la montaña hablábamos con Don Jesús de cómo era la creación de las canciones tradicionales de la chirimía en el macizo, y entonces contaba que todas estas composiciones eran en un inicio cantos dedicados a sucesos o personajes de la comunidad y de la misma naturaleza.

En ese proceso de creación, primero le sucedía algo al artista en el territorio en relación con el elemento o personaje de la naturaleza como la guala, ave carroñera o la caquioneja, la mujer nativa del territorio de Caquiona y entonces esto generaba su reflexión, y en homenaje, con mucha alegría, se creaba el canto en honor a estos personajes, y a partir de allí se inventaba la canción de la perra pucha o la pepa de motilón. Después del canto, los Mayores lo imitaban en silbo, el cual podían tocarlo en flauta transversa. Con el paso del tiempo arreglaban los sonidos y los espacios de la canción, dando como origen a las canciones tradicionales y naturales.

Sin perder de vista lo dicho, es importante agregar que existe una relación entre la naturaleza y la música de una forma genésica, es decir la segunda nace de la primera, porque los sucesos y elementos de la misma son vitales en el desarrollo de la vida, y por lo tanto forman parte de la cultura de las comunidades por estar relacionadas con la naturaleza, base del diario vivir. Estos elementos de la misma, al ser esenciales, provocan una emoción en nosotros porque queremos brindarles y dedicarles nuestro agradecimiento por ser importantes, y también porque allí hay historia.

Todos estos aspectos, tienen que ver con la reciprocidad hacia la misma naturaleza y los elementos por lo que nos dan cada día. Aquí se relaciona una visión de mundo o cosmovisión *Yanakuna*, porque el Mayor concibe la música como el resultado de la misma naturaleza. El Mayor cuando se relaciona con su entorno o con su territorio, no ve a la naturaleza solamente como un ente material para extraer recursos, sino al contrario él la concibe como una gran madre cobijando a todos, y en ella viven diferentes seres espirituales guardianes (Ver Capítulo No. 4). De esta manera, Don Jesús creó “la canción de la mata de flauta”, como una forma de agradecimiento a la naturaleza y al bosque de flauta, porque gracias a ellos nace la música tradicional del territorio y también porque él valora su labor y profesión de músico. En este caso particular, el momento de encontrar la mata y hacer flautas nuevamente, motivó a don Jesús para seguir adelante mejorando y perfeccionando su música para transmitir sus saberes a los niños.

Con respecto a la canción creada, Don Jesús la convirtió en silbo posteriormente con el objetivo de tocarla en la flauta. Con los días estableció tres sonidos de la canción con tres espacios cada uno, repetidos tres veces, dando nueve espacios repartidos en tres sonidos, por lo que esta canción se podía repetir hasta cuatro veces. En la canción se habla acerca de lo necesario de respetar el sitio sagrado del bosque de flauta, origen de la música tradicional. Asimismo, se invita a seguir tocando las melodías y fortalecer la alegría y vida transmitidas a través de ellas. A continuación, podemos detallar la canción de la mata de flauta compuesta por Don Jesús durante el proceso de investigación.

Oye mi matica de flauta, no te me vas a secar
Oye mi matica de flauta no te me vas a secar
Porque cuando yo regrese te vengo yo es a llevar
Porque cuando yo regrese te vengo yo es a llevar
Una cancioncita linda los dos vamos a entonar

Una cancioncita linda los dos vamos a entonar
Con todos mis compañeros aquí en este lugar
Con todos mis compañeros aquí en este lugar
Oye mi flautica linda me tienes que acompañar
Oye mi flautica linda me tienes que acompañar
Porque seguiré tocando hasta el himno nacional
Porque seguiré tocando hasta el himno nacional
Preparemos una chicha de todo lo natural
Preparemos una chicha de todo lo natural
Y seguirmos entonando y nos ponemos a bailar
Y seguirmos entonando y ponernos a bailar
Yo invito a mis compañeros que debemos de cuidar
Yo invito a mis compañeros que debemos de cuidar
La matica de flauta que nos pone a danzar
La matica de flauta que nos pone a danzar

(Don Jesús, vereda Delicias. 13 de Noviembre de 2013).

Dado que el territorio, la naturaleza, los sitios sagrados son el origen de la música autóctona o tradicional, ellos son la escuela de los saberes de vida, allí reposa el pensamiento de los ancestros o abuelos cuyas enseñanzas se renuevan en quienes confiamos en la fuerza de los seres espirituales y la naturaleza. Seguimos por las huellas de los ancestros de los Mayores, cuyas voces resuenan en los cerros, en las lagunas, en los páramos, en las cascadas. Allí está la sabiduría del pasado hecho presente, del ayer que renace nuevamente con la esperanza del retorno de un mundo sabio de la naturaleza.

Con respecto a lo mencionado, los relatos de los sabedores confirman cómo estas canciones tradicionales fueron creadas a partir de una experiencia de los Mayores con los diferentes sucesos y aspectos de su territorio, y por eso llevan el nombre de las dinámicas de la cultura. Unas canciones fueron creadas a partir de unos elementos de la naturaleza, por ejemplo la canción de la guala, la cual desde su nombre se refiere a un pájaro carroñero que ronda por los alrededores en busca de alimento, nadie sabe exactamente cómo fue la experiencia del Mayor, pero esta canción además del nombre tiene un ritmo y esencia musical autóctona, especialmente del resguardo de Caquiona, de donde se dice se originó la canción.

Otras canciones son la perra pucha, ecos de la montaña, la pepa de motilón. Cuentan que cada una de estas canciones fue creada debido a una experiencia del Mayor con la naturaleza; esa es la Ley de origen de la música, ella nace de la tierra misma, de la vida misma del territorio. De allí que con los músicos se conversaba acerca de la importancia de crear las canciones desde los sitios y elementos del territorio de *Papallaqta*, acerca de los espíritus de las lagunas, de la Magdalena, de Santiago, del río *Cusiyaku*, del Caquetá, pero estas canciones contaban, se obtienen al caminar los mismos lugares y a través del sentir espiritual y la experiencia. Ahí se crean las canciones como la canción de la mata de flauta originada por la visita a la montaña y a cortar las cañas. Ante estos aspectos, se afirma que

Las prácticas serían lo principal, eso es lo que toca mirar, por lo menos el eco del río Caquetá, del *Cusiyaku*, *Sukubun*, ecos de la montaña es muy tradicional, el otro de los páramos que tiene que haber algo, entonces eso es lo que se siente una chirimía, tener propiedad y tener origen, de dónde viene y todo eso. (Ever Anacona, vereda Valencia. 9 de Noviembre de 2013).

Por lo cual, se consideran estas melodías como creaciones propias de los territorios *Yanakuna* en *Papallaqta*, y son tocadas por todos los flauteros, Don Jesús, Don Ventura y Don Porfidio. Las canciones provienen de los resguardos de Caquiona, San Sebastián, Guachicono y Rioblanco. Bajo estas posturas, cabe agregar que existe una distinción en la música de chirimía de *Papallaqta*, por una parte están las canciones tradicionales, tales como la perra pucha (un pasillo³) y la guala (un bambuco⁴), la primera puede ser de los territorios de San Sebastián o de Guachicono; pero la segunda es procedente del resguardo de Caquiona.

El bambuco también se interpreta como danza a lo cual Londoño lo define de la siguiente forma:

Como danza es la más característica de los bailes típicos de esta zona, pero tiene rasgos propios en cada región, aunque guardando una cierta similitud tanto en su forma como en su contenido; en el Huila, en el Tolima, se le conoce como Sanjuanero, Rajaleña o Bambuco viejo. (...) Baile de salón o patio, de pareja suelta, pasos vistosos y movimientos ágiles, sueltos y libres de creación espontánea y sin orden definitivo en sus figuras; de sentido amoroso esencialmente romántico. (Londoño, 1998: 03)

Estas melodías son “antiguas” refiriéndose a los ancestros, no se sabe quiénes fueron sus compositores ni el tiempo de su origen, ellas han sido creadas desde hace mucho tiempo en épocas inciertas y desde entonces se ha transmitido de los Mayores a las nuevas generaciones hasta llegar ahora a la actualidad. Las melodías son resultado de un proceso de la relación del músico con su territorio y de acuerdo a sus experiencias con dicha región, con la comunidad, con la naturaleza o las costumbres. Todos estos aspectos dan origen a la melodía, y para confirmar lo mencionado, hemos visto ya a Don Jesús componer la canción

³ El Pasillo es un género musical originado a principios del siglo XIX en la región Andina de Colombia. Sus compositores fueron mayormente criollos y mestizos, y en un principio se creó como una danza, de ahí su nombre como “diminutivo de paso”, y con el tiempo, se expandió por los países vecinos de Centro y Suramérica. En las chirimías del Cauca se interpreta este ritmo en modo instrumental y con un aire fiestero. (Abadía 1977)

⁴ El Bambuco es un género musical de mayor influencia nacional, y se considera representativo de algunas regiones y de la nación misma, asociándose un sentido de identidad. Sus orígenes se confinan inicialmente a la región andina de Colombia, por influencias culturales indígenas y mestizas. El género también se ha desarrollado como danza caracterizada por ser del enamoramiento influenciando de esta forma a la Danza *Yanakuna*. Este ritmo se caracteriza por ser de un aire dulce y en las chirimías del Cauca se toca de forma instrumental con las flautas y la percusión, denominado como “fiestero” por su aire alegre (Muñoz 2000).

de “la mata de flauta”, por homenaje a su existencia, vida y fortaleza de la cultura, y sabiduría de la música.

De la misma forma, se muestra cómo la naturaleza es la dinámica de la tradición, originada en las prácticas y saberes ancestrales, pues se hereda toda la sabiduría de los Mayores adquirida de la relación de conocimiento con el territorio a las nuevas generaciones. Por lo tanto, se establece el orden de tiempo en la dinámica espiritual de aprendizaje, quienes enseñan sean Mayores o adultos pasan a representar el pasado, el cual está adelante, porque se enseña el saber tradicional de los antepasados o ancestros del territorio y las nuevas generaciones jóvenes son el presente en quienes está la esperanza de continuar el saber tradicional del pasado, hecho a su vez presente y futuro.

Desde el pensamiento situado en la dinámica cultural del territorio, la música significa y representa la vida misma, no está muerta, no es un ser inerte, al contrario con ella se establece el diálogo de aprendizaje y ella es despertada en nuestro interior, pues siempre ha estado allí, en nuestro corazón, y hace parte del ser. Por eso, cuando retomamos con respeto y compromiso la música ancestral, avanzaremos en su saber pasando a ser la vida de todo artista, quien transmite alegría desde las melodías a este presente, representado en las nuevas generaciones, a quienes se les debe dar ánimo desde su deseo de aprender.

Sin perder de vista la relación existente entre música y alegría, se encuentra que los ritmos melódicos también son vida, porque éstos dan alegría y ánimo a las diferentes actividades de la cultura tanto espirituales de fe en las alumbranzas, como también políticas, de acompañamiento a la organización del cabildo. Entonces, la música tiene relaciones de comunión tanto espirituales como políticas, porque desde ésta se da ánimo a la oración a los santos remanecidos y espíritus de la naturaleza y también a la lucha por el fortalecimiento del territorio indígena *Yanakuna*. Por ejemplo, en la inauguración del resguardo indígena *Papallaqta*, la música tradicional de flautas tocada por la chirimía representaba el fortalecimiento cultural y político de la organización del cabildo. Y de esta forma, el proceso era representado ante los visitantes de los demás territorios. El conjunto de chirimía interpretó piezas musicales durante todo el evento, recorriendo el pueblo, celebrando y anunciando la consolidación del resguardo, triunfo para el proceso *Yanakuna*. Y también con la música, se presentaban las danzas de expresión de las historias ancestrales. Con la música se fortalece la construcción territorial del pueblo *Papallaqta*.

Desde otro punto de vista, en las fiestas patronales de septiembre en cada año, la música y la chirimía recorren el pueblo conjuntamente con la comunidad celebrando el inicio de la devoción a la Virgen de las Lajas en el territorio de *Papallaqta*. Esta tradición en el transcurso del tiempo fue fortalecida por las personas provenientes de Pasto asentadas en el territorio, pues la Virgen de las Lajas proviene del sitio ampliamente conocido y que se ubica en un municipio del departamento de Nariño. Por eso, cada año la música también rememora la fe a la virgen y se da continuidad a la construcción de territorio. Del mismo modo, la música también acompaña a los velorios y entierros de los difuntos, a quienes se

les rinde un homenaje por su partida hacia el mundo de los espíritus. Se transmite alegría para que pueda marcharse en paz. Aunque desde hace algún tiempo esta tradición se ha venido debilitando por el cambio social causado por la vida actual, en la cual ya no hay música por el fallecimiento de alguien. Sólo en algunas veredas de los resguardos se mantiene esta tradición. Con respecto a este tipo de homenajes, Porfidio Chilito afirmó:

Si, aquí nosotros nos ha gustado la música por ejemplo como los difuntos que mueren los que les gustaba anteriormente las músicas. Era toda la noche, eche música con el difunto, no están tristes, no están llorando, todos nos vamos a morir, todos nos vamos atrás, ellos no nos cogen sino una delantera. (Porfidio Chilito, sector de Peña Blanca vereda Guacas. 27 de Mayo de 2013).

Esto indica, cómo desde la tradición se mantenía una profunda ritualidad alrededor de la muerte, porque se pensaba importante rendirle tributo al espíritu del fallecido para que éste marchara bien al mundo de los antepasados, quienes están esperándolo. La música por lo tanto era la forma de rendirle homenaje al espíritu del difunto y también de los Santos Remanecidos; esto se evidenció en la alumbranza de San Sebastián por el descanso del alma de Carmen Tulia Anacona, quien en vida fue esposa del Mayor Constaín Anacona. La alumbranza se realizó un sábado 11 de Mayo de 2013 en la tarde y la noche hasta el día siguiente 12 de Mayo.



Foto No. 13: El conjunto de chirimía tocando en la alumbranza.
Fuente: Fabián Chilito, 11 de Mayo de 2013.

En la alumbranza⁵, se evidenciaba la complementariedad entre la fe y la música; el rezo era revitalizado por las melodías del conjunto de chirimía, por lo cual se demuestra cómo la fe también necesita de la música, porque ésta trae alegría para la devoción, y la misma emoción le demuestra al santo remanecido que se le rinde culto con mucho fervor. Además, la misma música es una forma de rendirle homenaje y tributo. El conjunto de chirimía toca su música, alegrando la alumbranza y al corazón de cada persona que se encuentra presente, motivando a rezar con más alegría y ánimo, rindiendo homenaje.

De modo que si la chirimía y su música la necesita la comunidad para tocarle al Santo y a su alumbranza, se comprueba la existencia de una profunda relación directa entre los saberes artísticos como es la música tradicional y la devoción o la fe. A través de las melodías se le rinde culto al santo, porque la devoción también necesita de la alegría de la música. La música de la chirimía hace sentir a la gente alegría en sus corazones, cuando alguien oye una canción tocada por el grupo se motiva, y al mismo tiempo le da ánimo a la actividad, en este caso a la oración y devoción. Por lo que la música anima y ayuda a la devoción y a la fe. Así, se tocaban los ritmos tradicionales del territorio y del Macizo; en primer lugar el bambuco, ritmo de carácter emocional, alegre y de movimientos de velocidad intensa en los instrumentos; las marchas con un ritmo de carácter emocional, más de respeto, y de movimientos en los instrumentos entre despacio y rápido; y los pasillos carácter emocional más de nostalgia y de respeto y de movimientos en los instrumentos o de una velocidad más lenta, más despacio que las demás. El carácter emocional de la música tiene que ver con el impacto emocional que genera en quienes lo escuchan por la forma y velocidad de la canción tocada por el artista esto puede generar alegría u otro sentimiento como la modestia.

En síntesis, la música tradicional es la expresión y lenguaje de la naturaleza, pues las melodías nacen de los seres espirituales del territorio y se materializan en la interpretación de la flauta travesa. Desde las montañas, bosques, espíritu del agua y desde la misma mata de flauta las canciones son la esencia viva de los ancestros, por lo cual la música en relación con la naturaleza es interpretada para acompañar y fortalecer las tradiciones que consolidan la configuración territorial de *Papallaqta*, la casa del saber ancestral. En el marco de los aspectos de la naturaleza y la música, se da también el caminar el territorio para la elaboración instrumental. Es la expresión materializada del saber musical de la naturaleza, pues ésta sólo puede ser interpretada por instrumentos manufacturados de la montaña. A continuación podremos detallar a través de distintos testimonios de Mayores, la elaboración de la flauta travesa, y los lugares sagrados desde donde se obtiene la caña. Como veremos la flauta es un instrumento melódico, que en su elaboración encuentra su conexión entre la naturaleza y el conocimiento y cuyo resultado son las melodías que van configurando la música tradicional *Yanakuna*.

⁵ La alumbranza es la reunión en donde se la comunidad se reúne en torno al santo remanecido con el objeto de demostrarle su fervor y rendirle homenaje, con rezos, alabanzas, ofrendas y música interpretada por el conjunto de chirimía, también con la alumbranza a través de la presencia del santo remanecido se limpia de malas energías la casa o el lugar donde se realiza la actividad.

2.2 El caminar y origen de la flauta traversa: Elaboración del instrumento melódico de la música tradicional

Las flautas traversas son las que interpretan las canciones o las cantan, pero en forma de sonidos del mismo instrumento. Y para ser tocadas sus notas e interpretar sus sonidos, se tienen seis agujeros por los cuales el músico intercambia de posición sus dedos. El músico coloca tres dedos de su mano izquierda en los tres agujeros superiores y también pone tres dedos de su mano derecha para cubrir los tres orificios inferiores del instrumento. Los dedos de cada mano que cubren los agujeros son el índice, corazón y anular. Cuando los dedos están distribuidos sobre los seis agujeros, éstos, para entonar una melodía, deben cambiar de posición, ya que en la canción se presentan muchas posiciones o notas. Los diferentes movimientos en los dedos generan los cambios de notas o posiciones en un lapso de tiempo determinado y así se genera la canción de flauta y de chirimía.

La elaboración de este instrumento se realiza desde hace muchos siglos por los ancestros y los antiguos Mayores del territorio y de los demás territorios del Macizo Colombiano. No se sabe a ciencia cierta cuál fue la razón del origen de la práctica ancestral, ni cuándo, ni dónde se originó. Según algunas charlas con los Mayores de chirimía como Ever Anacona y Ventura Papamija y desde su mirada acerca del por qué se originó esta práctica y tradición, todo está relacionado según el orden natural de los seres espirituales de la Madre Naturaleza. Ellos tampoco saben cómo fue el tiempo de su origen, pero contaban, que por un sentido de Dios y la naturaleza hicieron todo en su lugar y con su razón de ser. Ever Anacona consideraba que:

De verdad es un misterio cómo se habrá empezado a construir las flautas y por qué y en dónde, pero también es cierto que Dios pone todo al servicio del hombre y por algo dejó la mata de flauta, para que algún día alguien o algunos la encontraran y después de mucho tiempo se construyeran las flautas y se tocaran canciones. (Ever Anacona, vereda Delicias. 26 de Noviembre de 2012).

Por ese motivo, desde el pensamiento y la mirada de los Mayores, el origen de la práctica fue a causa del orden natural, donde se hacen presentes los Seres Espirituales o Espíritus Mayores. Según esta visión de los Mayores la mata de flauta fue creada por el Ser Supremo y la naturaleza para ser encontrada por el hombre y a partir de ella naciera la música ancestral o música propia. Por ende, se evidencia la relación entre la espiritualidad del territorio y el origen de las cosas, siendo la ley natural de la vida, la Ley de origen, la razón de ser de la música tradicional, todo nace del Creador y la Madre Naturaleza.

Con respecto a las flautas traversas, éstas se elaboran con base en una caña especial llamada mata de flauta (*Chusquea scandens*), una especie de bambú que crece en los tres mil metros y que se encuentra en el interior del bosque andino de montaña, cercano al páramo. Es abundante por el nivel de humedad y se agrupa en matorrales. En su interior alberga agua.

Los matorrales sobresalen sobre los árboles del bosque siendo de gran altura la mayoría de sus cañas. El periodo óptimo de cosecha o “jecha” es cada diez años, tiempo durante el cual se encuentra en buen estado para ser cortada, pero después va secándose hasta perecer. Después, vuelve a crecer en el mismo sitio en un tiempo determinado hasta madurar de nuevo y volver a secarse siguiendo su ciclo de vida.

Este conocimiento del ciclo productivo de los matorrales y su ubicación se encuentra a nivel general de pueblo *Yanakuna*, en el resguardo de Caquiona. Según relatos hay mata de flauta en la cordillera del Páramo de Barbillas y de la cuchilla de Chorrillos, cercanas a este territorio, de igual forma en los resguardos de San Sebastián en la cuchilla y cerros que limitan con el territorio de *Papallaqta*, en los páramos del resguardo de Rioblanco y Guachicono y en las montañas cercanas al Cerro Punturko y Páramo de Bellones en Pancitará. De igual forma, en los pueblos indígenas Misak y Nasa (Miñana 1994) del Cauca también se practica la tradición milenaria de elaboración de flautas. Al igual que los *Yanakuna* ellos también practican la ritualidad de respeto con la naturaleza, por ejemplo deben pedir permiso para obtener las cañas necesarias.

Para la elaboración de la flauta o varias flautas, se deben aplicar diferentes técnicas y prácticas, desde el inicio hasta el detalle final del instrumento como tal. Se debe mirar la época indicada para ir a la montaña a cortar las cañas y la luna, ser principal de la naturaleza que nos permite visionar el día o los días indicados. De allí que las fases de la luna son las marcantes, cada una dura ocho días y los Mayores tienen en cuenta sólo ciertos días en cada fase, los cuales deben ser los días dos, tres, cinco, seis y siete de cualquier luna, sea llena, menguante, nueva o creciente, deben ser los indicados para cortar, pero no se puede cortarla en el primer día, ni en el cuatro, ni en el octavo o último día. Si se corta en los días indicados, la madera saldrá buena, resistente y apta para construir el instrumento y ser tocada, sino la madera se puede deteriorar muy rápido y no se podrá construir el instrumento, o si se lo construye, no saldrá buen sonido para tocar.

Frente a este tema, Don Constaín Anacona comentaba cómo las fases de la luna también se relacionan con la vida humana; cuando la luna nace está en la fase de luna nueva semilla o el primer tiempo de la vida humana, después en el transcurso de su camino o de su vida cuando es niña está en fase de cuarto creciente, cuando es adulta está en su máximo punto o esplendor y ejerce todo su poder sobre la tierra, siendo esta fase la de luna llena, y por último cuando la luna termina su ciclo de vida, luego de la llena empieza a mermar u oscurecerse, esta es la fase de cuarto menguante donde se termina el ciclo, pero a la misma vez se abre camino para la otra luna relacionado con la sabiduría de la Mayor o Abuela. (Ver Gráfico Nro. 1)

Las fases de la luna son ciclos repetitivos semejantes a la vida humana en donde comienza, crece, llega a su máximo estado, termina su ciclo para volver a nacer y seguir su nueva vida, repitiéndose las mismas fases indefinidamente. Aquí se evidencia la espiritualidad hacia la naturaleza, desde épocas inmemoriales los pueblos han concebido la luna como uno de los principales seres en el desarrollo

de la vida, para la mayoría de prácticas y tradiciones, y en este caso no es la excepción frente a la construcción de este instrumento.

Una referencia de ubicación más precisa de los matorrales en el Territorio de *Papallaqta*, se encuentra hacia el sector de Peña Blanca, lugar correspondiente a la vereda de Guacas y la cordillera del mismo nombre. El ambiente donde se da la mata es en la cima de una montaña con bosque andino, la cual forma parte de la cordillera de Guacas mencionada en el primer capítulo. El sitio se encuentra cerca del Cerro de las Águilas, gran elevación montañosa, encontrándose próxima al casco urbano de *Papallaqta*, en cada una de sus cimas hay extensiones de bosque andino.

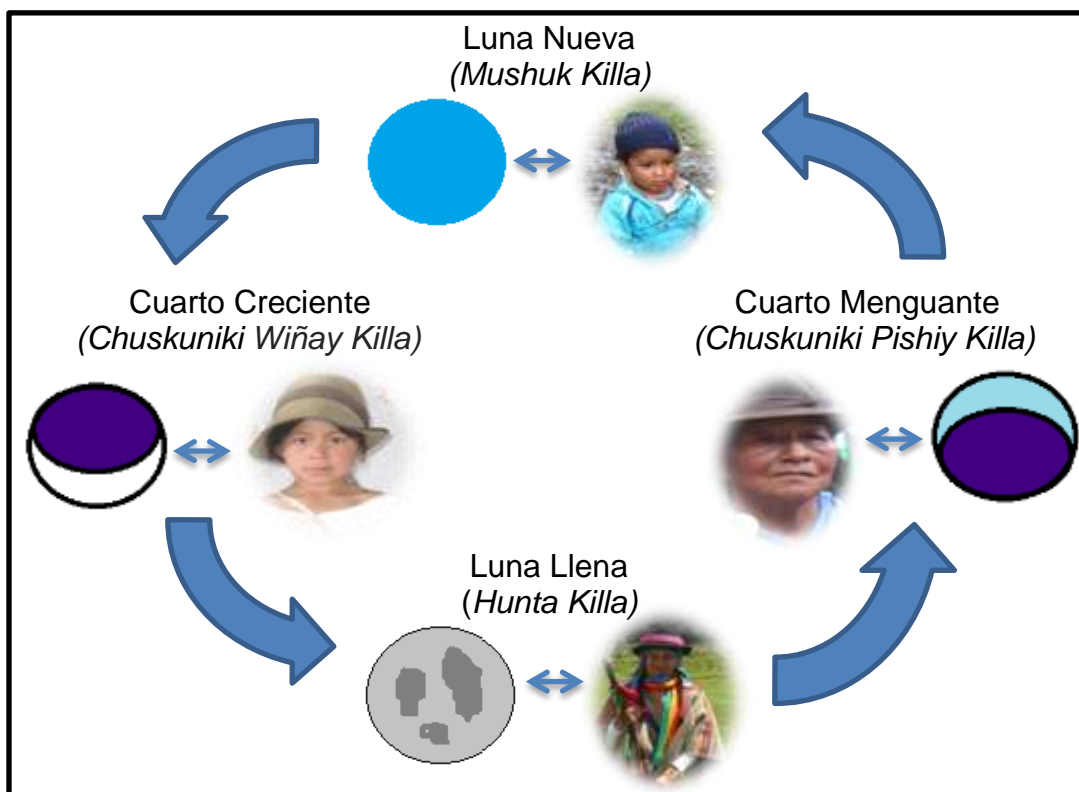


Gráfico No. 1: Las fases de la luna en *kichwa* denominado Runa Shimi “idioma de la gente” relacionadas con la vida humana. Fuente y Diseño: Fabián Chilito. 20 de Febrero de 2015

Del mismo modo, cabe agregar que el sitio de la mata de flauta es muy importante en la elaboración del instrumento y de la música misma, tal como se observó en el recorrido con los tres Mayores mencionados anteriormente: Don Constaín, Don Porfidio y Don Jesús, quienes transmitieron conocimientos y saberes al caminar, al dialogar por el trayecto. En la forma de practicar la espiritualidad con el territorio o Madre Naturaleza se pudo apreciar la manera de acceder a cortar las flautas y posteriormente elaborarlas. Este ha sido y es un sitio de sabiduría, donde se recrea el conocimiento ancestral. Los Mayores desde sus primeros años de vida recorrieron el lugar, porque sus antecesores maestros de la música los guiaban para poder encontrar la mata de flauta y ofrendar a los espíritus con el propósito

de obtener la sabiduría de la música tradicional. Dicho camino iba dirigido hacia el saber natural de la música y la espiritualidad, el cual representa la escuela del saber natural ancestral.

El primer Mayor con quien recorrí el sitio fue con Don Constaín Anacona. En esa perspectiva, el día planeado llegué a su vivienda, y lo encontré en donde está la tulpa o el fogón, nos saludamos y estuve sentado un rato al lado del fuego para calentar mis frías manos. El Mayor alistó sus cosas y salimos de la casa, encaminándonos por terrenos donde su familia estaba trabajando la agricultura y en aquel instante salieron tres niños desde los arbustos, eran los nietos de Don Constaín, quienes estuvieron complacidos en acompañarnos y se unieron a nuestro recorrido. Salimos a la vía grande, donde había cultivos a ambos lados, observamos los sembrados de papa, cebolla, haba y otras para uso alimentario. Les pregunté a los niños cómo se llamaba la vereda en la cual nos encontrábamos, y ellos me respondieron, “vereda de Las Guacas”.



Foto No. 14: Bosque de mata de flauta en la montaña de la cordillera de Guacas, sector de Peña Blanca.

Fuente: Fabián Chilito, 3 de Noviembre de 2012.

Antes de entrar a la cordillera, cruzamos por extensiones de potreros, donde había una casa grande correspondiente a Don Guillermo Anacona y su familia, quienes son de raíces del resguardo de Guachicono. Comenzamos a ascender la base de la montaña, la cual se tornó bastante empinada y entonces el Mayor contaba que antes cuando iba por el páramo y las lagunas de la Magdalena, *Cusiyaku*, Santiago y *Sukubun*, dijo haber conocido muchos lugares del páramo. Aquí se podía apreciar la narrativa de la memoria a través del recorrido del territorio, se

camina y se cuentan experiencias de la vida ligadas éstas a la visión de mundo y la cosmovisión, porque desde tiempos antiguos se visitan los sitios sagrados para la medicina propia e internarse en la sabiduría.

Después de haber descansado un momento, retomamos el ascenso, presentándose cada vez más árboles para entrar al bosque, el cual tuvimos que atravesar, en algunos momentos tuvimos que abrirnos camino entre la espesura del monte para poder salir a la cima de la montaña, pero después el Mayor sentía no saber por dónde era el camino para llegar al sitio exacto donde se encontraba la mata de flauta, porque la espesura del bosque era tan alta que hasta por momentos nos llegaba cierta intranquilidad. Así pronto nos dimos cuenta que estábamos perdidos. Allí él me contó que antes iba siempre por la vereda del Encino para salir al sector del Quebradón donde había bastante mata de flauta y de allí pasaba a la cima de la montaña donde queríamos llegar, pero el ascenso por dónde recorríamos, era otro camino, por lo que parecía habersele olvidado el trayecto indicado.

Esta simple escena cultural, evidencia cómo se ha ido debilitando el conocimiento, ya que hacía tanto tiempo que el Mayor no iba a estos lugares, una de esas razones era su vejez, por lo cual había dejado hacía mucho tiempo de caminar hacia la montaña con el propósito de cortar la mata de flauta. Por eso, no recordaba con lucidez el camino indicado para llegar al sitio. Después de tanto cruzar el bosque, el cual creíamos interminable, salimos a un terreno despejado y esto le permitió al Mayor encontrar la ruta hacia la cima, y así fue cómo nos guió, ahora sí, de forma debida a dicho lugar, donde ya recuperamos el aliento y la tranquilidad después de habernos extraviado.

Desde este punto, observamos una extensa panorámica del Valle de las Papas, y detrás de la misma nos encontrábamos con el sector de Peña Blanca y el Quebradón. En el interior de la cima y el bosque vimos a cierta distancia los matorrales, los cuales también forman su bosque de cañas largas dentro de la misma selva grande de la montaña. En ese lugar, la luz del sol es menguada por la espesura del ambiente y las cañas son de una altura de muchos metros de largo y estas son la mayoría de color verde, mientras unas todavía no estaban maduras, otras sí, pero otras cañas eran de color amarillo, siendo las más maduras y viejas. De sus tallos salían hojas, unas de color verde y otras de color amarillo, muy parecidas a las de la guadua.

Al entrar en el sitio, el Mayor se quedó inmóvil para hacer una oración al Creador y a los espíritus de la naturaleza para pedir permiso de cortar las flautas, evidenciándose la práctica de la espiritualidad hacia la naturaleza, primero se agradece, se entrega buen pensar desde la oración para pedir el material del mismo sitio. En esta reciprocidad se entrega, se da y se pide para poder recibir y seguir recreando el saber de la música transmitido por los antiguos y recreado en el presente, se retoma el saber de los abuelos y del pasado hecho presente.

Después, el Mayor sacó su machete y empezó a buscar las cañas aptas para ser cortadas, las cuales deben estar “jechas” o maduras, porque en este punto ya

están lo suficientemente desarrolladas, hasta entonces no se pueden cortar. En la mata hay una dualidad, están las cañas hembra y macho, la primera es delgada y la segunda es más gruesa, pero la única que se puede cortar para construir las flautas es la hembra, ya que su grosor es delgado y es en esa medida óptima para la resonancia musical, evidenciándose como se encuentra en la Ley de origen y complementariedad en la naturaleza, que todo tiene su complemento, en este caso hembra y macho.

Luego, para saber si estas matas están “jechas” se mira si tienen las hojas y parte de las cañas de color amarillo, no en su totalidad sino en pequeñas franjas, y también se observan líneas precisas, líneas palpables en cada caña. Cuando el Mayor encontró las cañas “jechas” las cortó, y de su interior salió agua, demostrando de esa manera la buena condición o madurez de las mismas y también esto evidencia como en estos lugares también es fuente, nacimiento de agua, de vida, por ser lugares húmedos donde caen periódicamente aguaceros y llovizna de páramo. El Mayor continuaba dialogando, dijo que la mata de flauta buena se llama Castilla, por ser hembra buena para el sonido y la música, este tipo de mata es delgada y larga y en cambio la macho no es Castilla, y por ser gruesa no es conveniente para la música.



Foto No. 15: El Mayor Constaín cortando mata de flauta.

Fuente: Fabián Chilito, 3 de Noviembre de 2012.

Cabe agregar que aquel día era de buena luna, porque era el séptimo, sino hubiera sido así no se podría haber ido. Continuando con el hilo narrativo de Don Constaín, él nos contaba que cuando era joven sus abuelos antecesores lo llevaban a cortar mata de flauta por la vereda del Encino al Quebradón, y si ellos no podían, entonces iba solo comenzando él mismo a cortar la mata y a apropiarse de la tradición, dejándose ver el gran gusto hacia el saber ancestral y construyendo las flautas para recrear la música ancestral y natural. Pero el Mayor

hacía tanto no visitaba el sitio, que había dejado de cortar las flautas, evidenciando en ese sentido el olvido de estas costumbres y tradiciones, lo cual está referenciado en este caso con el olvido del camino por parte de Don Constaín. Del mismo modo, las siguientes palabras de Don Constaín, sustentan lo mencionado:

Eso era antes, a veces unos Mayores iban y si no me tocaba venir yo a buscar, a uno lo llevaban así de pa´ abajo que le dicen eso pa´ allá el Quebradón, por allá había mata de castilla de estas, los de antes, los de antes, eran flautas pero de primera pues todita flauta, así era la cosa, ahora pues como quedé solo yo y eso por ustedes sino no hubiera venido, qué pérdida (Constaín Anacona, vereda Guacas. 3 de Noviembre de 2012).

Continuando con las acciones realizadas ese día, el Mayor Constaín siguió cortando las cañas hasta que reunió una gran cantidad y los nietos en compañía de mi persona cortamos unas pocas, teniendo en cuenta las condiciones vistas. Cuando se reunieron todas, él las introdujo en un costal, lo amarró y me pidió llevarlo. Fue así como empezamos a bajar por las laderas del cerro para retornar al casco urbano de Valencia. En el descenso de la montaña, el Mayor tomó unos manojos de ortiga blanca. Esta acción mostraba que a él también le atraía la medicina tradicional y natural del territorio, así como también la importancia del uso de las plantas, porque las pastillas, dijo, no le gustaba ingerirlas. Más tarde, al llegar a su casa, la cual está ubicada en el pueblo, sacamos del costal las cañas y Don Constaín las colocó sobre el techo para que se secaran y cambiaran su color de verde a amarillento en un tiempo de dos o tres semanas, por lo cual las cañas deben primero secarse totalmente para poder construirse, de lo contrario con la humedad se dañan y no sirven. Con un buen secado al cabo de un tiempo, las cañas están listas para ser construidas.

Por otro lado, con Don Porfidio también recorrimos el lugar y cortamos mata de flauta en donde logré observar diferentes temas del territorio. En este caso particular, sólo nombramos la dinámica hacia el bosque de la mata, la relación con la naturaleza y la construcción de las flautas. Por ejemplo, el sitio de trabajo de Don Porfidio se encuentra próximo a la cima de la cordillera donde está el bosque de la mata, siendo de fácil acceso para él, pues está ubicado cerca de su casa. A él nos dirigimos, y antes de entrar en el bosque el Mayor ofrendó coca a los seres espirituales de la naturaleza, en especial al Creador, al espíritu de la música, al duende y al sitio. En Don Porfidio existe una fe especial en los ancestros o “antiguas” como son llamados, ellos son quienes heredan la sabiduría del territorio desde tiempos milenarios.

Después de haber brindado a los espíritus y “antiguas”, el Mayor procedió a la búsqueda de las cañas, demorándonos un buen tiempo en este proceso. Las primeras encontradas fueron las más largas, llegando a una altura cercana a la del bosque, en ellas se podía observar las franjas amarillas y las líneas a lo largo de la caña, características indispensables para cortarla. De esa manera, cuando logramos encontrar las matas adecuadas, Don Porfidio sacó su machete y las

cortó cerca a la raíz y después las seccionó. Al cortarlas miraba de forma meditabunda cómo salía agua de su interior, y dijo que otra característica para evidenciar el buen estado de las matas era observar de manera perspicaz que adentro de la caña habían líneas exactas extendiéndose hasta el otro cabo. Durante el diálogo, continuó cortando bastantes flautas, unas eran muy largas y otras más pequeñas, esto se debía a que íbamos a hacer unas flautas para el grupo de la chirimía de Mayores, el cual queríamos fortalecer, y las pequeñas eran para el conjunto de niños. Con esta intención, Don Porfidio puso las flautas en el suelo y las amarró con un bejuco encontrado en el mismo bosque, así formó un “guango” o un atado grueso de las mismas cañas.



Foto No. 16: Don Porfidio en el bosque de flauta.
Fuente: Fabián Chilito, 29 de Mayo de 2013

Además de las plantas de flauta, en este sitio también se encuentran árboles de *Jiwa*, Motilón, Sachapanga, de esta última se sacan hojas para hacer envueltos y tamales y también para cubrir y mantener los quesos cuando quedan listos. Con el árbol de *Jiwa* se construye la tambora para la música tradicional, reconocido instrumento de percusión, el cual complementa el sonido de la flauta junto con los demás. Después de estar unos minutos en el sitio le agradecemos a su espíritu con hoja de coca por permitirnos llegar y sacar lo necesario para construir nuevas flautas y partimos. Al llegar a casa, Don Porfidio dejó las cañas encima del techo para que éstas con la exposición al sol y al sereno se secan y cambian su color al cabo de tres semanas. .

Con el otro Músico, Don Jesús Alarcón, recorrimos el mismo sitio. El Mayor narra sutilmente lo importante del recorrido, porque el bosque de mata de flauta es un tesoro para la música tradicional, son lugares de la naturaleza donde reposa

la sabiduría de los ancestros, de la música autóctona propia del territorio y con la cual se construirán nuevos instrumentos para enseñarle a los niños. En aquel día, salimos temprano con Don Jesús y su compañera de casa, nos dirigimos del pueblo en dirección a la cordillera de Guacas, primero bajamos al Río Caquetá, lo cruzamos con un puente colgante construido por la comunidad y después seguimos por la carretera y al llegar a un sitio en la vereda entramos por el alambrado para recorrer los potreros al pie de la cordillera. Ascendimos la montaña por otro trayecto diferente al de Don Constaín y Don Porfidio, evidenciándose la abundancia de caminos y formas de llegar al sitio y recorrer la montaña, entendiendo que el camino y el sendero se hacen al andar, al caminar.

Durante la subida, observamos el paisaje de *Papallaqta*, con todo el valle, el pueblo y al otro lado las montañas del páramo, donde se encuentran las lagunas, sitios sagrados, templos de vida. A medida que avanzábamos, Don Jesús relató algunas historias como la de la Duenda, la cual es considerada un espíritu de la naturaleza, con su complemento directo, el Duende, con quien forma una pareja. Ambos son abuelos con estatura y actitud de niños, y se suben a los caballos de noche, los cabalgan y les hacen trenzas tanto en la crin como en la cola.

A medida que se continúa con el camino, Don Jesús sigue trayendo a colación diferentes historias, siendo el caminar un viaje hacia la memoria de los Mayores, es decir, caminar la palabra. Don Jesús contaba que en el bosque de la mata de flauta y en la misma montaña, vive un espíritu tan sagrado como las mismas lagunas o el páramo, es la música dijo. En ese preciso momento, cuando ya estábamos más cerca de la montaña espesa, observamos cómo el cielo se tiñó de negro, anuncio de una gran tempestad. Sin embargo, de repente la oscuridad se disipó y percibimos cómo la montaña nos recibió bien y gracias a esto logramos avanzar. De esa manera, fue como llegamos a la cima de la montaña, donde conseguimos contemplar el bosque de flauta, al cual se entraba sólo con lo necesario.

Antes de entrar en esta pequeña selva, se pidió permiso con hoja de coca, se brindó un poco, al tiempo que se mambeaba. Primero se brinda a los espíritus y después uno mismo la consume, aspecto supremamente importante en la construcción de la reciprocidad. De mismo modo, al entrar a dicho lugar se caminó lo más despacio posible, viendo las cañas largas entrelazadas para diferentes lados, éstas se erguían a una altura tan grande donde no nos alcanzaba la vista. En ese momento, decidimos dedicarle algunas canciones al espíritu de la mata, por lo tanto entonamos una melodía con las flautas que habíamos llevado. Esto lo realizamos para pedirle permiso al lugar, y así poder cortar las cañas necesarias y con ellas hacer instrumentos.

Así, con Don Jesús tocamos canciones para ofrendar y pedirle mucha sabiduría frente a los saberes musicales para así aprender a tocar mejor y crear nuevas canciones referenciadas en la naturaleza y propias del territorio de *Papallaqta*. Este pequeño ritual, duró un momento, en el cual se ofrendó por medio de las melodías dedicadas al bosque de flauta, porque es la ley de la reciprocidad, uno

primero debe dar para poder recibir, estar allí, cortar las cañas necesarias y así obtener sabiduría de la música. Así fue como tocamos dos canciones, La Guala, y La Perra Pucha (Ver Anexos No. 199, 198), ambas procedentes de los resguardos de San Sebastián y Caquiona, y de una importancia muy grande para la tradición musical ancestral del territorio *Yanakuna*, como cuentan los Mayores nacidos de la misma naturaleza desde hace mucho tiempo por diferentes sucesos de trascendencia cotidiana con el entorno. De allí que en este momento, se dedicaron las canciones nuevamente al ser del cual han nacido, la naturaleza.



Foto No. 17: Don Jesús en el bosque de flauta.
Fuente: Fabián Chilito, 11 de Noviembre de 2013.

Después de haber tocado, procedimos a cortar las cañas. Don Jesús explicaba que las flautas para niño se cortaban de las más delgadas y como las necesitábamos pronto, en el comienzo de la enseñanza musical en la escuela, debíamos mirar las más secas y viejas, cercanas a terminar su ciclo de vida. Se encontraron bastantes, tan delgadas y secas que su color amarillo intenso impactaba la vista, pero Don Jesús también cortó unas cañas gruesas y largas, las cuales eran para adulto o joven, cañas que eran de un color verde, y las cuales tenían savia por dentro, líquido semejante a una especie de miel. Del mismo modo, estas cañas también tenían unas franjas amarillas en medio de su verdor. Todas estas características indican su madurez, es decir están “jechas”, y se pueden cortar. Además como la mata era hembra, el sonido iba a salir perfecto para el uso de ritmos y melodías musicales.

Teniendo en cuenta lo anterior, es importante afirmar que por medio del sonido y su tamaño, se distingue si es una flauta macho, ya que ésta, como ya se había dicho es deseable que sea gruesa. Retomando lo descrito frente a las acciones

realizadas con Don Jesús, es importante mencionar que cuando se terminaron de sacar todas las cañas necesarias para niño y adulto, Don Jesús conversó acerca de la importancia del sitio de la mata de flauta, recalcando en que se debe cuidar, porque de aquí nace la sabiduría de la música tradicional, por lo que no se debe dañar, ni destruir, más bien se debe cuidar la montaña en donde se encuentran los matorrales.

Como lo vimos a lo largo de la descripción, para poder llegar al sitio y cortar la mata de flauta se debe caminar una gran distancia desde el pueblo de Valencia, población ubicada a una lejanía considerable, por ende el lugar en el cual nos encontrábamos era muy apartado. Ante lo dicho, Don Jesús volvió a mencionar la importancia de los rituales antes de entrar a estos lugares:

Eso es lo que nos han enseñado los Mayores que no es ir dentrando, cortarla, ni dañarla tampoco, sino que toca llegar, pedirle permiso hacerle como quien dice un ritual, si uno tiene con la misma flauta bien y sino eso si me enseñaba un Mayor que puede ser con el mismo silbo uno puede hacerle el ritual, ya de ahí cortar la que sea necesaria, no irla a dañar y ya se pueden hacer en la casa y se pide permiso porque en las montañas toda la vida hay espíritus que cuidan y eso es lo que debe existir. (Jesús Alarcón, 11 de Noviembre de 2013).

Por otro lado, el otro sitio en el cual se encuentra la mata de flauta es en el interior de la selva grande del páramo limitando con el sector del Diviso en la vereda de la Hoyola, este sector, se encuentra en los límites de la vereda con el Páramo de Letrero. Son los últimos potreros colindantes con el páramo, pero el bosque de mata de flauta se encuentra dentro del gran bosque andino, húmedo por el páramo. Con el único Mayor con quien recorrimos el sitio y cortamos la mata fue con Don Ventura Papamija, quien vive en la vereda de La Hoyola.

En esa circunstancia, el día planeado nos dirigimos con el señor Ventura a este lugar, y él aseguró antes de iniciar con el largo recorrido que debíamos ir rápido, porque presentía en el Sol fuerte y extenuante, aviso de un posible aguacero en las horas de la tarde, por eso nos dirigimos al lugar de manera apresurada. Empezamos a caminar por potreros en dirección hacia el páramo y la Laguna de Santiago, durante unos trayectos ascendimos algunas pendientes, otras veces caminamos por planadas y bosque, pero cuando llegamos a un claro vimos la gran selva virgen delante de nosotros. Ventura indicó el sitio de la mata en la distancia por un árbol grande de hojas color café y entonces bajamos a la quebrada, la cual limitaba los potreros de la selva. Hay que agregar que Ventura, igual que las personas descritas, es un individuo que concibe la naturaleza como un ser a quien le debemos pedir permiso para entrar a su casa, pues allí viven seres y muchos no los vemos, algunos de estos personajes son el Duende, el *Jukas*, la Madre Monte y la Patasola. De allí que los rezos realizados antes de entrar a la selva por Don Ventura, evidenciaron el respeto hacia la naturaleza.

Bajo esos aspectos, la espiritualidad hacia los saberes ancestrales, referenciados en la naturaleza es uno de los procesos más importantes en la elaboración de los

instrumentos, porque como se indicó en el capítulo anterior se la concibe como un gran ser vivo, una gran madre generadora de vida de donde salen todos los seres y elementales, se establece un valor sagrado hacia ella, y de respeto. Entonces al entrar a su casa, se debe pedir permiso para poder ingresar, cortar la mata y llevarla, semejante a una casa humana en donde se debe hablar con quienes viven en ella, pedirles permiso y con la aceptación de ellos poder entrar a su hogar. Por lo cual, si ingresamos a un determinado hogar sin pedir permiso, es claro que a nadie le gustaría dicha visita, pues primero debe haber una debida charla e invitación a pasar. Por ejemplo, la reacción de quienes viven en la casa, en este caso los lugares sagrados, si no se solicita permiso, podría conllevar a resultados nada afables, ya que como afirman los Mayores puede taparse el cielo y llover o puede pasarle algo a quien entra sin haber realizado los rituales debidos.

En ese sentido, cuando llegamos a la quebrada, Ventura agarró algunas hojas de helecho, y con tres de estas hojas hizo algunos rezos y peticiones a la naturaleza para poder entrar en la selva, cortar y extraer la mata. Pedía bendiciones para el futuro de ser músico, porque la naturaleza enseña el arte y las melodías, entendiendo que así aprenderemos de ella y tocaremos la esencia ancestral y milenaria, porque las canciones propias del territorio son el resultado de la relación con los elementos y seres de la naturaleza. Asimismo, la misma naturaleza enseña canciones en completa relación con la comunidad, porque la espiritualidad ancestral muestra la esencia cultural de la comunidad y el pueblo, por ejemplo la Caquioneja es una canción de cuyo nombre es el símbolo de la mujer del resguardo de Caquiona, de donde se produjo la melodía.

Continuando con las situaciones referidas al viaje con Ventura, es significativo afirmar que cuando él terminó de pedirle permiso a la Madre Naturaleza, consideró correcto ingresar a la selva, por eso entramos en ella y ascendimos. Había árboles de gran tamaño y hacia donde dirigiéramos la vista el color verde y la selva virgen se hacían presentes. Ventura sabía dónde estaba el sitio de la mata, por lo cual seguimos una misma dirección, ascendiendo la quebrada. Siempre se necesita un punto de orientación de salida para el sitio de llegada, ya que como él afirmó siempre se entra a la selva por ese punto de la quebrada y así poder llegar al pequeño bosque de la mata de flauta. Después de caminar varios minutos y de cruzar en medio de la espesura, logramos llegar al sitio pactado, el cual forma un bosque dentro de la gran selva.

Este lugar, considerado como la selva del páramo es formada por grandes árboles tan antiguos como la misma humanidad, hogar del oso de anteojos (*Tremarctos ornatus*), del venado (*Odocoileus virginianus goudotii*), de la danta de montaña (*Tapirus pinchaque*), y de gran diversidad de aves, por eso este lugar es considerado como cuna de la fauna y la su vez de biodiversidad del territorio. El lugar está dividido por una quebrada, y una vez después que entramos al bosque del páramo, se puede divisar el bosque de mata de flauta a una distancia no tan lejana.

Una de las formas de verificar que estamos allí es cuando las cañas ya maduras dejan caer sus hojas. Esta imagen, semeja un bosque de bambú, con grandes

cañas de color verde, cuyas hojas son del mismo color y algunas de color amarillo. La mata crece en pequeños grupos de cañas, en algunos se cuentan diez matas, quince o más por grupo. Había unas cañas pequeñas, porque seguro estas apenas habían salido o llevaban poco tiempo de haber nacido. Otras eran de un tamaño mediano por llevar más tiempo y las de más edad eran de muchos metros, llegaban hasta la gran altura del bosque. Como rasgo particular, Ventura mencionaba la prioridad de hablar en voz baja, porque el bosque en donde estábamos es territorio sagrado, y es importante no hacer mucho ruido, porque se perturba la paz y la armonía del bosque. Cuando decíamos algo lo hacíamos en voz baja y tratando de no hacer mucho ruido.



Foto No. 18: Bosque de flauta en la selva del páramo cercana al sector el Diviso, vereda de La Hoyola.

Fuente Fabián Chilito, 16 de Noviembre de 2012.

En esa medida, el señor Ventura después de explorar con su mirada el bosque de la mata, encontraba una caña de un tamaño bien largo de algunas partes o franjas color amarillo casi llegando a la altura máxima del bosque, en ella tenía en cuenta si estaba “jecha”, lo cual se lograba mediante la observación de las hojas que en parte son de color amarillo y algunas tienen rayas palpables y visibles a lo largo de la caña.

Por ese motivo, si la caña disponía de todas estas características Ventura miraba el buen estado y decidía cortarla, y si carecía de las mismas, entonces se alejaba en búsqueda de una nueva. Cuando cortaba las cañas lo hacía por las rayas o franjas que la separaban en secciones, para así tener una buena división de las mismas. Buscaba las cañas indicadas para ser cortadas y llevadas. En ese análisis perspicaz de las distintas matas de flauta, se detuvo unos cuantos minutos, ya que no encontraba la indicada, hasta que observó un grupo de cañas, en el cual había una bastante larga. Después de observarla detenidamente de

cerca, y detallando en ella su color amarillo y muchas de sus hojas del mismo color, la identificó como “jecha” o madura, y fue así como decidió cortarla, porque si estaba muy verde o biche no se podía cortar.

Enseguida, Ventura cortó la parte donde la caña estaba unida a la tierra y la arrastró a una buena distancia para bajarla y poder ver su punta, era una caña bien larga, pero la empezó a cortar por las partes en donde estaba seccionada. La partió con pericia, pero unas partes eran muy angostas o ya estaban dañadas.



Foto No. 19: Don Ventura en el bosque de flauta.
Fuente: Fabián Chilito, 16 de Noviembre de 2012.

Por lo cual, salieron tres cañas escogidas, y él les arregló las puntas de los cabos para su adecuación y así quedaron listas para ser llevadas. Después caminó a otro punto, y siguiendo las mismas acciones anteriormente descritas, cortó una nueva caña. Hizo lo mismo, la cortó en las partes seccionadas y separó las cañas aptas para ser llevadas, de allí salieron cuatro cañas, a las cuales también les arregló las puntas de los cabos y quedaron listas.

En esas circunstancias, las siete cañas cortadas por él, según consideró, eran suficientes para las flautas que se querían realizar, porque dijo: “debemos llevar solo lo necesario, si respetamos la naturaleza”. Fue así como cogimos todas las cañas cortadas y arregladas y nos despedimos del bosque de mata de flauta, agradeciendo por habernos permitido estar allí. Salimos de él y cruzamos los tramos de la selva por donde habíamos entrado, descendimos hasta llegar nuevamente a la quebrada, de allí salimos de la selva y volvimos al potrero. En una parte de éste, nos sentamos a observar las cañas, mirando en cada una su interior blanco y también su corteza húmeda. La selva donde habíamos estado era muy grande, y habíamos ingresado a cierta parte de la montaña virgen y el

páramo, lugar donde el hombre no puede vivir. Ventura contaba como siempre, que desde joven había venido a cortar cañas para hacer flautas, al punto hacia donde fuimos, por lo cual él conocía el sitio desde hace mucho tiempo, por lo tanto lo considera familiar. Asimismo, Ventura hablaba de las tierras en donde nos encontrábamos, las cuales según él, pertenecieron a su padre, ellos habían nacido allí, en la casa antes existente, la cual estaba ubicada en una de las planadas cerca de allí. En dicho lugar vivieron hasta cierta época, hasta que se fueron, tiempo después la casa se cayó, ahora ésta es sólo un recuerdo.

Como hemos podido constatar a lo largo de las narraciones, cada Mayor tiene un vínculo esencial en la relación hombre-naturaleza, y de igual forma en la creación de la música tradicional, a través de caminar el territorio para llegar al sitio y también de la espiritualidad para poder adquirir los materiales de elaboración de la flauta. En todo este proceso se vivencia el conocimiento tradicional del territorio, donde es necesario caminar a la casa de los Mayores y espíritus de la naturaleza para poder pedirles la sabiduría de la música ancestral. En la misma naturaleza nacen los saberes artísticos, en las casas de los abuelos emana la sabiduría artística tradicional. Es por esto, que el respeto hacia la naturaleza por parte los Mayores es uno de los valores principales en el desarrollo y vivencia de los saberes artísticos ancestrales. Ellos saben y sienten la existencia de los seres que viven en la montaña, se realiza el debido permiso con una oración o con la ofrenda de hoja de coca. La fe es importante para poder realizar el ritual y así obtener el permiso de los dueños de la montaña, porque sin fe es una acción vacía y sin sentido.

Todo tiene su consecuencia, es un ciclo de la sabiduría de la música recreada a partir de la naturaleza de la cual emana la presencia de los ancestros. Si se va a la montaña y al sitio de la mata con mucho respeto, con el sentido de ofrendar y agradecer a los Espíritus Mayores por la vida misma, se logrará entrar y extraer el material deseado y a la misma vez en el músico también se desarrollará el don dado por la naturaleza y la sabiduría de la música. Bajo esa postura, el sentido del ritual es de doble dinámica, primero está el dar, el ofrendar por la vida misma, por la mata de flauta creada para la música y la cultura ancestral y después está el pedir la sabiduría de la música de la inteligencia, memoria e intuición para poder aprender de la misma naturaleza y de los Mayores músicos, quienes también enseñan a los que se inician en la música tradicional.

Otro aspecto importante a revelar, es que quien va a cortar la flauta a la montaña, con el tiempo desarrollará el sentido auditivo, como dicen los Mayores se aprende a puro oído, uno sigue al músico maestro empezando de segundo y oyendo cómo toca las canciones, escuchar los sonidos claros para memorizarlos y así imitarlos tocando las melodías ancestrales. De igual forma, con el debido respeto a la naturaleza, ella mostrará las cañas indicadas para ser cortadas, llevadas a la casa, y construir las flautas como tal, y estas saldrán en una excelente condición para interpretar, por lo que el instrumento queda curado por los espíritus en una óptima condición musical.

La construcción de las flautas hace parte de la tecnología tradicional de las comunidades indígenas y campesinas del Cauca. Esta tecnología se da de una forma espiritual por las condiciones naturales para poder ir a cortarla como es el estado de la luna. Todo este saber y tecnología se dan en cuanto a los ciclos naturales del territorio, unidos al respeto de los Mayores por cumplir la tradición adecuada de construcción. Por lo tanto, es necesario pedir permiso para ingresar a la Casa de los Abuelos y de la música para seguir construyendo los instrumentos y revitalizando el saber musical. El conocimiento local se encuentra vivenciado a través de todas estas dinámicas de construcción, en la cual, se requiere de un sumo cuidado y técnicas especiales por parte de quienes las elaboran, porque es el instrumento melódico que interpreta la canción en el conjunto de chirimía. Es una sucesión de prácticas concentradas en hacer resonar las melodías tradicionales, acción que está completamente ligada con el respeto a los seres espirituales de la naturaleza, donde se encuentran acciones como caminar el territorio, ofrendar para construir y de esta forma despertar la sabiduría musical para ser fortalecida con la dedicación y compromiso.

2.2.1 Elaboración del instrumento en casa

La elaboración de las flautas en casa es de cierta forma similar en los Mayores con quienes recorrimos el territorio y el sitio de la mata, aunque con algunas variables. Cuando se traen a casa las cañas en el atado, por lo general primero se las deja secar en el día y algunas veces al sereno de la noche por dos o tres semanas. Cuando no se las saca a la luz del sol, se dejan colgadas sobre el fuego de la cocina para que el humo las seque y las cure contra la polilla, esta técnica no es usada por todos los Mayores sólo por Don Constaín. Por lo general, se ponen en el techo de la casa en un sitio no tan alto para poderlas bajar y subir frecuentemente, porque se deben cuidar y no dejarlas solas todo el tiempo. Por ejemplo durante el día no se las expone al sol en las horas de la mañana, sino en la tarde, y sólo algunas noches se las pone al sereno. Y es así, con un buen cuidado de las cañas como su color comienza a cambiar de verde oscuro a claro y después amarillo, y con esto ya es el tiempo adecuado para construirlas. Si no se siguen las reglas naturales de cortarla en buena luna, con el permiso de la naturaleza y no se las cuida, la flauta se daña o no dura.

Como apunte valioso, es importante sustentar que el tamaño de las flautas determina su capacidad de sonido y su finalidad en las canciones de chirimía. Según Ventura Papamija, músico y constructor de flautas del territorio, cuando la flauta es la más larga, longitud máxima de setenta centímetros, su sonido es exorbitante, y claramente resuena más que una flauta de menor tamaño. Por otra parte, cuando la flauta es de sesenta centímetros, es considerada de menor sonido o de uno más bajo que la flauta de setenta. En esta lógica, el instrumento con mayor tamaño tiene un sonido magno y una resonancia fuerte; cosa contraria ocurre con el instrumento de longitud menor, pues éste emite un sonido más bajo.

Otro de los aspectos fundamentales, es el proceso de elaboración, que consiste en construir las flautas a la medida de una ya existente, entonces se las elabora siguiendo o imitando los patrones del modelo y se las saca en el mismo compás, y si el constructor posee otra flauta más grande de un sonido más grueso, también se saca otras flautas según esta, y es así como se sacan dos grupos de cada modelo y dos compases⁶. Todos los pasos de elaboración se realizan según los modelos. Se buscan las cañas apropiadas en grosor y diámetro de las flautas modelos y al encontrarlos, se las corta con un serrucho, la medida debe ser igual. La máxima longitud encontrada es de sesenta y cinco centímetros de largo de cabo a cabo, y la menor es de sesenta centímetros.



Foto No. 20: Ventura cortando los cabos de la flauta.
Fuente: Fabián Chilito, 17 de Noviembre de 2012.

Después de realizar esta acción, se procede a abrir los agujeros, y para realizarlo, lo primero que se debe hacer es una línea a lo largo la caña, que constituye la guía para la alineación de los orificios. Los Mayores cogen un lápiz o su machete y marcan la línea siguiendo la rectitud de las líneas naturales de la caña o también con un cuchillo, es así como en una parte del extremo levantan un pedazo de astilla y la jalan de ahí al otro cabo. De una u otra forma queda una línea visible sobre la cual se abren los agujeros. Luego, se marcan con un cuchillo o lápiz los puntos donde se abren los agujeros, comparando con la flauta modelo. Se deben marcar bien, porque son las distancias de los seis agujeros donde se pone los dedos, de digitación y uno de la boca, de embocadura.

⁶ Los compases hacen referencia al modelo de elaboración de las flautas por medio de una ya existente, por lo que podríamos tener dos compases si seguimos dos modelos diferentes.

Siguiendo esa misma línea descriptiva, observé cómo Don Ventura comparaba una caña con la flauta existente, y después, empezó a marcar con un cuchillo en la caña los puntos en donde se abren los agujeros, mirando bien la ubicación de los orificios en la flauta modelo. Empezó a marcar el punto del primer agujero, el de poner los labios del músico y soplar, este agujero queda cerca de un extremo de la flauta y al lado del mismo se pone el tapón para hacer que la flauta suene bien. Luego de marcar este punto, se concentró en los agujeros donde se ponen los dedos de las manos, los cuales sirven para entonar la canción. Empezó con el primero de los seis, lo marcó y seguidamente pasó al segundo, y así de forma sucesiva entre cada abertura hasta llegar a la sexta. La distancia entre un agujero y otro era de tres centímetros. De acuerdo con esto, don Ventura continuó con su labor, estableciendo debidamente la marca de los orificios, comparando la caña con la flauta modelo, con la cual ya se ha tocado música, porque en ella ya está todo, los agujeros, la distancia entre ellos, así como la medida de largo del instrumento.



Foto No. 21: Don Jesús abriendo los agujeros de la flauta.
Fuente: Fabián Chilito, 12 de Noviembre de 2013

Una vez hechas las marcas guía para los agujeros, se procedió a la apertura de los mismos, lo cual se hace por medio de una pequeña varilla unida al interior de un palo que está abierto por el centro y los une de manera compacta un alambre a especie de amarre. La varilla de este artefacto se calienta en el fuego y cuando queda bien caliente, al rojo vivo, se coloca en la marca para abrir así los agujeros. Mientras estaba marcando la caña para hacer los orificios, Don Ventura ya había puesto en el fuego la varilla del artefacto, para que ésta se calentase. Cuando se terminaron de hacer las marcas, se comenzaron a abrir los agujeros con la varilla del artefacto ya caliente.

El primer orificio es aquel por donde se sopla, el cual lo amplió con pericia. Después, pasó a los de los dedos, e hizo el mismo proceso con todos los agujeros, en cada marca iba abriendo, y cuando la varilla se enfriaba la volvía a exponer sobre el fuego, para calentarse rápidamente. Por cada operación Don Ventura regresaba de manera detenida y precisa a su labor, pues en cada agujero utilizaba la varilla de forma exacta. Después de haber terminado de hacer todos los orificios, agarró el cuchillo y los pulió de manera sutil y los aplicó en los agujeros para que éstos quedaran más redondos. El Mayor tenía cuidado en este procedimiento, porque un solo error podía conllevar a dañar los mismos.

Cuando los orificios ya están terminados, se procede a limpiar el fondo de los mismos en la caña, para lo cual se introduce todavía caliente la varilla en los orificios y se quema un poco del otro lado, porque se necesita que las posiciones musicales del instrumento estén limpias del polvo, de las astillas y fibras sobrantes para tener una base interior lisa. Esto se realiza con una varilla larga introduciéndose de cabo a cabo y así se limpia. Con el procedimiento de limpieza terminado, se coloca el tapón necesario para producir el sonido musical de la flauta, sin él esta no suena nada. Se coloca en el extremo donde se encuentra el agujero de embocadura, la de tocar con los labios. Se hace con un pedazo de bota de caucho, aquella que ya no se use. Con un cuchillo se corta lo necesario, primero se mide el diámetro del cabo de la flauta y si le falta, se reduce más el pedazo. Si no se realiza con un pedazo de bota, se coge un trozo de tuza de maíz, se lo corta y se lo va acomodando. Luego, se lo introduce, guiándose de la flauta modelo para que el tapón llegue al mismo sitio, más arriba del agujero de embocadura. De esta manera, si se ubica bien el tapón a una distancia exacta entre el cabo de la flauta y el orificio de embocadura, habrá un buen timbre de sonido musical y también el aire queda tapado por arriba y se dirige todo para los agujeros de abajo. (Ver Gráfico No. 2)

De esta manera, en la elaboración de la flauta, se aprecian determinadas técnicas y procedimientos, que indican que los patrones de elaboración de las flautas realizada por los Mayores son similares. Sin embargo, con quien observé diferencias fue con Don Jesús, porque en el recorrido al sitio de la mata de flauta, él trajo cañas más secas, ya que se necesitaban elaborarlas para los niños de la escuela. Estas cañas, no las colocó a secar, sino que escogió las más óptimas en tamaño, siguiendo el patrón de una pequeña flauta modelo, y de acuerdo a esta las construyó en el mismo día. Las cortó de cabo a cabo con sólo cuarenta y cinco centímetros de largo, les hizo la línea, las marcas, abrió los agujeros, las limpió por dentro y colocó el tapón con un pedazo de bota en algunas, con tuzas de maíz en otras. Por lo cual, en Don Jesús se encuentra una tradición constructiva diferente a la de los demás Mayores.

Estas dos formas constructivas se dan debido a las técnicas y forma de proceder empleadas por cada Mayor, mientras que para Porfidio y Ventura es indispensable secar las cañas encima del techo o encima del fuego para limpiarlas y de esta forma puedan cambiar el color. Para Don Jesús no es tan indispensable pues considera que así no se sequen al construirlas se obtiene una buena resonancia

de sonido lo cual es cierto al haber ensayado las canciones con las flautas construidas. La diferencia en cuanto a la elaboración de las flautas también se da de acuerdo con la disponibilidad del material pues Don Jesús trajo las que se encontraban secas, por lo que no era tan necesario ponerlas a secar, mientras que los demás Mayores traen las que se encuentran con abundante líquido, y en este caso sí es necesario ubicarlas en determinado lugar para que se puedan secar.

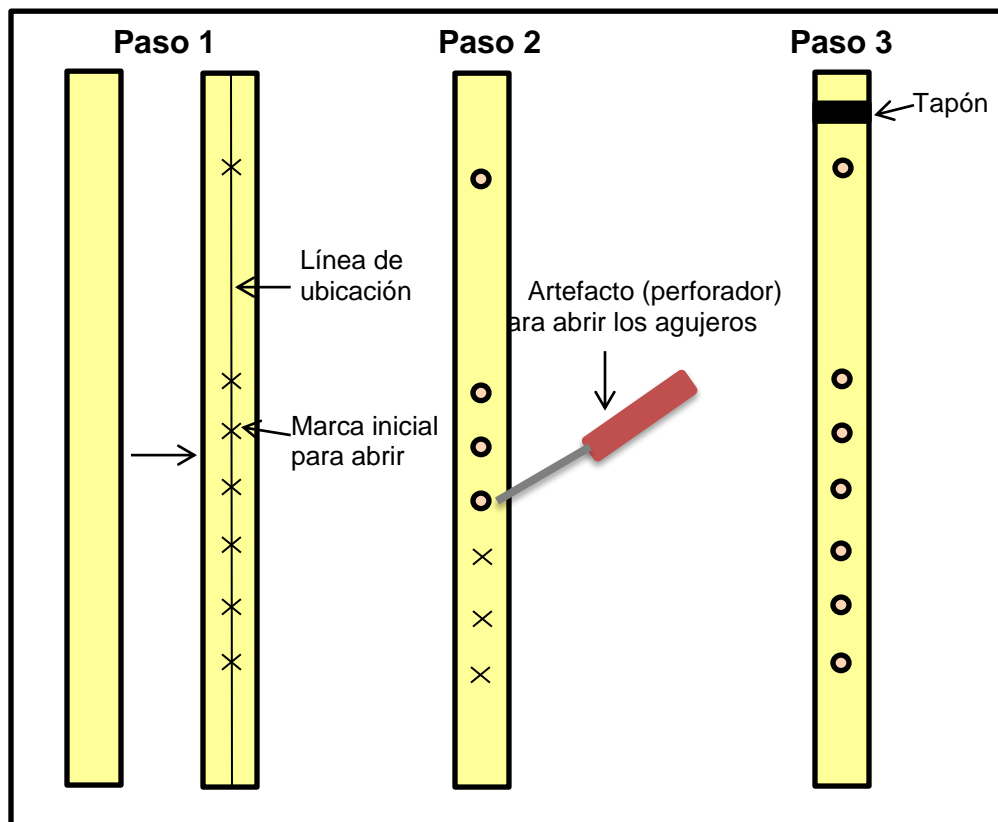


Gráfico No. 2: Pasos en la elaboración de la flauta transversa. Fuente y Dibujo: Fabián Chilito. 20 de Febrero de 2015

A continuación describimos los pasos de elaboración ilustrados en el gráfico.

Paso 1: De una caña ya cortada y delimitada se forma una línea a lo largo del centro y después sobre la línea se establecen las marcas para abrir los agujeros.

Paso 2: Después se abren los agujeros con el artefacto (perforador) que ha sido calentado en el fuego, con el cual también se pulen y se limpian los orificios.

Paso 3: Por último se ubica el tapón sea un pedazo de bota o de una tuza de maíz entre el agujero de tocar o de embocadura y el cabo de la flauta.

Al finalizar toda la construcción, se ensaya la flauta con varias canciones conocidas, por lo general dos o tres, aquí se comprueba si quedó bien afinada, y si no es así, se pulen los agujeros con un cuchillo, se los abre sólo un poco, lo suficiente para ensayar nuevamente hasta quedar listas para tocar la música.

2.2.2 Elaboración de la Tambora y de la Caja

Estos instrumentos complementan el sonido de la flauta en forma del golpe asociado a la percusión, y la tambora es denominada de esta forma, por ser de gran tamaño y especial para acompañar en la chirimía, a diferencia de otros instrumentos utilizados en los conjuntos de música andina como el bombo. El instrumento es grande en envergadura además, su forma redonda se asemeja a una especie de barril de madera. La caja es denominada de esta forma por ser un tambor pequeño, pero la diferencia es que no tiene el mismo uso de la tambora, pues se golpean los cueros con dos vaquetas y redoblando, por lo que en otras zonas también se la denomina como redoblante, pero en el macizo se lo denomina como caja.

La tambora es la que da el ritmo de percusión en la canción de chirimía, puesto que la persona que la interpreta lo hace con un orden en el golpe dependiendo de la melodía de la flauta; si por ejemplo el flautero toca la Guala, el tamborero debe saber que esta canción es un bambuco y por lo tanto interpreta el golpe del ritmo mencionado. La caja sigue en ritmo a la tambora redoblando en el cuero, siendo una vibración continua del instrumento.

Antiguamente la tambora se ha usado con fines de unión social y espiritual porque en el macizo este instrumento al tocarlo significaba realizar el llamado a la comunidad, al igual que ocurre en los *kichwa* amazónicos, para asistir a una reunión, puesto que los antepasados utilizaron instrumentos para llamar a sus congéneres y así encontrarse para realizar alguna labor o tarea, cuentan cómo en ciertas ocasiones se tocaba la tambora y se llamaba a las personas con la palabra “bando”, ésta señal significaba para quienes la escuchaban el deber de acudir a la reunión en la casa donde se tocaba el instrumento.

En los pueblos andinos también se utilizaba el fotuto, un caracol, traído del mar, lo cual evidenciaba sus relaciones interétnicas con los pueblos de la costa, y quien la tocaba utilizaba sus pulmones para emitir el sonido que se escuchaba en todo el territorio y así llamar a la comunidad (en los *kichwa* amazónicos también se emplea el cuerno elaborado en cerámica). Desde tiempos inmemoriales los instrumentos y la música también están asociados a la unión de la comunidad, puesto que escuchar el sonido, significaba una señal para llegar al sitio e iniciar la actividad sea de trabajo o de conversatorio para planear otra actividad.

La elaboración de la tambora y la caja también está asociada al caminar y recorrer el territorio, para poder obtener los materiales necesarios, en su transcurso, la memoria también es explorada por medio del diálogo con los Mayores. Para poder conseguir los materiales también se realizan técnicas devenidas por el saber natural y ancestral como es tener en cuenta las fases lunares mencionadas en la elaboración de la flauta. Los Mayores ven como una norma primordial, realizar la extracción del material en los días adecuados, pues si no se realiza de acuerdo a esto la tambora o la caja pueden salir defectuosos, sea en su estructura o en su sonido.

Para la elaboración de la tambora y caja, se requiere del árbol *Jiwa* (*Nectandra sp*), el cual se encuentra en la montaña o en la selva cerca del páramo. El árbol es de un tamaño grande, de varios metros, por lo cual tiene un gran peso y generalmente es de color blanco y gris. Para poder conseguir el material, se mantiene una relación y práctica ecológica, porque la comunidad se rige según las historias míticas sobre el territorio. Por ese motivo, este método es una práctica ecológica, ya que se debe encontrar un árbol con el corazón podrido.

Con Don Porfidio logramos ver árboles en la cordillera de Guacas, en la orilla de los caminos y en los potreros. Para poder encontrarlos recorrimos el camino que nos conduce al bosque de flauta en la cima de la cordillera en el sector de Peña Blanca. Caminamos por el puente del río Caquetá para poder subir por la cordillera. Dicho árbol es alto y grueso, de corteza color blanca, y en cuyas ramas hay grandes hojas y vegetación. También, los hemos visto en el sector el Diviso de La Hoyola, cuando fuimos con Don Ventura Papamija a cortar mata de flauta. Los Mayores para extraer el material de la tambora, tenían en cuenta los días ya mencionados en la elaboración de la flauta (Ver días para la construcción de la flauta, No. 67). Por otro lado, Don Ever Anacona decía que había árboles de *Jiwa* en el sector de Santa Otilia, en la vereda del Porvenir ya que en dicho sitio algunas parcelas eran de su propiedad. Con Hernando Anacona avistamos árboles de *Jiwa* en el sector de Santa Mónica, de la Vereda de la Hoyola.

También para la elaboración de los instrumentos se requiere de la madera de otros dos árboles, como es el Pepo (*Solanum ovalifolium*) y el Zerote (*Hesperomeles obtusifolia*), ambos se encuentran en la montaña al igual que el árbol *Jiwa* (Ver Foto No. 22). El primero, es un árbol pequeño y se lo utiliza para la elaboración de los aros que sujetan en ambos lados del barril o base de la tambora con los cueros utilizados para producir los golpes de ritmo musicales. Con el segundo se elabora un bejuco o amarradero con el cual se presiona a los aros para que de esta forma estén bien sujetos a la base de la tambora. Por lo que la elaboración de estos instrumentos requiere no solamente de una madera como en la flauta, sino de tres, las cuales cumplen su función complementaria en la composición de la tambora.

En el día indicado de cualquier fase lunar, se trae el tronco de *Jiwa* grande para la tambora y uno pequeño para la caja y el material necesario de los otros árboles como es el Pepo y Zerote, para lo cual se lo amarra a un caballo para facilitar su desplazamiento y al llegar al sitio donde será elaborado el instrumento como es la casa del constructor, se procede a realizar las técnicas de elaboración para lo cual se requiere de varios días o semanas para su elaboración. Se utilizan herramientas como el escoplo, una herramienta más grande y gruesa que la utilizada para abrir los agujeros de la flauta, con punta de hierro y mango de madera utilizada para penetrar el grueso del tronco. En su proceso se limpia todo el interior porque debe quedar totalmente vacío para la resonancia musical y para introducir los otros elementos que componen la tambora. De igual forma se elaboran los aros que van a sujetar el cuero con la base de la tambora que se ha extraído del árbol de Pepo (*Solanum ovalifolium*), estos se elaboran según la

medida de la base, para establecer una medida exacta de la misma se hace con un metro para después saber cuan largo se debe hacer el aro. De igual forma se hacen los bejucos o amarraderos según la medida de la base y de los aros de Pepo. Para realizar estos elementos también se utilizan herramientas como la navaja y la peinilla para poder cortar los materiales a la medida. El proceso de elaboración de la caja se realiza de igual forma que el de la tambora, a diferencia que el tronco con la cual es construida debe ser más pequeño y de esta medida se elabora también los aros, la cantidad adecuada de cuero para poder tocarla y de sogas para poder tensionarla o asegurarla.



Foto No. 22: Hernando Anacona revisando el tronco del árbol *Jiwa*, en el sector de Santa Mónica, Vereda de la Hoyola.

Fuente: Fabián Chilito, 05 de Noviembre de 2013

Asimismo, para cubrir los agujeros de ambos lados de la tambora o de la caja se utiliza el cuero o piel extraído a un caballo (*Equus ferus caballus*), o a un venado (*Odocoileus virginianus goudotii*). La piel que se facilita de conseguir es la del caballo pues éste se encuentra en las fincas del mismo valle cerca al pueblo, a diferencia del venado, el cual se encuentra en la montaña del páramo y para encontrarlo, primero el constructor pide permiso a la montaña para después caminar largas jornadas hasta hallarlo. Al momento de extraer el cuero preferiblemente se extrae del estómago pues de aquí se encuentra la mayor extensión para cubrir los agujeros de la tambora o de la caja. Una vez extraída la piel de animal sea del caballo o del venado, se saca el pelo con una navaja dejando solo el cuero fino y se lava y se pone a secar. Los Mayores de *Papallaqta* dicen esto, porque la piel de estos animales es más dura y resistente a los golpes y al transcurso del tiempo. Igualmente, dicho cuero es de una buena resonancia para los sonidos musicales en la chirimía y música tradicional. Es de esta forma

como en la música tradicional también se presenta el uso de los animales para poder realizar la expresión de las melodías.

Una vez ya obtenidos los cueros, se procede a asegurarlos a la base de la tambora. Para realizar esto se abren los agujeros a los aros de la tambora para de esta forma introducir posteriormente una buena cantidad de sogas. Al haber introducido la soga se introduce la cantidad de cuero necesaria para amarrarla. Los cueros se aseguran a la base de la tambora o barril de madera por medio de las guascas y el aro de madera del árbol de Pepo. La base o barril, los cueros y el aro de pepo son apretados por medio del bejuco o amarradero extraído del árbol de Zerote.

Las sogas cuentan con pequeños aseguradores que al apretarlos para determinado lado, se encargan de tensionar los cueros y así al estar tensionados ya queda casi listo para su uso. Luego viene la prueba, si al golpearlo emite un buen sonido, más fuerte y más fino; es decir mediante este modo se afina el sonido de la tambora. De esta forma se elabora la tambora y queda lista para tocar los golpes rítmicos en la chirimía.

La relación de la tambora y de la caja con los demás instrumentos como es la charrasca y las maracas está marcada por ser la guía del sonido musical, pues dependiendo de cómo se toque el golpe de la tambora, los demás instrumentos se interpretan de acuerdo a este golpe, para unir de esta forma los sonidos en el conjunto como tal.

2.3 Saberes y conocimientos de la música tradicional en la chirimía.

La chirimía, remite de manera directa a los conjuntos de flautas, tamboras e idiófonos de los departamentos del Cauca y Huila. Autores como Carlos Miñana (1994) y Paloma Muñoz (2002) prefieren denominar a los grupos como bandas de flautas y tamboras, pero en la comunidad de *Papallaqta* se le llama de esta manera al conjunto. La chirimía de *Papallaqta* sigue el orden de los conjuntos de los resguardos vecinos, esto es vital en la consolidación de la unión cultural como pueblo *Yanakuna*, porque la música es la representación política y cultural ante otros pueblos. Las chirimías están presentes en todos los territorios *Yanakuna*, aunque en unos más que otros. Por ejemplo, los resguardos fuertes en chirimías tradicionales son Rioblanco, Caquiona, Pancitará y San Sebastián, pero en comunidades civiles de los municipios de la Vega, Bolívar y Sotará también hay presencia en menor grado de chirimías. Los ritmos musicales en el Macizo presentan dos grupos, las chirimías de Rioblanco y Guachicono en los que se encuentran menor velocidad musical; y los ritmos de Caquiona, San Sebastián y San Juan, presentándose en ellos un aumento de velocidad. En *Papallaqta* la música que se toca sigue los ritmos de San Sebastián y Caquiona, expresándose en las canciones tocadas por los Mayores.

La dinámica de la música tradicional, es expresada por el conjunto llamado chirimía, formado por tres o cuatro personas que tocan las flautas, uno que dirige

la canción y los otros que lo siguen, por lo cual hay un primero o un líder, segundo flautero, tercero y hasta cuarto y quinto. Uno en la tambora, uno en la caja, uno con la charrasca y otro con las maracas. De allí que, en una chirimía compuesta por varios individuos, se encuentran tocando de siete a diez personas. Hay que resaltar que la canción de chirimía es el resultado de la mezcla de una armonía de sonidos, porque deben coincidir en ritmo entre todos, las flautas con la tambora, la tambora con la caja, y la charrasca y maracas con los demás. Por eso, el resultado de los sonidos realizados por los instrumentos que lo conforman y cada instrumento tiene una forma, una textura, un sonido y una finalidad diferente al otro.

El conjunto de chirimía está conformado por instrumentos de viento o aerófonos⁷ (flautas transversas sin llaves), de percusión o membranófonos⁸ (tambora y caja), e instrumentos idiófonos de fricción⁹ (charrasca) y de sacudimiento¹⁰ (maracas). Todos ellos al ser tocados deben coincidir en el ritmo para formar la canción de chirimía como tal.

En esta perspectiva, quienes tocan la canción son las flautas transversas, tocan en forma de sus sonidos de viento. La tambora le da la forma a la canción con sus golpes, la caja redobla los sonidos de la tambora y de la misma canción, y la charrasca y las maracas complementan los sonidos de la melodía. Entonces, la canción es compuesta por sonidos de viento, golpes de percusión y de los instrumentos idiófonos, maracas de sacudimiento que generan un sonido particular, el cual es dado en el movimiento de sus cuerpos. De la misma forma, la charrasca de fricción emite su sonido debido al frotamiento de su cuerpo áspero con la tenaza.

En la canción de chirimía tocada por las flautas, hay una flauta líder, o como dice la gente es aquella que puntea la canción y las demás, de menor sonido, la siguen. Con referencia a lo mencionado, es evidente que el tamaño de este instrumento es vital, porque entre más grande sea, según el músico, éste será el indicado para que el flautero dirija la canción.

Regresando a la estructura melódica de la flauta, es importante recalcar que la persona que toca la flauta primera dirige la canción, él con su flauta lleva la batuta en la canción de chirimía, los demás instrumentos lo acompañan para formar la mezcla de sonidos, con lo cual resulta la canción de chirimía. Quienes tocan las otras flautas siguen al líder, quien toca más duro, y éstos lo acompañan con un sonido y notas más bajas. Los que acompañan y siguen el sonido de la flauta del

⁷ Los instrumentos aerófonos son aquellos que se interpretan o se tocan por medio de la entonación del aire impulsado por la boca.

⁸ Los de percusión o membranófonos se interpretan por medio del golpe de un mazo u otro artefacto a una membrana tensionada por cuerdas en una estructura elaborada de madera u otro material.

⁹ Los idiófonos de fricción son los que se tocan por medio de la raspadura de sus cuerpos por medio de un artefacto, en el caso de la charrasca con un tenedor de puntas metálicas

¹⁰ Los idiófonos de sacudimiento son aquellos que emiten su sonido por medio del sacudir de sus cuerpos como son las maracas. (Abadía, 1977)

líder, deben saber la canción que se toca para poder acompañarlo de forma debida. Si esto ocurre, se puede oír cómo todos los sonidos concuerdan, y asimismo el líder confiará en sus segunderos y se formará un buen conjunto de flautas.

La conformación de la chirimía *Papallaqta* y los tipos de instrumentos son:

Instrumento	Cantidad	Tipología
Flautas traversas sin llaves	Un líder, dos o tres segunderos	Aerófonos de embocadura lateral simple
Tambora	Una sola	Membranófonos de 2 membranas o cueros
Caja	Una sola	Membranófonos de 2 membranas o cueros
Charrasca	Una sola	Idiófonos de fricción
Maracas	Un par	Idiófonos de sacudimiento

Tabla No. 1: Listado y tipología de los instrumentos de la chirimía.
Fuente: Fabián Chilito. 17 de mayo de 2014.

Dejando a un lado la descripción detallada sobre la importancia de la flauta en los ritmos musicales, es importante dirigir la mirada hacia quienes tocan dichos instrumentos, por ejemplo en este caso, es de reconocer todos los esfuerzos que realizan los Mayores para ensayar sus repertorios, pues a pesar de sus ocupaciones diarias, de su trabajo y de sus familias, se interesan en reunirse con el propósito de conservar esta tradición, y asimismo para divertirse, pues cuando se tocan las canciones emergen de dichos sonidos una alegría inmensa. En esa medida, resultaba interesante ver cómo a pesar de sus labores, obsequiaban unos minutos u horas de su tiempo para salir de sus hogares, llegar al lugar acordado y ensayar conjuntamente. Por ejemplo, para Jesús Alarcón:

La chirimía es una unión, pues creo yo que es una unión de músicos, eso es un conjunto, eso es lo que se hace para tratarse de la chirimía. Bueno todos a la chirimía entonces un conjunto crear una unión, usted oye eso bueno va a tocar ir dice por decir a la tarde vamos a esa reunión que allá va haber música (Jesús Alarcón, vereda Valencia 27 de Mayo de 2013).

Por lo general, los ensayos se realizaron en las noches después de que los Mayores se desocupaban de sus respectivas labores diarias. Los ensayos fueron en la casa de Don Ever Anacona, hijo de Don Constaín, en la casa de la profesora Margot Anacona, docente de la primaria en el pueblo y también en la sede de la organización del cabildo indígena *Papallaqta*.

En cuanto a los ritmos y golpes de los demás instrumentos, estos se utilizan para complementar el sonido de la flauta, la tambora y la caja. La charrasca y las

maracas por lo general son elaborados de materiales de la tierra caliente, como es el fruto del Totumo (*Crescentia cujete*). Por lo que las comunidades de la alta montaña y la tierra fría como lo es *Papallaqta* y los territorios cercanos han mantenido una relación constante con las tierras cálidas, para poder obtener el material necesario y así elaborar estos instrumentos o de igual forma conseguirlos ya hechos. En la elaboración se vacía el fruto del Totumo con una navaja o cuchillo hasta quedar totalmente vacío y limpio para quedar apto en su resonancia musical. Una vez ya vaciado su interior se procede a realizar hendiduras por las cuales se pueda raspar con una tenaza metálica con mango de madera y así generar el sonido de acompañamiento a los ritmos de la chirimía. Para poder tocar la charrasca generalmente se sigue un orden en la forma de su toque, puesto que al escuchar el sonido de la tambora y de la caja se asimila al oído para poder raspar adecuadamente su superficie estableciendo el ritmo de acompañamiento, por lo general se establece la dinámica del uno dos tres empezando de arriba hacia abajo y después al contrario, para después terminar nuevamente de arriba hacia abajo y así volver a comenzar. La forma de tocar este instrumento es de forma rápida para poder seguir los instrumentos de la tambora y de la caja. Para la elaboración de las maracas se debe limpiar el interior del fruto del Totumo por medio de un orificio y con una varilla metálica. Después se lava y se pone a secar para introducir otras semillas que permitan el sonido de acompañamiento al sacudir el instrumento, debido a que es instrumento de sacudimiento. La charrasca y las maracas en el momento del ensayo o del toque musical se acompañan a un ritmo, siguiendo a la tambora y la caja, quien toca la charrasca raspando y el de las maracas sacudiendo, claro que con un orden de sonido en su forma de tocar.

Retomando la importancia de los instrumentos dentro de la chirimía, es vital comprender que cuando un instrumento toca un golpe no adecuado para la canción se imposibilita el ritmo que el líder guía, llevándolo también a perder los sonidos adecuados. Además, si los instrumentos mayores como la flauta o la tambora se pierden, entonces queda imposibilitado el grupo. Todos los sonidos de los instrumentos se deben complementar o acompañar, si es así las melodías en el conjunto de la chirimía suenan bien.

Es de resaltar que, cuando apenas se está aprendiendo a tocar estos instrumentos, al principio, no se escucha bien, además los músicos se pierden fácilmente durante las largas melodías, pero con la práctica y los ensayos se logra sincronizar adecuadamente el sonido de los instrumentos, tal y como ocurrió el sábado 11 de Mayo de 2013 en la alumbranza del Santo San Sebastián en la casa del Mayor Constaín, donde tocamos toda la noche y hasta al día siguiente domingo 12. Con respecto a los flauteros principales en el conjunto de chirimía de *Papallaqta*, se destacan Porfidio Chilito, Ventura Papamija y Jesús Alarcón, quienes son Mayores Sabedores y también saben dirigir la música en el conjunto; todo esto lo han logrado gracias a su larga trayectoria empírica, resultado de las diferentes experiencias obtenidas a lo largo de sus años de vida. Ante esto, es de subrayar que la mayoría de sus canciones son tradicionales o propias del territorio *Yanakuna*, sólo algunas son adaptaciones de la música de hace algunas décadas.



Foto No. 23: Ensayo de la chirimía en la sede del cabildo indígena *Papallaqta*.
Fuente: Fabián Chilito, 5 de Mayo de 2013

En la fotografía, se encuentran de derecha a izquierda: Flauta primera: Porfidio Chilito; Flauta segunda: Jesús Alarcón; Tambora: Ever Anacona; Caja: Neftalí Anacona; Maracas: Heraldó Anacona; Charrasca: José Albeiro

En la mayoría de ensayos Don Porfidio y Don Jesús, tocaban las flautas, Don Ventura sólo venía en una que otra ocasión y los otros tocaban los demás instrumentos. Over Anacona y yo, los seguíamos de segunderos en la flauta siempre. Jesús y Porfidio tocaban la mayoría de melodías en flauta, y entonaba canciones tradicionales como el Rioblanqueño y la Caquioneja. A veces escuchaban unas pocas adaptaciones de las canciones de música moderna, entre las cuales recuerdo un vallenato y el Pájaro Amarillo.

Del mismo modo, el inicio de la canción siempre es realizado por la flauta primera, el músico que la toca entona e inicia la canción, y después entran los demás instrumentos, es decir, hay un maestro flautero, quien con sus canciones de un ritmo tradicional lleva el ritmo o la fuerza de la canción y los demás flauteros lo acompañan, realizando el complemento del sonido con sus flautas. A los flauteros que siguen al líder se les llama segunderos, aunque en realidad en algunas ocasiones hasta cuatro flauteros siguen al líder. Y al hablar de manera detenida sobre aquellos músicos que siguen con sus flautas al líder, se puede afirmar que el aprendizaje musical en la flauta se da cuando el nuevo músico inicia de segundero, el cual tiene un solo propósito, seguir al Mayor, quien interpreta las melodías en flauta primera en el conjunto. De allí, resulta que todo nuevo músico siempre inicia su aprendizaje musical teniendo en cuenta los tonos y toca las canciones según el sonido bajo de segundero en las presentaciones y acompañamientos musicales de la chirimía. Y con el tiempo y la práctica, el

segundero comenzará a tocar más duro hasta igualarse con el líder y tocar en flauta primera, lo cual da para posicionarse como otro músico líder en el conjunto.

Desde otro lado, la tambora, la caja, la charrasca y las maracas también sirven de guía para los Mayores, quienes los tocan con los golpes adecuados para cada ritmo. De allí que, los instrumentos en cada canción se acompañan a un solo ritmo de manera que todos los sonidos deben complementarse en la música, las flautas tocan la canción y los demás instrumentos las siguen, y así emerge la canción de chirimía, siendo ésta una melodía que nace en las relaciones que se urden bajo los diversos sonidos instrumentales. Todas las canciones de este género tradicional poseen en ellas una esencia y desarrollo musical autóctono del territorio, porque como señalábamos en el primer capítulo, el entorno también influye en el ritmo y sonidos musicales de las canciones, y esto ayuda a diferenciar la música tradicional de un territorio a la de otro. Y por otra parte, se encuentran las canciones que son adaptaciones de la música moderna de hace algunas décadas, la cual ha influenciado a la música interpretada en la chirimía.

Como rasgo particular, en la música tradicional de *Papallaqta* se interpretan los ritmos de bambuco, pasillo de compás ternario¹¹ y marcha de compás binario¹². El ritmo mayormente presentado en los repertorios de las canciones es el bambuco, el cual sigue un compás ternario el cual se escucha frecuentemente en las actividades de presentación y para los músicos quienes gustan del ritmo no es sólo una agrupación de sonidos, sino una forma de concebir la música, este ritmo es de un carácter alegre, propio para una danza de fiesta y espiritualidad.

De otro lado, se encuentran los pasillos, (Ver definición en pie de página No. 63) ritmo que tiene una velocidad más baja que la del bambuco (Ver definición en pie de página No. 63) y para algunas personas está relacionado con los rituales católicos, pero también el pasillo es importante para las danzas de carácter espiritual en completa relación con la montaña y los espíritus, como es la canción de la perra pucha. Este ritmo también sigue el compás ternario, pero no es de igual velocidad que el bambuco, sino un poco más pausado. También se interpretan las marchas, dichas melodías son de un ritmo más pausado que del pasillo, y también está relacionado con los rituales católicos. Asimismo, este ritmo es muy bien recibido en las actividades de alumbranza, como en la de San Sebastián, mencionada anteriormente. Aunque con este ritmo, también se presentó la danza del carguero de sal (Ver historia del carguero en Anexos No. 219), una historia antigua sucedida en la Laguna de la Magdalena. Este ritmo a diferencia de los dos anteriores sigue un compás binario.

En esas circunstancias, para entender los ritmos de la tambora en la chirimía de *Papallaqta*, hemos realizado figuras para visualizar los golpes del tambor. En ese sentido, es válido explicar que conjuntamente se emplean las sílabas para el

¹¹ El compás ternario, tiene una rítmica de tres tiempos, los cuales son sucedidos simultáneamente un - dos - tres - un dos - tres.

¹² El compás binario, los tiempos en los cuales se desarrolla son dos, sucedidos simultáneamente, un- dos- un - dos- un - dos.

aprendizaje y de esta forma se busca relacionar los golpes del tambor con la voz humana. Esta forma de visualizar los golpes en la tambora es citada de Paloma Muñoz (2000), quien establece que los golpes y ritmos del tambor son resultado de las canciones interpretadas por las flautas, por lo que los instrumentos de viento le dan forma a los sonidos de la percusión, el tamborero primero oye la canción del flautero y según como sea ésta, toca el tambor con el ritmo apropiado para la melodía, sea bambuco, pasillo o marcha. (Ver Anexos No. 209 - 211).

2.3.1 Los repertorios y formas de las interpretaciones de la chirimía

En las músicas autóctonas de todos los pueblos hay unas formas y estructuras establecidas, las cuales algunos artistas o músicos de la comunidad conocen y aplican cuando entonan sus melodías con sus instrumentos. Esta estructura de las canciones es una ciencia de la música tradicional manejada por el artista, porque es la manera como le da forma y comprensión al desarrollo de la canción. En la melodía, él aplica muchas notas para otros flauteros desconocidas o son conocidas, pero poco las aplican. De allí que, según el músico y flautero, maestro de la comunidad, el Mayor Ventura Papamija, afirme que la canción de chirimía en la flauta está compuesta por el desarrollo de una estructura, dada a través de una cantidad de sonidos, los cuales a su vez tienen espacios o repeticiones de los mismos. Una canción de chirimía puede tener tres sonidos, pero cuando estos se repiten son espacios y después se repiten todos de nuevo. Por ejemplo, un bambuco puede tener cuatro sonidos y a cada sonido se le da tres espacios, es decir se repite tres veces y cuando terminen los sonidos y espacios, se vuelve a repetir todo unas dos o tres veces hasta terminar o alcanzar el lapso de tiempo. Por lo cual, la melodía de chirimía es un ciclo de sonidos y espacios, ya que se realiza repeticiones de la misma canción.

Como ejemplo se tiene el ritmo del bambuco la caquioneja (Ver CD Anexo en donde se encuentran las canciones de la chirimía), la cual es tocada por el Señor Ventura o Don Porfidio. Al analizar de manera detenida este ritmo particular, se observa que posee una estructura de cuatro sonidos, las cuales son pequeñas melodías que componen la canción. Estos sonidos o pequeñas melodías se repiten y a estas repeticiones de cada sonido se les llama espacios, entonces cada sonido se repite determinadas veces. Esta canción tiene la estructura de cuatro sonidos, cada uno repetido tres veces o con tres espacios, el primer sonido, el segundo sonido, el tercer sonido y el cuarto sonido, se repiten tres veces cada uno. Todo esto da en la totalidad de doce espacios distribuidos en cuatro sonidos. Una vez después de terminar este primer ciclo, la canción se vuelve a repetir por vez segunda con todos sus sonidos y espacios. La canción se repite sólo tres veces, porque posee una gran cantidad de espacios en cuatro sonidos. Frente a dichos aspectos, nos contaba Don Ventura que hay otras canciones con menos sonidos o algunas pocas con tan sólo tres o dos sonidos, a las cuales se les da más espacios y se puede repetir todo el ciclo o toda la canción nuevamente por tres, cuatro o hasta cinco veces.

Por otro lado, con Don Jesús ensayábamos con las flautas las canciones tradicionales, logrando retomar la perra pucha y la guala. En la estructura de la canción la perra pucha, se presentan diferencias, ya que ésta consta de tres sonidos, pero el segundo y el tercer sonido se repiten nuevamente como si tuviera cinco sonidos, y cada uno tiene dos espacios. Lo que da diez espacios repartidos en tres sonidos, el segundo y tercer sonido se repiten. Igualmente pasa con la canción de la guala, tres sonidos y el segundo y tercero se repiten nuevamente y cada uno desarrolla tres espacios, dando quince espacios repartidos en tres sonidos, el segundo y tercero se repiten. Estas canciones también son interpretadas por los demás Mayores Porfidio y Ventura. Por ejemplo, con Don Porfidio se ensayaba la canción “tome guarapo”, la cual está compuesta con cuatro sonidos y cada uno tiene tres espacios. Dicho ritmo es del bambuco, y a Don Porfidio le gusta tocarlo de una forma rápida, y generalmente todas las canciones que interpreta las toca con esta velocidad, parecida a como se toca en Caquiona. Esta canción es del agrado de los Mayores para realizar la danza tradicional, porque expresa una melodía alegre relacionada con la fiesta, la integración y la chicha de maíz, empleada para acompañar la ocasión. La otra canción tradicional en Don Porfidio es un bambuco, canción que no la he escuchado en los demás flauteros, ni tampoco en Ventura. Las canciones se asemejan a los sonidos de la naturaleza puesto que ella es el origen de la música. (Ver Naturaleza y Música en el pensamiento de los Mayores, No: 56)



Foto No. 24: Presentación de la chirimía en la inauguración del resguardo indígena *Papallaqta*.

Fuente: Fabián Chilito, 20 de diciembre de 2012.

Así fue como el Mayor Porfidio comentó que esta canción se toca en el resguardo y municipio de San Sebastián y Venecia, caserío del mismo resguardo desde hace mucho tiempo, desde las anteriores generaciones de los Abuelos, y fue heredada de su padre, quien también era músico. Esta canción es de tres sonidos y cada

uno tiene dos espacios por lo cual se repite hasta cuatro veces, Porfidio la llama “La campesina”. Otra canción que también interpretó fue un bambuco, el cual tiene tres sonidos, pero el segundo se repite después del tercero, lo que da la apariencia de cuatro sonidos. Es de un ritmo alegre, melodía adecuada para acompañar en la danza. Pero esta canción, no fue denominada por el Mayor con un nombre específico, sólo respondió a mi interrogante ¿cómo se llama esta canción?, con las siguientes palabras: “esta melodía es importante para la danza del cortejo” (28 de Abril de 2013). Hay que agregar que Don Porfidio mencionaba cómo estas canciones son autóctonas del territorio *Yanakuna* y la música es de “antigua”, de los tiempos antiguos y de los ancestros.

Otra canción interpretada por el Mayor, fue la canción nombrada por él como “Viva el santo”. Este ritmo pertenece al bambuco, ya que tiene cuatro sonidos repetidos, cada uno tres veces. Esta canción ha sido transmitida por los Abuelos, semejado a la época de alumbranza, correría de los santos y a la comunidad por las veredas y resguardos. También tocó otra canción con ritmo tradicional, la cual es una marcha de tan sólo dos sonidos que se repiten hasta cuatro veces, Don Porfidio tampoco mencionó su nombre, pero con ella se realizó la danza del Carguero de sal en el colegio de Valencia, adquiriendo la misma un sentido ritual con la danza. Del mismo modo, Don Ventura Papamija también toca canciones sin mencionar su nombre, una de esas es un bambuco de tres sonidos, repetidos cada uno cuatro veces, aunque el ritmo de esta canción es de una velocidad más intensa, semejante a como se toca en Caquiona. También un pasillo de cuatro sonidos, pero el segundo se repite después del cuarto pareciendo que tuviera cinco y cada uno es repetido cuatro veces.

Otras canciones interpretadas por los Mayores, son canciones adaptadas de la música de hace algunas décadas, mostrándose la influencia de la radio y de cuerda en las melodías interpretadas en la chirimía. Las canciones escuchadas son “Tengo unos ojos negros”, “La cucharita”, “El barcino”, “Los sabanales”, “Que vivan los novios”. Estas canciones, también se tocan en la flauta acompañada de los demás instrumentos. Sin embargo, la esencia de la música tradicional está viva en las distintas canciones interpretadas por los Mayores, la cual nace de la misma naturaleza, en completa relación con acciones simples como caminar el territorio, y alrededor de las actividades culturales de la comunidad, ya que allí se han compuesto las canciones originarias.

2.4 Tradición de la música en el pensamiento ancestral y las prácticas culturales

Como hemos visto en este capítulo, se ha evidenciado el saber musical en el territorio de *Papallaqta*. En el saber se han desarrollado dinámicas de relación con el territorio, pues es el entorno y la naturaleza, el origen del mismo. También en las descripciones, se ha evidenciado cómo la música ancestral y tradicional nace desde el mismo territorio, desde la naturaleza, pues en ella habitan seres espirituales sabedores de tiempos antiguos comunicando el origen. La naturaleza es la base de toda sabiduría y entre ellas se encuentra la música interpretada por medio de la flauta traversa, pero en el caminar descubrimos que con el canto se compone la canción dedicada a los elementos de vida del territorio como una forma de reciprocidad, como es la canción de la mata de flauta, compuesta por Don Jesús Alarcón.

Este suceso, fue vital porque evidenciamos el origen de la canción de música tradicional, siendo el canto uno de los recursos vitales para engendrar una canción que después será implementado en la flauta. El canto es creado en homenaje a los sitios del territorio y elementos de vida, en este caso los que dan origen a la música como es la naturaleza y la mata de flauta. Con la canción se menciona y se construye al territorio, la música nace del mismo y vuelve a él, fortaleciendo la construcción cultural, casa de la vida. En esos aspectos, en el pensamiento *Yanakuna* la naturaleza es la base de toda la vida, incluyendo los saberes artísticos como la música. Las melodías tradicionales así como todos los elementos de la vida devienen de la naturaleza, en ella se encuentran las voces de los antepasados a través de la montaña, el agua y los árboles, pero también aparecen las voces y ritmos de otras latitudes que como hemos visto en la interpretación de otros ritmos también se muestra la influencia de otros entornos naturales y sociales.

En el territorio los sitios sagrados, son Casas de los Abuelos, templos de sabiduría de los antepasados, de ellos emana el saber de vida cosmogónico y los saberes artísticos como la música. Por ejemplo, la Laguna de *Cusiyaku* y el río nacido de sus aguas son sitio vital en el aprendizaje musical, de igual forma la cascada del Alinar en la vereda de Las Delicias son sitios donde los Mayores desde hace mucho tiempo han sentido la esencia musical tradicional, y por medio de la cual se despierta el sentido de la música, para dedicarse a aprender las melodías tradicionales. De allí que Porfidio mencione que

La naturaleza pues es de lo que nace por decir un animal nace de la tierra, por decir una gallina nace de la tierra misma, un árbol nace de la tierra, por ejemplo la pepa de motilón, tóquese la caquioneja, tóquese la guala, la perra pucha, eso nace de los que vivían en la tierra siempre, ¿no cree que es así? (Porfidio Chilito. Sector de Peña Blanca, vereda Guacas. 27 de Mayo de 2013).

En ese ámbito, se concibe la música tradicional como la expresión de la naturaleza, ella se comunica a través de las melodías ancestrales de la flauta travesa, como la guala, la perra pucha, la caquioneja, la campesina, entre otros. Pero lo tradicional también no es solo la ancestralidad pues también se interpretan otros ritmos que no corresponden a la tradición *Yanakuna*, pero que de alguna manera alimentan esos ritmos locales. Ahora bien desde ese aspecto, el joven que acepta seguir el aprendizaje de la música tradicional se guía de los Mayores para tocar las canciones, y ellos enseñan las melodías aprendidas de su relación con el territorio, la herencia de los ancestros deviene a partir de la naturaleza. Y es así como en el camino musical, sujeto éste al esfuerzo del aprendiz por asimilar y entonar las melodías, como en él se va despertando el sentido de la música tradicional y esto hace parte de la naturaleza, pues ella se encuentra en el interior de cada ser y ella es quien llama a la persona a ser músico y a aprender las melodías generadas de su esencia, del agua, de la montaña, de la mata de flauta. Pero el aprendizaje se materializa y se concreta con la motivación y empeño, siendo la fe lo que fortalece el sueño de ser músico tradicional del territorio. Si el aprendiz no se dedica o no se compromete y no visiona su camino de la música tradicional, no es posible avanzar.

Regresando al tema de la naturaleza en relación con la vida, es importante decir que en este territorio se concibe la naturaleza en general como el rostro de los antepasados, de los ancestros, y es así la tradición del saber, heredado de una generación a otra. Los Mayores músicos hacen parte de las generaciones pasadas y ellos enseñan su saber a los niños, jóvenes y adultos. Cuando los nuevos aprendices se educan y pasan a la edad de Mayores también forman parte de los antepasados por su saber aprendido de ellos y así nuevamente se enseña a los nuevos. De esta forma, han venido aprendiendo las generaciones del territorio de *Papallaqta* y de los cercanos al mismo, evidenciando una rotación del tiempo ligada a la responsabilidad de transmitir el saber, tal y como propone Jesús Alarcón:

Si nace de la naturaleza claro eso es lo que me imagino yo, es que uno también ha venido de la naturaleza y sino no habríamos o no estaríamos pero la música ha venido de mi papá, de mi papá, de mi papá, así se ha ido pase y pase a la gente que ha quedado, como por decir yo muero y si algunitos aprenden ya quedan ellos y eso nace de la naturaleza. (Jesús Alarcón. Vereda Delicias. 16 de Mayo de 2013)

La música expresada a través de las flautas y el conjunto de chirimía está enmarcada en la funcionalidad de acompañamiento a las diferentes actividades de la comunidad. Las dinámicas políticas, culturales y espirituales necesitan ser acompañadas por la música, la cual genera vida, da alegría y ánimo, y es visionada y resignificada en cada uno de los aspectos. En lo político por ejemplo, tuvo su significado, dado éste en la inauguración del resguardo *Papallaqta*, ya que la música y el conjunto de chirimía representaban el proceso organizativo del cabildo y cómo este era representado ante las diferentes comunidades visitantes en el territorio. En cuanto a estos aspectos Tocancipá (2008) resalta como la

música genera construcciones sociopolíticas y culturales del territorio en el movimiento del Macizo Colombiano. Frente a lo cultural, como son las fiestas patronales en septiembre, la música anuncia el inicio de la actividad en las alboradas.

Durante todos los días realizados de la fiesta patronal, de principio a fin, es indispensable la chirimía, porque es la esencia de la fiesta patronal. También es la complementariedad a la fe, pues la comunidad recorre unida el pueblo por su devoción a la virgen, siendo la manifestación de la construcción cultural del territorio, con sus influencias externas.



Foto No. 25: El Mayor Constaín interpretando temas musicales individualmente con la flauta en la alumbraza, al fondo podemos apreciar en la urna a San Sebastián.

Fuente: Fabián Chilito, 12 de Mayo de 2013.

Como se puede observar, la música es la representación de la fe y la devoción a los Santos Remanecidos, esta da ánimo a la oración. La música adquiere un sentido espiritual de ofrenda a los seres de la naturaleza, el pago para pedir por un favor como fue por el descanso del espíritu de Carmen Tulia Anacona quien falleció en Mayo de 2013 y era la compañera del Mayor Constaín Anacona. La comunidad concibe a San Sebastián como su patrón y protector, además de la Virgen de las Lajas. Su presencia debe ser acompañada con la música tradicional, estableciendo un retorno del saber artístico a su origen, pues los remanecidos son espíritus mayores de la naturaleza.

Como conclusión, se comprende la música tradicional como una ciencia autóctona que se puede entender sólo caminando el territorio, ya que el sentir del ser músico

prima en la forma de interpretar las canciones. Es así como la música nacida de esta interrelación con el territorio y la naturaleza es expresada tanto a nivel individual de flauteros como en el conjunto de chirimía, porque las melodías tienen una estructura, son ciclos repetitivos de la misma canción generados tantas veces sea posible. Las canciones tradicionales forman parte del repertorio interpretado por los Mayores, estas expresan la voz autóctona del territorio, y sus interrelaciones con otros territorios como Caquiona y San Sebastián, el círculo territorial musical y allende que van configurando la música que los Mayores interpretan *Papallaqta*.

Por ese aspecto, las melodías y canciones transmiten una emocionalidad la cual es percibida y sentida por el ser humano, el cuerpo se convierte en la forma de expresar el sentir de la música a través de movimientos y gestos dando como resultado la danza tradicional. Tal como veremos en el capítulo siguiente, esta práctica comunica los mensajes simbólicos y espirituales de las historias ancestrales del territorio transmisoras de la Ley de origen *Yanakuna*.

Capítulo 3

Origen y fortalecimiento en la danza *Yanakuna*

En la danza ancestral, se develan diferentes dinámicas, sustentadas en el saber y la práctica que se realizan con la música tradicional del conjunto de chirimía que también nace de la esencia misma del territorio y la naturaleza. Aquí el cuerpo y el ser humano son la base principal de la danza, el cual se encuentra en interacción y movimiento con su pareja y diferentes elementos en el espacio y tiempo. En primer lugar, describiremos la tradición de la danza transmitida por los antepasados desde tiempos antiguos a los Mayores, quienes aún mantienen estas prácticas en la actualidad. La danza se realizaba para cumplir un fin en la vida de la comunidad *Yanakuna*, por lo cual, cumple con determinados propósitos que están estrechamente ligados a aspectos como la religión, afectividad, sistema agrícola y a aspectos espirituales, siendo la danza un ritual recreado para la pervivencia de la vida y el saber. En ese proceso, la danza se encuentra relacionada con la vibración de la naturaleza, siendo ésta un sentir que se conecta con el cosmos y en donde se despiertan las emociones para contar una historia, un mensaje ligado a la Ley de origen.

En segundo lugar, se encuentra el vestuario tradicional. Sus principales elementos, comparando los vestuarios antiguos con los actuales, se basan en determinadas técnicas de diseño y elaboración, que se llevan a cabo a partir del saber artesanal, pilar de la cultura ancestral. Aquí se encuentra ligada la tecnología *Yanakuna*, donde se desarrolla un conocimiento local para poder pervivir en la auto-representación del ser indígena mediante aspectos como el vestuario. Asimismo, se develan las representaciones simbólicas del vestuario ligadas a los elementos naturales y espirituales del territorio, evidenciándose en la Ley de origen determinadas expresiones artísticas, en este caso el vestuario, y como éste es una expresión más de la memoria y el territorio.

En tercer lugar, se describen las danzas practicadas, algunas ya existentes en el territorio, pero la mayoría creadas a partir de la Ley de origen enraizada en las historias ancestrales en el marco del fortalecimiento cultural. En las danzas, se representa la dinámica coreográfica y se desarrollan ritmos y gestos mediante el cuerpo en constante movimiento. Asimismo, el entorno hace parte de los elementos que forman la expresión de la memoria colectiva e historias ancestrales del territorio. En toda esta dinámica de saberes, he participado personalmente en la práctica de la música y la danza. También en ensayar la danza, y contribuir en el diseño y creación de nuevas coreografías nacidas de las historias ancestrales comunicadoras de la Ley de origen.

Bajo esos aspectos, se considera la danza como aquella que posee vida propia, y está representada en la memoria ancestral de los Mayores, porque a través de ellas las realizamos, actuamos y sentimos las historias en el presente, porque no es bailar por bailar como si fuera una rutina sin sentido, sino traer a escena las

historias ancestrales del territorio, en donde los abuelos cuentan acerca de los seres espirituales o espíritus de la naturaleza como es la abuela de la Laguna de la Magdalena, espíritu que la guarda y protege y es quien ostenta la sabiduría del sitio.

Por último, hacemos un recuento de los procesos de la tradición de la danza, rememorando el origen de la misma a través de un lenguaje natural y práctico de los antepasados, también una síntesis del diseño y elaboración simbólica del vestuario tradicional *Yanakuna*, el cual está ligado al ser en conexión con el territorio y la representación de la danza, para así ahondar en un análisis de la inventiva y fortalecimiento de la tradición dancística ancestral en el presente.

3.1 Tradición de la danza *Yanakuna*

Las danzas indígenas han sido poco apreciadas en el ámbito folklórico nacional, lo cual no ha ocurrido con las danzas mestizas y mulatas, pues a éstas se le ha prestado una atención perspicaz, y esto se comprueba en las diferentes investigaciones que se han realizado sobre este tipo de bailes, quizás porque son el resultado de la colonización ideológica generada por la conquista europea. Ante ello, es importante agregar que en la actualidad, gracias a los procesos de fortalecimiento cultural llevados a cabo por las comunidades, se han reavivado las danzas autóctonas, dirigiendo al menos desde la misma comunidad indígena una necesidad por plantear de manera precisa una descripción sobre esta danza con el propósito de continuar fortaleciendo la tradición indígena. Además, es válida una descripción rigurosa, pues con el pasar del tiempo también se han creado nuevas danzas a partir de la narrativa y cosmovisión del territorio, de allí la importancia de esta investigación.

Como rasgo particular, los orígenes de la danza son inciertos. Desde tiempos remotos, el hombre ha expresado a través de su cuerpo, de movimientos y de ritmos, la alegría, la nostalgia, y por ende, las prácticas principales de su cultura, los ritos transformadores de la vida, actores míticos y espirituales en relación con su entorno (Escobar Zamora, 1998 y 1997). Danzando se cuenta y simboliza la vida de los antepasados y de los ancestros, cuya voz y presencia late fuertemente en el territorio. De allí que la danza tradicional es conformada y constituida a partir de la relación con la montaña y el territorio, en donde se expresan historias de las prácticas principales y cotidianas de la comunidad, por eso es la expresión de la memoria.

Bajo esa perspectiva, desde tiempos milenarios la danza ha sido interpretada por medio de la música natural, por el sentir espiritual de los antepasados, de los sonidos del agua, del viento, de las aves, porque para poder bailar se deben sentir los ritmos de la música de la naturaleza (Ver capítulos precedentes). El paso y los movimientos de la danza tradicional tienen directa relación con el sentir de su territorio. Por ejemplo, se camina el territorio de una forma simbólica mediante la danza, donde todo se referencia en el sentir espiritual de los Mayores. En este

caso, el danzar es un camino a la cosmovisión o visión de mundo y sobretodo se recorren los sitios sagrados para el origen *Yanakuna*, como la Laguna de la Magdalena, hogar de la Mayora *Yuma Amuy*, el Páramo de Letrero, zona de tránsito donde los antepasados han dejado su huella por visitar los diferentes territorios y venir de ellos. Por lo tanto, este sitio es vital en las relaciones interculturales, intercambio de saberes y pensamiento desde tiempos inmemoriales. Entonces, es de afirmar que a través de la danza y la música se consolida el caminar cosmogónico y espiritual del territorio, es la formación del ser hacia su entorno.

Desde hace mucho tiempo hasta ahora en la actualidad, la danza *Yanakuna* se ha venido interpretando con la música tradicional de los conjuntos de chirimía, por lo que la flauta y la tambora dan forma, movimientos y ritmos en el desarrollo de las danzas mismas. La relación de la danza hacia la chirimía es una relación complementaria, por la necesidad de la existencia de la música para poder danzar. La danza tradicional sólo puede ser ejecutada por medio del ritmo, modo y pasos musicales que marcan asimismo el género de la presentación sea ésta a través de bambucos, pasillos o marchas (Ver pie de página No. 63 y página No. 95, en el Capítulo No. 2).

En los tiempos anteriores, cuando no se contaba con el conjunto de la chirimía para interpretar la danza en el territorio, los Mayores en ciertas ocasiones se reunían en la casa de alguien por motivo de fiesta o religioso. Desde hace mucho tiempo por la cosecha, por las fiestas o por el viaje de un niño al otro mundo, se bailaba al son de las palmas o golpeando las puertas intentando sacar sonidos musicales con los objetos. Los pocos Mayores en *Papallaqta*, quienes saben practicar la danza tradicional, tienen una denominación para este saber y le dicen danza o baile de flauta y tambora. Es denominada por los Mayores de esa manera, porque la danza se baila al ritmo de la música de chirimía, además por el uso de los principales instrumentos, que en este caso son la flauta y la tambora. Ellos mismos tienen formas propias de denominar los saberes que practican, porque la denominación de danza tradicional poco la utilizan por no conocerla y no haberla asimilado. Se le llama así por ser la danza autóctona, y de esta forma es tradicional porque se hereda.

La danza existente en *Papallaqta* al igual que la música está ligada a los saberes artísticos *Yanakuna* existentes y dinamizados en sus territorios y en las comunidades civiles y urbanas. Al igual que la música, la danza constituye una de las principales prácticas culturales ligadas al fortalecimiento político de las comunidades. Por ejemplo, en los diferentes encuentros llevados a cabo en el pueblo, se presentan danzas para representar la vida, memoria, espiritualidad y principios ancestrales. Por medio de esta práctica, se representa y se construye el territorio, se pone en escena a los personajes míticos y espirituales vitales en la Ley de origen, los cuales a su vez simbolizan los sitios o templos sagrados del agua, de la naturaleza y la montaña. Sin embargo, la tradición de la danza en *Papallaqta* se ha venido debilitando por la influencia de los factores tecnológicos modernos, pero a pesar de esto hay Mayores que la practican, y fue con la ayuda

de estas personas en compañía de los profesores, con quienes logramos reconstruir las danzas en la niñez. Los Mayores en *Papallaqta* interpretan la música y la demuestran en sus movimientos y cuerpos. En la práctica de la música tradicional del conjunto de chirimía, los Mayores acudían en ciertas ocasiones y danzaban de forma espontánea al son de las flautas, tambora y demás instrumentos. Se escogían algunos días para ensayar con los Mayores, y se logró concretar las prácticas o ensayos de forma debida.

Con referencia al baile, es importante afirmar que el paso de los Mayores era doblando la rodilla, paso general de las comunidades *Yanakuna*, y el otro paso era entre saltado y despacio. Cuentan que las Mayoras de danza que vivieron hasta hace algunas décadas fueron Doña Rosa Anacona y Carmen Anacona, quienes mantenían conocimientos y saberes de la danza antigua hasta su muerte. Actualmente, se cuenta con las Mayoras Sabina Anacona, Rubira Anacona y Jael Anacona y con los Mayores Aurelio Cruz y Sergio Chitán. Teniendo en cuenta lo anterior, es vital diferenciar el concepto de danza del de baile, la danza es el acto de manejar el cuerpo, diferentes elementos materiales con los cuales se expresa un lenguaje simbólico para comunicar las historias de vida de la comunidad y con ellas el mensaje cultural, es decir danzar es hablar con el cuerpo, con el vestuario, con movimientos y gestos que se suceden en una secuencia.

Por otro lado, la danza llevada a cabo por los Mayores, se realiza de la siguiente manera: los Mayores se cogen de las manos o sueltos siguen el ritmo de la música de chirimía, en la cual se mueve los pies y las manos conjuntamente con la pareja hombre-mujer, siendo la acción de movimiento, llamado por ellos como “el baile”, el cual no cambia y no está estructurado en segmentos, es la cinética del cuerpo. Este radica en moverse de un lado hacia el otro cogidos de las manos por mientras dura la canción de la chirimía, esto constituye una acción de regocijo con la pareja¹³ (Ver Anexo No. 248). Al igual que la música, los Mayores, quienes aún realizan la práctica y el saber de la danza tradicional, no han obtenido sus conocimientos de la danza solamente en *Papallaqta*, sino también de los diferentes territorios de los resguardos vecinos, porque es sabido que los habitantes indígenas actuales del territorio del Valle de las Papas son una mezcla originaria de las demás zonas *Yanakuna*. Por lo cual, la danza en la comunidad ha sido conformada a partir de los diferentes elementos culturales cercanos, de igual forma la música y la danza en cada territorio *Yanakuna* también es el origen de las relaciones con las zonas y comunidades cercanas. Por ejemplo, el paso básico en la danza realizado por los Mayores y ahora incentivada en los niños y jóvenes es por lo general el mismo en todos los resguardos y territorio *Yanakuna* con algunas variaciones de ritmo.

Del mismo modo, los Mayores realizaban la danza del enamoramiento, la cual consiste en un ritual de cortejo a la mujer, el hombre persigue a la mujer expresándole su invitación para ser su pareja, y ella al principio evade o esquiva

¹³ Abadía Morales, Guillermo. (1977). Compendio general del Folklore Colombiano. Instituto Colombiano de Cultura. Editorial los Andes. Bogotá, Colombia.

los intentos del hombre para conquistarla, pero después de unos instantes en el transcurso de la danza, la mujer une sus pasos con él y ella lo acepta danzando de frente y después salen abrazados para finalizar con la música. Por lo general, esta danza se interpreta con el bambuco huilense, porque es un ritmo movido y alegre. (Ver definición del bambuco como danza en página No. 63)

De esta forma, se acopla a la danza, la cual expresa sentimientos de picardía y felicidad. Asimismo, se representan los valores de la cultura como el amor, el cual se expresa en lo estético, evidenciando cómo a través de los movimientos, gestos y formas se comunican las emociones y sentimientos de un pueblo. Ante esto, Doña Jael, Mayora de la danza en el territorio contaba cómo antes en este valle había personas que les gustaba danzar la música tradicional de la chirimía. Ella contaba cómo su Madre Carmen Anacona danzaba, le gustaba tanto que siempre cuando aparecía la chirimía tocando su música, sacaba a un parejo y danzaba con él o sino danzaba sola. Decía que sabía varios pasos, ella le llamaba a este tipo de danza “baile de flauta”.



Foto No. 26: Ensayo de danza de los Mayores conjuntamente con la chirimía.
Fuente: Fabián Chilito, 20 de diciembre de 2012.

Desde otro punto de vista, en el campo de la danza los géneros hombre y mujer entran en interacción constante a diferencia de la chirimía y música tradicional, pues sólo los hombres desarrollan este saber. En la danza se presenta una participación amplia por parte de ambos géneros, quienes han cultivado el saber del ser danzante, es dónde se evidencia y se aplica la dualidad, es la representación de la vida, pues entran en escena tanto el papel del hombre como el de la mujer. En ese aspecto, el impacto emocional de la música en el cuerpo es esencial en la naturaleza dancística, se puede decir que de la percepción musical y espiritual de la música se conforman los movimientos y gestos, dando lugar a la

danza, la cual está referenciada en los movimientos y gestos de los cuerpos para expresar un mensaje.

En ese sentido, las melodías transmiten sentimientos a través de sus sonidos, que cuando son escuchados por el ser, su percepción le da forma a los sonidos convirtiéndose el cuerpo en el vehículo de expresión de la música, porque los sonidos provienen del seno mismo de la naturaleza y el sentir los asimila para seguir su vibración desde el corazón, despertando el sentimiento. El vivir de la danza implica el movimiento del cuerpo, lo cual genera el sentimiento (Ver ritmos y música tradicional en el capítulo dos). Desde ese punto Milo Anacona afirma que:

La vibración hace que el ser humano le vibre el sentimiento, si hay una danza que lo hace llorar, lo hace llorar, si hay una danza que le hace dar risa, pues le hace dar risa, porque son de vibración de los sentimientos, esos sonidos hacen vibrar. (Milo Anacona, 10 de Julio de 2014).

Con referencia a los anteriores argumentos, se concibe el ser como la base fundamental en la interpretación de la danza. El cuerpo a la misma vez está ligado y dimensionado con su entorno, en el cual interacciona, se desplaza en el espacio y tiempo, buscando la adecuación con la naturaleza. De allí que el saber dancístico nace del territorio y vuelve a él, y por eso se genera un eterno retorno, la naturaleza es la base espiritual y cultural de todo saber. Nace la música y por medio de ella, la danza es interpretada y ésta a su vez expresa mensajes del territorio de acuerdo con las formas simbólicas y narrativas para volver a la naturaleza. A través de estos saberes construimos territorio, ellos nacen y vuelven a él.

En el hacer de la danza, el cuerpo se convierte en el instrumento esencial para practicar los movimientos y gestos, herramientas de la danza. En los hombres los brazos son colocados en la espalda o en ocasiones maneja su ruana de las puntas y en las mujeres los brazos son cruzados en el pecho o en otras ocasiones coge su falda y la mueve demostrando alegría y las piernas son movidas con un doblamiento de rodilla en ambos sexos. El paso por lo general, se realiza en la mayoría de territorios *Yanakuna*, con algunas variaciones de velocidad y movimientos en las piernas, según los ritmos que se interprete que pueden ser bambuco, pasillo o marcha. Los Mayores escuchan, y según la música danzan a su ritmo. Asimismo, los gestos también son su lenguaje, por medio de los cuales se expresan los valores practicados en la comunidad, entre los cuales están la humildad, respeto, alegría y sencillez. Por ese motivo, es evidente la importancia del lenguaje en la danza, ya que por medio de éste se comunican las historias, valores y prácticas. Tal como plantea Merriam (1964):

En cierto sentido, tal vez, esta modalidad del arte más bien indica que simboliza pues el producto terminado representa, de modo directo, acciones humanas: los movimientos eróticos de la danza son los mismos de las situaciones reales, (...) en cualquier caso este tipo de

expresiones son simbólicas en el nivel más directo, aunque tal vez no son técnicamente simbólicas. (Merriam, 1964: 275)

Danzando se expresan diversas emociones, las cuales representan el sentir de cada Mayor en su territorio, ellos con cada movimiento hablan de la prudencia, el valor de la humildad, de la unidad en la solidaridad, por los conocimientos y prácticas de los abuelos, alegría por compartir experiencias, integrándose como diferentes sujetos de la comunidad. Al danzar se muestra la cotidianidad de las comunidades del Macizo, se recuerda la cosecha del maíz, baile del angelito, mingas de trabajo e integraciones con la chicha, los diablos, danzando en las fiestas, lugares sagrados a los cuales se les visita, actores míticos como el duende, el quando y otros. Entonces, danzando se sienten y representan los valores referentes a generar sentido de comunidad y pertenencia.



Foto No. 27: Danza de los Mayores en la casa de Margot Anacona.
Fuente: Fabián Chilito, 21 de Noviembre de 2012.

Por ese motivo, la danza es la práctica de interpretar la música por medio de los movimientos del cuerpo, pero va más allá porque es con un fin, el de comunicar un mensaje, una idea, una costumbre, una historia. De allí que, se utiliza un lenguaje no hablado, un lenguaje del cuerpo, de los movimientos, de las expresiones y también manejando elementos materiales como el mismo vestuario y de otros implementos utilizados en diferentes danzas. La mayoría de las danzas actualmente se les da la forma con la coreografía, estableciendo los segmentos y desarrollo de la misma danza con sus cambios y dinámicas. Por medio de este lenguaje, incluyendo sus diferentes elementos, se expresa una historia ancestral del territorio, un fragmento y costumbre de la Cosmovisión *Yanakuna*, contando la

historia de la vida y visión de mundo de la cultura, es la representación de la memoria.

Desde hace mucho tiempo los Mayores danzaban por diferentes motivos referentes a las costumbres, historias y el territorio, por lo cual se constituyen diferentes danzas, la naturaleza de este saber nace del territorio mismo, el cuerpo en interacción con el entorno con diferentes movimientos comunica el mensaje de vida. Cada danza contiene un significado diferente a la otra, cada una habla de diferentes prácticas y valores, como la danza del angelito, la cual consiste en recordar el antiguo rito en donde se enterraba a un bebé fallecido por medio de la música y la danza. La historia del entierro de un niño, o un angelito, es una costumbre antigua de los pueblos indígenas andinos del Cauca del Macizo y del Pacífico. Con variaciones de realización, esta tradición practicada hasta hace algunas décadas por las comunidades consistía en que cuando un niño pequeño del seno de una familia moría, los padres convocaban a los padrinos del niño, amigos y estos invitaban a la comunidad en general, incluyendo a los músicos de la chirimía. Cuando se reunían en la casa de la familia, todos se congregaban en torno al fallecido y los músicos tocaban sus melodías. Entonces, los padres del niño eran los primeros en danzar alrededor de él; esto se hacía por el tiempo deseado por ellos y después proseguían los padrinos. En la danza de los padres y los padrinos al danzar le rendían tributo al espíritu del niño.

Es importante subrayar que esta tradición se realizaba, porque era una alegría el recibimiento de un ángel en el cielo por la pureza de su espíritu. Por lo cual, hay una relación directa con la danza y la memoria colectiva, ya que alrededor del difunto, durante el velorio y en el entierro se danzaba, generándose también la historia de esta práctica contada por los Mayores

Entonces también las novenas se echan música porque pues ellos venían de nacimiento así con música, entonces hay que darles una alegría, porque antes cuando morían los niñitos eso era en lugar de la mamá, el papá, estar llorando era un baile que se hacía y bien vestiditos como una virgencita y ya se los enterraba y se les hacían en forma de unas canastillitas para que estuvieran amarrándolos con unas cinticas en la cabeza, no estaban así estirados como es ahora en una mesa no, eran sentaditos como haga de cuenta nuestro Señor, así era. (Porfidio Chilito, 27 de Mayo de 2013).

Con el acto de danzar se recuerdan las historias locales, costumbres, tradiciones expresando un pensamiento vinculado a la identidad de las comunidades del Macizo. Danzando se construye memoria, porque hacer parte de la memoria es vivir las huellas de los Mayores que son vistas como símbolos trascendentales en el tiempo. Danzar es representar y expresar la vida de las comunidades, es poner en escena las antiguas historias. En *Papallaqta*, la práctica de la danza en los Mayores se ha mantenido desde hace mucho tiempo de una forma reservada, es decir hacía parte de su vida, se danzaba en las casas o en el campo al son de la música, pero no se mostraba a nivel de encuentros comunitarios. Cuando los músicos de la chirimía salían a tocar en las fiestas y reuniones familiares, se

escuchaba la música y con el guarapo se danzaba hasta terminar la reunión. En otras ocasiones, como ya había mencionado, se realizaba la danza del cortejo y el entierro del angelito.

Otro motivo de la danza, se debe a la cosecha del maíz, la cual se realizaba en tiempos anteriores, y consistía en una danza de agradecimiento a la naturaleza y a los espíritus Mayores por conceder los alimentos a las familias y en sí a la comunidad en general. Esta danza, se realizaba en el territorio mismo, en la zona de cosecha cuando se recogía el maíz. Se danzaba con el objeto de agradecer, siendo este valor y emoción en el ser uno de los principales en el pensamiento de los antepasados y los abuelos, porque siempre se pensaba en ser recíproco con el territorio y la naturaleza. Esta práctica, se dejó de realizar en el campo por el avance del pensamiento moderno, ahora contamos con los relatos de los Mayores de la tradición; pero a pesar de esto en la inventiva y fortalecimiento de la danza por parte del sector educativo, se recrea nuevamente la cosecha y siembra del maíz, con lo cual se fortalece nuevamente desde el ámbito educativo y coreográfico estas tradiciones. A través de esto, se observa cómo la danza influye en el trabajo de vida, en este caso particular en la agricultura, y como éste influye en la danza. Aquí podemos ver cómo se camina y se trabaja el territorio, expresado a través del acto de danzar.

Sustentado en los anteriores planteamientos, vemos que el danzar de los Mayores se realizaba de una forma espontánea, sin tener en cuenta el tiempo de duración de la danza, ni formar coreografías en la cual hay secuencias o segmentos formando la estructura. Se realizaban las danzas en el territorio como es la danza del angelito o la cosecha del maíz y también en las casas como eran las reuniones o fiestas acompañadas de la chicha, pero no se organizaban en coreografías¹⁴ en un escenario determinado y para un público en una presentación. Esta manera se mantuvo hasta hace algunos años cuando se empezaron a organizar las estructuras coreográficas e inventiva de la danza por parte del sector educativo. El conocimiento del vestuario es otra temática importante en la danza, pues ésta se realiza con el atuendo tradicional *Yanakuna*, que tiene que ver con la simbología material del ser en la práctica dancística ancestral.

3.2 El vestuario y su relación con la cosmogonía *Yanakuna*

La danza tradicional se encuentra ligada con la vida del pueblo *Papallaqta*, y de los demás territorios *Yanakuna*, lo cual es evidente por ser la expresión del diario vivir, así el vestuario tradicional indígena es la indumentaria distintiva en el acto del danzar. De igual forma, en los demás pueblos indígenas el vestuario nativo está ligado con el ser en la danza y para sí mismo.

¹⁴ Se deriva del griego choreia (baile) y grapho, (trazar o describir). La coreografía es el arte de estructurar y trazar la danza en el papel por medio de símbolos y signos. (Escobar, 1997: 19)

Espero entonces que el razonamiento sobre cómo y porqué se viste el hombre, así como también lo que sucede una vez vestido, sea un paso hacia lo fundamental. Puesto que alguna forma de indumentaria es un componente universal de los grupos humanos, resulta apropiado preguntarse sobre su función para la sociedad en general y para una determinada sociedad en particular. Una respuesta inmediata y que además deja de lado la controversia sobre lo modesto y lo inmodesto, es aquella en que la indumentaria tiene algo que ver con la imagen que el hombre tiene de sí mismo frente al mundo que percibe. (Schwarz, 1976: 322)



Foto No. 28: Pareja de niños de la primaria con su atuendo tradicional en la sede de la escuela.

Fuente: Fabián Chilito, 12 de Noviembre de 2012, con el permiso de los padres

Los orígenes de la indumentaria son inciertos pues desde épocas remotas, el ser humano ha acostumbrado cubrir su cuerpo por las inclemencias del territorio y también para expresar la simbología cosmogónica de su auto-representación. En el pensamiento indígena, el vestuario es la sabiduría de los Mayores transmitida a las nuevas generaciones.

Para ilustrar, el vestuario ancestral desde tiempos antiguos según charlas con el Medico Tradicional Milo Anacona, era diferente a como es ahora, tanto los hombres como las mujeres se ponían gorros de lana para cubrir sus cabezas; los hombres se colocaban un capisayo, el cual es una especie de chaleco para cubrir el pecho y a diferencia de la ruana se saca fácil, pues no cubre los brazos, y para ocultar sus piernas se colocaban un pantalón corto de lana que cubría hasta las rodillas; las mujeres usaban una manta de lana para cubrir pecho, hombros y

torso, y ocultaban sus piernas con otra manta de lana, como especie de falda y se la amarraban en el pecho con un chumbe de lana tejido en el telar. Todo esto, lleva a deducir que el vestuario ha pasado por cambios socioculturales, sobre todo por la imposición de la conquista española, la cual estableció un modelo de vida diferente y llevó a los habitantes de este continente a adoptar un pensamiento y visión diferente a la de sus antepasados. Además, el Macizo fue una de las zonas más marcadas por la colonización española y mestiza.

Claramente, la vestimenta tradicional *Yanakuna* ha sufrido procesos de modificación a través de los tiempos debido a la estigmatización de la colonia española y posteriormente por la ideología del proyecto Estado nación. Desde hace algunas décadas, los factores tecnológicos modernos han impactado en la vestimenta, influenciando a las nuevas generaciones a dejar de usar la ruana en los hombres o la chalina en las mujeres, pero a pesar de esto aún hay Mayores quienes usan sus prendas tradicionales. Actualmente, en el vestuario de la danza tradicional *Yanakuna*, los hombres se visten con ruana de lana, sombrero de lana, camisa y pantalón de tela y jigra de cabuya o de lana; y las mujeres con sombrero, chalina de lana, jigra de cabuya o de lana y falda de tela. Sin embargo, la vestimenta propia es el atuendo usado por las generaciones pasadas del Macizo, es decir se danza con el atuendo símbolo de los antepasados.

3.2.1 Diseño, elaboración y simbología del vestuario

El proceso de trabajar la lana de ovejo en el suroccidente colombiano y en las comunidades andinas, como el pueblo *Yanakuna*, ubicado en el Macizo Colombiano, es una costumbre practicada desde hace cientos de años, transmitida de generación en generación, y enseñada por los Mayores a los jóvenes, en especial a las mujeres, convirtiéndose en un trabajo de identidad femenina, el cual es uno de los pilares y sustentos de vida de la comunidad, por medio del cual, se elaboran las ruanas, mochilas, fajas o chumbes, sombreros, gorros y demás implementos, necesarios y útiles para la adaptación a la vida diaria en el territorio habitado.

Es una práctica para fortalecer la memoria colectiva, y reivindicar el pasado o los ancestros en el presente, dando a entender que para los pueblos indígenas el tiempo no es como lo dicta el pensamiento occidental. El tiempo según nuestras comunidades está ordenado de la siguiente manera, el pasado está adelante, por lo tanto es el futuro en donde los Mayores son los que guían a la comunidad con sus conocimientos acumulados durante toda su vida. Cuando se practica este conocimiento, estamos volviendo a nuestras raíces, estamos rememorando las luchas de nuestros ancestros, los grandes sucesos que marcaron a la comunidad y nuestras creencias agrupadas en toda una cosmovisión o forma de ver el mundo, viendo a nuestros antepasados como ejemplos, cuya figura y acciones perduran en el tiempo, transformándolos en seres simbólicos para motivarnos a seguir sus huellas como una forma de mantener el orden temporal de nuestras

comunidades. Los múltiples relatos acerca de todos estos sucesos y personajes simbólicos, se convierten en elementos importantes, los cuales son reinterpretados y modificados, en la memoria de las comunidades a medida del transcurso del tiempo.

Todos estos relatos en la memoria simbólica son fundamentales para poder mantener y fortalecer la tradición oral, en donde la familia o los individuos vivencian la memoria en el diálogo generado, mientras transcurre el trabajo para procesar la lana, los mayores narran todas sus historias reflejando en sus relatos los saberes locales y las creencias agrupadas en toda una cosmovisión, que son una serie de normas destinadas a moldear las relaciones entre el ser humano y la naturaleza, llevando a un equilibrio y unión entre ambos seres, y digo seres no sólo por el primer término, sino también por la segunda expresión, porque la naturaleza es concebida como una gran madre, la cual genera vida a todos los elementos a nuestro alrededor, enseña a sus hijos los humanos cómo mantener el equilibrio por medio de la interpretación y vivencia espiritual, para concebirla como el territorio o la casa grande donde se genera y desarrolla la vida, necesaria para el futuro y la pervivencia de la comunidad. En cuanto a la noción de cosmovisión los estudios de Clifford Geertz afirman que:

La cosmovisión contiene las ideas más generales de orden de ese pueblo. Los ritos y la creencia religiosa se enfrentan y se confirman recíprocamente; el ethos se hace intelectualmente razonable al mostrarse que representa un estilo de vida implícito por el estado de cosas que la cosmovisión describe, y la cosmovisión se hace emocionalmente aceptable al ser presentada como un estado real de cosas del cual aquel estilo de vida es una auténtica expresión. Esta demostración de una relación significativa entre los valores que un pueblo sustenta y el orden general de la existencia en que ese pueblo se encuentra es un elemento esencial en todas las religiones, cualquiera que sea la manera de concebir esos valores o ese orden. (Geertz, 1973:118).

Desde esas circunstancias, el trabajo de la lana es un medio de unión familiar y grupal, ya que por el transcurrir del trabajo y del diálogo, se manifiestan las emociones personales de cada individuo por el diálogo generado, fortaleciendo los lazos afectivos para la identificación y familiarización de los individuos en un grupo o comunidad. Es un conocimiento local y a la vez regional, porque es practicado por la mayoría de las comunidades andinas en el suroccidente colombiano, es vivencial, práctico y subjetivo, yaciendo en él las raíces para fortalecer nuestra memoria. Cabe agregar a esto, que en diferentes hogares se encuentra el telar o la Guanga, artefacto en el cual se tejen los elementos de vestimenta típica para la comunidad indígena, tales como ruanas, mochilas, chumbes, cobijas y tapetes. La guanga o telar hace parte de la tecnología ancestral del Pueblo *Yanakuna*. Este artefacto es un armazón en forma de rectángulo vertical compuesto por cuatro palos de una madera resistente, dos verticales y dos horizontales, que son colocados sobre la pared mientras la mujer en un pequeño butaco se sienta

enfrente para realizar la faena del tejido. También en algunos telares se implementa otros dos palos atravesados en su centro en forma de equis (x), pero en la mayoría se deja el centro vacío.



Foto No. 29: *Guanga* o telar en la cual se teje la ruana *Yanakuna*, en la casa de la Mayora Rubira Anacona.

Fuente: Fabián Chilito, 08 de Julio de 2014.

Sin embargo, al momento de tejer se amarran otros, uno, dos, o tres pequeños palos aplanados que van de lado a lado del telar y que son conocidos como zingas, el tejido a tres zingas es el más difícil y el más posible de desaparecer, a veces uno en la parte de arriba y otro en el extremo inferior, el superior sirve para presionar hacia abajo para que el tejido quede bien asentado (ver Foto No. 29), esto se hace para amarrar la lana a lo largo del telar y así tejer la pieza que se desee. Todos los elementos tejidos en ella son de lana de oveja, el cual es un animal criado específicamente para usar su pelaje para el empleo artesanal, y además para la alimentación. Y para tejer todos los elementos en la *guanga*, se requiere de un proceso de preparación de la lana desde su extracción hasta empezar a hilar. En primera medida, se le corta la lana al ovejo en la fase lunar, pues esta también influye en el trabajo artesanal y se debe cortar en el día apropiado, en cualquier fase de la luna. Después de haber obtenido la lana, se procede a lavarla y ya limpia se atiza, acción que consiste en manipularla para cambiar su textura gruesa a delgada y convertirla en una masa amorfa pero suave, estado ideal para el paso siguiente. Esta actividad es realizada en conjunto, por lo cual el trabajo de atizar la lana también es un medio de unión

familiar y grupal, ya que con el transcurrir del trabajo y del diálogo, se manifiestan las emociones personales de cada individuo por el diálogo generado, fortaleciendo los lazos afectivos para la identificación y familiarización de los individuos en un grupo o comunidad.

Después de haber atizado toda la lana, se procede a amarrarla en un palo, preferiblemente de un metro y que sea trípode para poder sostenerse. Cuando se la ubica en el palo, es el momento de hilarla, y para esto la Mayora se sienta a un lado y en una mano coge el uso, siendo el artefacto para poder hilar o como se la llama en la comunidad “la puchica”. Este artefacto es una vara delgada de unos sesenta o setenta centímetros y en un extremo, esta tiene un “foso”, que es un círculo de madera grueso con el cual se forma un contrapeso para poder dar vueltas al hilar, es decir el “foso” va hacia abajo en dirección hacia el piso.

El hilar consiste en formar hebras para ser recogidas en madejas o pelotas, por lo cual la Mayora coge en una mano la lana tizada y en la otra “la puchica”. Entonces, empieza a enrollar la lana y se va formando un hilo delgado, el cual amarra a la punta de “la puchica” asegurándola de esta manera. En seguida, empieza a girar el artefacto y el hilo se mueve hacia él y mientras la otra mano enrolla la lana convirtiéndola permanentemente en una hebra delgada. Con el pasar del tiempo, se va creando un montón en el artefacto y este sigue creciendo hasta formarse una buena cantidad; entonces la Mayora decide parar y lo saca, con lo cual se obtiene una pelota o madeja de lana. Esto se prosigue hasta haber terminado de hilar toda la lana tizada y formar varias pelotas o madejas.

Luego, se adecúan la mayor parte de las hebras de lana en la guanga o telar, estas se amarran verticalmente en la zinga que también se ubican en el artefacto al momento de tejer. La lana queda templada a lo largo, con lo cual se puede tejer la pieza. Una vez adecuada, se empieza a tejer desde abajo en el extremo inferior y se avanza hacia arriba, es un ascenso por todo el telar hasta terminar de hacer la prenda. Para esto se deja otro resto de lana que se va introduciendo horizontalmente con la mano, metiendo cada hebra en la lana adecuada verticalmente y cada vez que se atraviesa una hebra, la Mayora coge con la macana, la cual es un palo de chonta, y aprieta hacia abajo la lana que se teje. Se sigue este procedimiento durante todo el tejido, el cual se hace hacia arriba hasta terminar la ruana, con esta técnica también se hacen mantas. Las Mayoras tejedoras en el territorio son Rubira Anacona, Kelva, Angélica Sabina Anacona, Elcira Anacona.

Además de tejer la ruana y la manta en la guanga, también se teje el chumbe, el cual es una faja que sirve para amarrar la cintura de las mujeres y de los hombres a manera de correa. Esta faja también se utiliza para enchumbar a los recién nacidos, a quienes se acomoda en una cobija o manta y se los amarra con el chumbe a lo largo de su cuerpo. Esta costumbre se realizaba para que el niño crezca sano y fuerte. El chumbe en la memoria de los Mayores tiene simbología de serpiente, la cual envuelve al ser humano en la fuerza y sabiduría de la naturaleza. Igualmente de los elementos tejidos en la guanga, también se elaboran artículos de forma manual, tales como el sombrero y las mochilas. El

sombrero es el elemento tradicional usado por los Mayores para cubrir la cabeza, el cual también se elabora de lana de ovejo. Este se elabora de la siguiente manera, primero se extrae la lana, y seguidamente se procede a pisarla o aplanarla para después formar un molde en donde se la introduce y con un objeto pesado se la acomoda para que salga la forma adecuada. Luego, se lo adorna con una faja o chumbe pequeño que se cose para asegurarlo en el mismo.

Por otro parte, las mochilas son los bolsos en donde se llevan las cosas utilizadas en el diario vivir. Estas se tejen con aguja, se empieza a tejer de una forma circular desde abajo hacia arriba, a lo largo del tejido se realizan distintas formas para adornar la mochila, muchas de estas formas son símbolos originados en la naturaleza, tanto en las montañas, como en el hombre y la mujer indígena, el maíz, entre otras. Por lo cual, se puede entrever la Ley de origen en la indumentaria. La sincha o extensión de lana que se utiliza para poder llevar la mochila, se teje en la guanga como el chumbe y después se cose a la mochila. En ese sentido, el tejer en el pensamiento espiritual se relaciona con el crecer y elaborar pensamiento, en la vida y la naturaleza todo evoluciona hacia el saber ancestral y de esta forma el tejer también es el caminar hacia el conocimiento y la sabiduría desde la Ley de origen. Es por esto que desde el fortalecimiento cultural, se piensa al tejido como la unión de todas las comunidades y pueblos en donde la ruana es el elemento cohesionador de la Casa ancestral del Pueblo *Yanakuna*, este ha sido el lema de uno de los principales líderes, Dimas Onel Majín y también de Fredy Buenaventura, ambos asesinados por actores con intereses oscuros.

Regresando a la indumentaria que se lleva en el diario vivir, la señora Jael al referirse al vestido tradicional o atuendo con el cual se han vestido los mayores afirmó: “Ella siempre andaba para toda parte con su sombrero de lana, chalina de lana, falda y jigra, nunca dejaba sus cosas”. En ese sentido, según Doña Jael en tiempos pasados el vestuario constituía todo hecho de lana de ovejo, el sombrero, chalina y falda hechos de lana, y su jigra de cabuya o de lana. Actualmente, el vestuario de las mujeres consiste en su sombrero de paño, chalina de hilo, falda de tela y jigra de cabuya o de lana. El vestuario tradicional también tiene relaciones físicas y simbólicas con el territorio comenzando con la necesidad de resguardarse de las condiciones climáticas; la ruana y la chalina son usadas en primer lugar para abrigarse por el clima frío de alta montaña. De esta forma, las necesidades generadas por el mismo territorio dan origen a la vestimenta. Desde la cosmovisión quechua aimara explorada en el proceso *Yanakuna*, en la ruana, se encuentra representado uno de los más importantes símbolos andinos y ancestrales como es la *Tawa Chakana*, palabras del dialecto *kichwa*. Es una cruz de ocho puntas relacionada con los cuatro puentes o espacios que conducen al mundo de arriba o de los espíritus mayores del universo (Ver Fotos No. 30 y 31).

De ese modo, en la ruana se realizan y se expresan las principales formas del símbolo andino como es el círculo, por el cual el comunero introduce su cabeza, y la otra forma es el cuadrado que representa la ruana. El círculo es el centro, y el cuadrado su composición y delimitación. Estas dos formas dan origen a la *Tawa Chakana*. *Tawa*= Cuatro; *Chakana*= Puente. En el centro del símbolo podemos

observar el círculo separado por el día y la noche, la eterna dualidad, hombre y mujer. Alrededor se encuentran las puntas mayores, las cuatro direcciones o puntos cardinales y también las cuatro puntas menores. Este símbolo también es un calendario para las fechas de fiesta espiritual y pagamento a la naturaleza. Para los antepasados, el tiempo estaba seccionado en estaciones y en el fin y comienzo de cada estación se realizaba una fiesta de pagamento espiritual a la naturaleza. Las puntas mayores representan las fiestas grandes como son el *Inti Raimy* o Fiesta del Sol realizada el veintiuno de junio, el *Killa Raymi* o Fiesta de la Luna realizada el veintiuno de septiembre, el *Kapak Inti Raymi* o fiesta mayor del Sol, realizada en diciembre en la misma fecha. Las puntas menores representan otras fiestas, empezando por la fiesta de febrero, la de la *Chakana* el primero de Mayo; la de la Pachamama o Madre tierra el primero de agosto y fiesta de los espíritus o *Ajayu Raymi*, el primero de Noviembre.



Foto No. 30: Símbolo de la *Tawa Chakana* plasmada por la comunidad *Yanakuna* en el ritual del fuego.

Fuente: Fabián Chilito, 18 de Agosto del 2012.

Asimismo, en el fortalecimiento cultural *Yanakuna*, se ha retomado la existencia de otro símbolo vital de existencia y vida en la visión de mundo como lo es el arcoíris, fenómeno natural causado por los rayos de sol en las tardes de lluvia o páramo, que es un arco de colores que muchas veces se ve atravesar el cielo, desde un extremo de la tierra a otro. Desde el sentir ancestral, este es un ser y se lo denomina “aroiris” porque no es solo un arco, sino que es un aro cuya mitad superior siempre la vemos, pero su mitad inferior se encuentra en el mundo de abajo, por lo tanto este ser espiritual tiene conexión con los tres mundos; este mundo, “*Kay Pacha*” en donde estamos; el de arriba, “*Hanan Pacha*”, mundo de

los espíritus superiores; y el mundo de abajo, “*Uku Pacha*”, el de los seres del inframundo.

Como ilustración, en lengua *kichwa* el arcoiris es el “*Kuishy*” y se lo ha visionado con siete colores: Rojo, anaranjado, amarillo, verde, azul claro, azul oscuro y morado, desde la cosmovisión cada uno tiene un significado, con la vida, el ser humano, el territorio y el universo. También, es un ser serpiente que camina el territorio, y al hacerlo limpia el lugar; en tiempos de lluvia o páramo se lo puede observar frecuentemente, el agua limpia la tierra y el aroiris acompaña al agua, el cual está representado en el caminar de los espíritus Mayores. De allí que el aroiris no se encuentra solo, tiene su pareja, pues en la naturaleza se encuentra la dualidad, está la hembra, la más visible con el color rojo en el extremo superior y el morado en el inferior y está el macho, el cual aparece encima de la hembra y es menos visible con el orden de colores invertidos, el morado arriba y el rojo abajo.



Foto No. 31: Simbología de la *Tawa Chakana* tejida con los colores del arcoiris o *Kuishy* en la ruana sostenida por Milo Anacona.

Fuente: Fabián Chilito, 11 de Julio de 2014

Por lo tanto, el aroiris se ha implementado en el vestuario, no sólo en la ruana, sino también en la mochila, el sombrero, el chumbe y a manera de bufanda con lo cual es el símbolo más vistoso en el atuendo tradicional *Yanakuna*; además es retomado como uno de los más representativos como Pueblo. El arcoíris o “*Kuishy*” también tiene una directa relación con la historia y el origen desde tiempos antiguos, nacido desde la misma naturaleza y plasmado en el atuendo tradicional por el tejer de las Mayoras. En esta simbología, se encuentra el pasado

y el saber presente, esencia ancestral quechua aimara, y ahora transmitido a través del vestuario convirtiendo al mismo en la expresión de la Ley de origen.

Esto evidencia de que en el vestuario se representa la simbología ancestral *Yanakuna*, demostrando también relaciones con el territorio, el tiempo y el espacio. Formas como el círculo se encuentra permanentemente en las danzas, tanto que se puede decir que en la danza se realiza una circularidad del territorio relacionada con el tejido. El cuadrado en la ruana tiene su correspondencia en los cuatro espacios de la *Tawa Chakana*, Norte, Oriente, Occidente, Sur, y también se encuentra relacionada con los tres espacios, el de arriba (*Hanan Pacha*), este mundo (*Kay Pacha*) y el mundo de abajo (*Uku Pacha*), lo cual da a entender que el vestuario tradicional en correspondencia con la simbología implementada y desarrollada en el vestuario son caminos a la cosmovisión y al saber ancestral de los Mayores y guardianes espirituales en los templos de la vida como son las Casas de los Abuelos y de la esencia misma de la naturaleza. Son la forma de caminar a las visiones y formas insertas en el territorio, en templos sagrados de la vida, del agua y la montaña.

3.3 Inventiva y fortalecimiento de la danza

Los procesos organizativos de las comunidades indígenas y campesinas influyeron en la motivación de constituir la danza como la representación de la vida del pueblo, y por lo tanto de una forma de empoderamiento del territorio, porque bailar es caminar y vivir en escena las historias ancestrales, consolidando así su Ley de origen. Por ese motivo, hubo una preocupación por parte del sector educativo y de las nuevas generaciones en transformar y visionar la danza como un fortalecimiento cultural del territorio, porque las danzas en sí, estructuradas a nivel coreográfico no se presentaban. Solamente cabe agregar que los Mayores desde tiempos inmemoriales han practicado la danza como una tradición del territorio desde un nivel cotidiano en los diferentes lugares adonde se camina y se recrea el pensamiento. Era una forma de bailar al espacio en el tiempo del suceso presentado y también se bailaba con el objeto de rendirle devoción a los seres de la naturaleza.

Bajo ese punto de vista, la danza se realizaba en el mismo territorio, por un suceso y con un objeto determinado, se llevaba a cabo en el sitio del entierro del niño como es la danza del angelito, la cual se realiza con el objeto de realizar un ritual para alegrar el espíritu de un niño para que pueda marchar bien al mundo de los antepasados, evidenciando la relación de la danza con la muerte, al bailar se busca evocar alegría al suceso. O también se bailaba en los sucesos de trabajo y obtención de la comida como es la cosecha del maíz, efectuándose esta danza en la chagra con el objeto de realizar una ofrenda y agradecimiento a los Espíritus Mayores y a la naturaleza por haber brindado los alimentos al ser humano; la familia siembra sus semillas y forja con su esfuerzo la subsistencia para recoger el

fruto y de esta forma agradecer a la naturaleza por regalar de su mismo vientre la alimentación.

Sin embargo, hay que tener en cuenta que desde tiempos de la colonización y la república, la religión también influyó en la desaparición del danzar cotidiano, poniendo en el plano de lo inmoral y diabólico esta tradición. Posteriormente, gracias a la aparición en escena de los denominados tiempos modernos, muchos de estos aspectos culturales se han debilitado por nuevos ritmos y prácticas afueranas, ya que se influyó directamente al pensamiento en la cual toma parte la colonización llevada a cabo por los terratenientes en el territorio (Ver Capítulo No. 1). Todo esto llevó a influir en el pensar y actuar de las nuevas generaciones, llevando a sufrir una falta de pertenencia por el danzar en la espiritualidad de vida. Por lo cual, las danzas ya no se realizaban al aire libre o en una casa por un suceso religioso o ancestral, sino que se dejaron de practicar por los Mayores, quienes mantenían esta tradición hasta hace varias décadas del siglo pasado. Sin embargo, la memoria de los Mayores aún transmite todos estos sucesos simbólicos que representan la vida espiritual desde la visión de mundo *Yanakuna*, y es a través de este diálogo y caminar con los abuelos que se exploran las antiguas prácticas convertidas en historias y relatos para así construir las danzas en la actualidad.

3.3.1 Reinención de la tradición dancística

Debido al auge del movimiento indígena *Yanakuna*, en la actualidad se ha motivado a recuperar y fortalecer las danzas antiguas de los Mayores, porque lo artístico ancestral es la representación política del territorio. En los encuentros comunitarios y de visita de los diferentes resguardos, el impacto visual que expresan las danzas es el de comunicar la esencia cultural del territorio, en la cual se ejerce una apropiación del entorno y un empoderamiento simbólico de *Papallaqta*. Pero este retomar de las danzas antiguas, debido a las características de vida del presente, se ha llevado al plano escenográfico en una presentación ante un público determinado, pues las danzas ya no se realizan a nivel cotidiano. Por lo cual, se ha desarrollado una inventiva de la tradición de la danza ancestral, la cual se lleva a cabo en el mismo territorio, pero ahora en el plano escénico y en un lugar determinado en los eventos educativos y de fortalecimiento político y cultural del movimiento *Yanakuna*. El sitio de la danza desde esta dinámica es el escenario en donde se presenta ante la comunidad.

Se plantea desde esta dinámica, una estructura de la danza en la coreografía, (Ver definición en pie de página No. 109) para esto se realiza una preparación de movimientos, actuación y gestos que constituyen su estructura y desarrollo. De allí que se considere la coreografía como un arte en el cual elaboramos la forma del danzar, según la historia o costumbre que se desea representar. En esa medida, en la coreografía se interpreta una fusión entre los saberes ancestrales de la danza, con los conocimientos actuales de gestión coreográfica, presentándose la

unión del pasado con el presente; se utilizan las técnicas pedagógicas como una herramienta para transmitir las antiguas historias y sucesos que marcan el origen y la esencia cultural del territorio.

Como punto de origen, la danza antigua de los Mayores se realizaba de una forma espontánea y sencilla a nivel cotidiano de territorio, con una forma en sus movimientos, pero actualmente se conjuga a través de las estructuras que se recrean en los conocimientos pedagógicos, claro está que el paso es el mismo que se ha retomado de los Mayores y se realiza con la intención de representar la sabiduría de los Mayores de los templos sagrados, los espíritus o guardianes y las costumbres de agradecimiento y enamoramiento contadas en las historias ancestrales de los Mayores. Ya desde el proceso de fortalecimiento cultural *Yanakuna* llevado a cabo por la comunidad, se ha mameado la palabra y el pensar acerca del motivo de reconstituir la danza con base en las historias, del porqué bailar desde los antiguos relatos del territorio. La respuesta es la búsqueda y constitución de la danza propia, la cual reside en el motivo de su ejecución, siendo la consolidación de una danza propia del territorio en el plano coreográfico y también a nivel político en los diferentes encuentros comunitarios de la organización del Cabildo.

Desde esa perspectiva, se realizaron conversatorios con los Mayores del territorio y el sector educativo como los profesores Norbey, Margot, Diva y Oliva. En el diálogo se reiteraba que la danza no debe ser simplemente un baile, o mejor dicho no debe ser bailar por bailar como se concibe en las diferentes clases de música moderna, en las cuales se hace determinado paso y se mueve el cuerpo. De allí que Aurelio Cruz mencione que:

Las danzas y presentaciones las organizaron el colegio, ya después de que hubo el plantel educativo. Así como presentaron ahí las muchachas cuando ya organizaron el colegio ¿sí? ya hubo organización de los bailes, de las danzas, presentaciones para cualquier evento ya presentaban, ya tenían ideas, pero los alumnos del colegio organizaron el escenario de la danza (Aurelio Cruz, 2 de Mayo de 2013).

Este saber se debe realizar con un motivo y sentido, enfocados desde un porqué se realiza, ya que cada danza expresa un mensaje. Entonces, se estimulaba la necesidad de valerse de las historias ancestrales del territorio, con el fin de comunicarlas y representarlas simbólicamente, pues es en la tradición oral donde yace el verdadero sentido y la esencia autóctona para la creación y construcción de la danza. Por lo cual, se llevó a cabo una recreación de la danza, en la cual se retomó la tradición antigua y se retomó en el presente de una forma pedagógica y educativa. Esto evidencia cómo la cultura a pesar de los sucesos que la debilitan busca la forma de regenerarse de diferentes formas y en diversos contextos. Del mismo modo, a través de los conocimientos actuales en gestión artística, se establecen las estructuras y formas de las danzas, lo cual se realiza con el propósito de visibilizar las antiguas historias, esto sin desconocer el paso que se ha retomado de los Mayores y también siempre realizada con la música tradicional

interpretada por las flautas en el conjunto de chirimía, pues hay una relación existencial.

Claramente, la formación en el acto del danzar conlleva al sentir, pensar y actuar de quienes lo practican, todo dado a través de gestos y formas en el movimiento en completa relación con los procesos pedagógicos en la dinámica coreográfica y dancística. Por lo tanto, se debe contar con la participación de la comunidad educativa en cuanto a facilitar la práctica de los saberes, para formar una educación cultural a través de la danza y también permitir los espacios apropiados. Esta dinámica pedagógica de la danza, en el presente, está ligada al fortalecimiento de la educación propia, formación que se busca constituir en los territorios y comunidades, promovida por el movimiento indígena del Cauca.

En el Pueblo *Yanakuna* este sueño aún se encuentra en sus inicios y en *Papallaqta* la organización del cabildo desea impulsar este proyecto. Aunque actualmente, se realizan algunos conversatorios con los niños acerca de la importancia de llevar la danza al plano educativo. Desde esta dinámica, la danza está relacionada con la educación, retomando los movimientos de los Mayores para transmitirlos a los niños, las nuevas generaciones, pues hay que entender que los conocimientos pedagógicos de la danza y coreografía están relacionados con la memoria, las historias, la conexión dinámica con el territorio y la geografía porque se camina simbólicamente el entorno por lo que el cuerpo y el sentir espiritual es la base práctica y conceptual en el danzar. En esa medida, se debe estimular los ensayos con ejercicios recreativos, para lo cual hay que contar con el espacio apropiado para practicar y construir las coreografías, por ejemplo en este caso particular, los ensayos se realizan en las instalaciones de la sede de la Institución Educativa y la organización del Cabildo, aunque en otras ocasiones se utilizaban distintos lugares como los hogares de quienes danzaban.

Por eso, con las profesoras Margot Anacona y Oliva Quinayás se llevaba a los niños a la cancha de baloncesto, ubicada cerca de la escuela, en dónde se realizan los primeros ejercicios de relajación, ya que es vital ensayar la danza con el cuerpo preparado físicamente. Cuando se realizaban los ejercicios, se proseguía a ensayar la danza, iniciando con el paso en fila por toda la cancha. Esto se llevaba a cabo hasta agarrar el paso adecuado, el cual es flexionar la rodilla. Por lo general, algunos niños o niñas dirigían a los demás en la forma de hacerlo. Quienes ya danzan bien, según las propuestas de la danza tradicional, les enseñan a los demás cómo se hace a quienes aún no lo asimilan en sus movimientos. Después, cuando los demás cogen el paso, ellos también demuestran su habilidad para danzar, claro que algunos más que otros.

Realizar ejercicios recreativos es necesario para relajar la mente, el cuerpo y también para volver el ensayo algo animado y que no sea monótono, rutinario. Al contrario, debe ser algo divertido, dinámico y alegre para motivar a los niños a la danza, y así participar y contribuir en el fortalecimiento y recreación de la construcción coreográfica. Desde esta dinámica coreo-lógica, se debe contar y desarrollar los siguientes elementos, espacios y formas:

- El ritmo
Es la forma como se danza, moldeada por la canción de chirimía interpretada, por ejemplo los flauteros tocan bambuco y los danzantes deben seguir este estilo generando determinados movimientos, o si se toca pasillo o marcha son otras formas. El ritmo de la danza deviene de la música, según como se toquen los instrumentos la danza se construye. Es claro cómo la danza ha mantenido su relación existencial con los sonidos y la música, es el sentir del cuerpo para asimilar la vibración musical. (Ver ritmos musicales en el capítulo dos).
- El espacio y el ensayo
Se debe tener en cuenta, porque sin un lugar determinado para poder practicar la danza no serán posibles las presentaciones, ya que es supremamente importante preparar la danza con anticipación. Además en la práctica o en el danzar, es fundamental la relación entre la persona y el espacio, pues en el mismo se realizan formas, movimientos y recorridos. Esto incluye casas de familia, la sede de la escuela o colegio o también la sede del cabildo.
- Los pasos básicos
Son los movimientos determinados manejados en los gestos y las piernas, los cuales dan forma al estilo de la danza, por lo general en los tres ritmos de bambuco, pasillo y marcha se presentan similitudes en sus pasos, las diferencias radican en la velocidad en cuanto a su realización.
- La Escenografía
El lugar donde se presenta la danza debe ser preparado previamente con los ensayos y con una decoración que permita visualizar el contexto de la danza, por ejemplo para la danza de las lagunas se realiza una pintura donde se muestre el páramo con el sitio sagrado de *Cusiyaku*.
- El vestuario adecuado
Para cada danza se debe preparar la vestimenta apropiada, por lo general en todas se usa la ruana, el sombrero y el pantalón en los hombres; y en las mujeres, el sombrero, la chalina, la falda y la mochila (Ver Foto No. 27). Pero para otras danzas se añaden otros vestuarios conjuntos con el tradicional para representar personajes como el Puma en la danza que lleva su nombre.

Cuando se culmina con el aprendizaje del paso, entonces se procede a enseñarles el manejo del vestuario, puesto que en la danza tradicional es esencial mover la ruana en los hombres, o la falda en las mujeres para expresar sentimientos y emociones. La danza básica para ensayar es la danza del enamoramiento, porque en ella tanto los hombres como las mujeres pueden interactuar para comenzar a manejar la dualidad y realizar movimientos de una forma espontánea en el aprender de la danza. El enamoramiento era el ritual de conquista de la pareja practicado por los Mayores, y que contiene determinados símbolos, y actualmente se ha construido en la pedagogía.

Como ilustración, en la danza del enamoramiento los hombres tienen que coger las puntas de la ruana y manejarla para un lado y para el otro, siempre concentrados en dirigir sus pasos y su mirada hacia las mujeres con el fin de comunicar sus pretensiones sobre ella; y las mujeres, en un primer momento,

huyen como signo de coqueteo, y después cuando ya lo aceptan, como las mujeres llevan falda, deben cogerla de los bordes y manejarla hacia un lado y hacia el otro con el propósito de comunicarle al hombre su aceptación. Todos estos son signos comunicativos de un mensaje, y están relacionados con el sentir de la música y la tradición interpretada, sustentadas en la representación de la cultura cotidiana. De cierta forma, se re-significan cómo eran las formas para constituir la pareja o dualidad, símbolo de la vida, pilar de la familia *Yanakuna*. (Ver danza del enamoramiento en Anexos No. 247-255).



Foto No. 32: Presentación de la danza del enamoramiento en el colegio.
Fuente: Fabián Chilito, 29 de Noviembre de 2013.

Pero el proceso, además de haberse desarrollado con los niños también se llevó a cabo con los Mayores, quienes con su saber de los pasos y formas ancestrales de la danza, elaboraron y presentaron coreografías danzando al territorio en su representación. Los profesores llevaron al plano coreográfico estos saberes desde los conocimientos pedagógicos de la danza, estableciendo los segmentos interpretativos de su historia. Es un proceso intergeneracional, pues tanto los Mayores como las nuevas generaciones llevan a cabo la inventiva de la danza tradicional con apoyo de la comunidad educativa. Por lo general, la dinámica coreográfica actual de la danza se conjuga con el teatro, interpretándose como una historia del territorio, realizándose y materializándose en una dramatización de los sucesos y actos de la historia. Esto se hace danzando, pero a la misma vez se interpretan los actos en cuanto al desarrollo de la narración; es por lo tanto una teatralización a través de la danza.

En algunos casos, como fue el caso de la danza de la Mayora *Yuma Amuy*, se detuvo por un instante la música y la coreografía para presentar actos de teatro,

realizando una mejor comprensión de la historia, mostrando momentos de cómo la comunidad actúa en cuanto a la preparación de los viajes desde San Sebastián, *Papallaqta* hacia el Huila. Después, se prosigue la danza en fila con ritmos de bambuco, interpretando cada caminar del territorio hacia los sitios sagrados, porque se procede nuevamente a mostrar el momento de cómo los comuneros llegaban a la Laguna de la Magdalena con un sentido de respeto y de cuidado en donde además se observa al espíritu del sitio. Luego, se finaliza con la danza de la Mayora *Yuma Amuy* en completa conexión con sus dramatizaciones.



Foto No. 33: Danza de la Mayora *Yuma Amuy* en la inauguración del Resguardo de *Papallaqta*.

Fuente: Fabián Chilito, 20 de diciembre de 2012.

Desde esas perspectivas, el espacio y el tiempo se construyen desde la dinámica de la danza, al interpretar la coreografía de las lagunas, se representa el páramo y los sitios sagrados vitales para la vida y existencia, concibiéndolos desde una humanización del entorno en donde existen los Mayores Sabios, quienes personifican la esencia del lugar. Del mismo modo, es importante el tiempo, ya que en la danza se rememoran historias antiguas relacionadas con el origen de la vida como la coreografía de *Yuma Amuy*, la madre del territorio, Mayora de la Laguna de la Magdalena. Milo Anacona, se refiere a estos aspectos de la siguiente manera:

Eso hace parte de la enseñanza que una historia se haga real, se haga artística, es la parte lúdica para que el Mayor, el joven, el mismo niño pueda ir comprendiendo con profundidad esa historia, entonces la parte lúdica lo pueda volver artístico; es uno de los trabajos que deberían hacer con las escuelas, con la misma comunidad en las asambleas, en

cada reunión debería haber eso, ir a danzarle al espacio inscrito en una leyenda o en una historia, son puertas a la Ley de Origen. (Milo Anacona, 10 de Julio de 2014).

Asimismo, la danza de la Mayora también rememora el caminar de los abuelos por el Páramo de Letrero, sitio de tránsito hacia el Huila, porque viajaban para conseguir productos de la tierra caliente y sal del reino. Es en este viaje en donde se da el encuentro entre las familias y el espíritu de la laguna, expresando el mensaje del deber de respetar a la madre y los seres espirituales de los templos sagrados. Esta danza fue interpretada por los Mayores en la inauguración del Resguardo *Papallaqta* (Ver danza de la Mayora *Yuma Amuy* en Anexos No. 212-218).

Otra danza construida, es la coreografía creada por la Profesora Margot y los niños en la que se les rinde homenaje a las Lagunas Magdalena, Santiago y *Cusiyaku* y se representan a través de las letras iniciales de sus nombres. A través de esta danza se representan las Casas de los Abuelos, siendo la fuente de vida, cultura y sabiduría, evidenciando la importancia de estos tres sitios para la visión de mundo y existencia del territorio. (Para más información de los sitios sagrados Ver Capítulo No. 1). Ante lo dicho, es importante recalcar que en los sitios sagrados nace la vida misma, el agua se gesta desde su interior, fuente de sabiduría y hogar de los Mayores patronos del territorio, quienes custodian la entrada a los otros mundos. En la presentación, una niña personificaba a la Mayora de la Laguna de la Magdalena, un niño al Mayor de la Laguna de Santiago y otro al de la Laguna de *Cusiyaku*, mientras los demás eran los niños, quienes rendían ofrenda y también formaban las iniciales de sus nombres presentándose formas nuevas en la coreografía, primero se formaba letra M, después la S y por último la C.

Por lo general, la mayor parte de la danza se realizó con movimientos circulares, y desde la concepción de los Mayores que observaban la danza, se relacionaba con el recorrido en las lagunas, pues en ellas se delimita el círculo como su área de influencia, círculo que representa los espejos sagrados de agua encontrados en la alta montaña del páramo. De esta forma, los niños en la presentación de la danza representan simbólicamente a los Mayores de los sitios, evidenciándose una relación intergeneracional entre los abuelos y las nuevas generaciones. (Ver danza de los tres abuelos en Anexos No. 234-240).

Otra danza realizada, fue la danza del carguero, la cual se realizó en colaboración del profesor Norbey y llevada a cabo por los niños, aunque mayormente se presentaron niñas; también vital en la representación de los sitios sagrados, en donde se rememora el caminar de los abuelos en el Páramo de Letrero. La danza muestra la importancia para los antepasados en cuanto a la sal, puesto que para ellos es vital en la subsistencia. Pero también, se muestran valores ambiguos en la utilización de la sal, pues de un lado está la obtención de los alimentos, lo cual genera y permite la continuación de la vida en la comunidad. De igual forma, se

observa cómo en las lagunas existen los encantos que atraen a los caminantes para que se queden con ellos.

Por otra parte, se representan valores indebidos, porque en la danza se arroja sal a la laguna en un acto de desesperación para deshacerse de la serpiente transformada tras haber sido una porcelana, y cuando sucede esto, se efectúa un suceso denominado corte de energías en donde se debilita un poco el sitio. En el desarrollo de la danza, después de haber sucedido esto, se comunican los actos para corregir lo indebido, que es la ofrenda a los sitios y se efectúa por medio del respeto, todo en pro de la sanación y fortalecimiento de la vida.

Desde ese ámbito, las danzas están relacionadas con la representación de los templos sagrados de la vida, evidenciando que el Páramo de Letrero, de las Papas, las lagunas encantadas son lugares fundamentales en la Ley de Origen *Yanakuna*. En ellas se muestra el origen de la vida como es la danza de la Mayora *Yuma Amuy* o de la representación a los templos sagrados, danza de los tres Abuelos, o también se enfatiza en los actos indebidos como es la danza del carguero. (Ver danza del carguero en Anexos No. 219-225)



Foto No. 34: Ensayo de la danza del carguero de sal en la sede del colegio.

Fuente: Fabián Chilito, 21 de Mayo de 2013.

Del mismo modo, se representan seres espirituales de la naturaleza, los cuales expresan la sabiduría natural, pero a la misma vez realizan actos de control del territorio, es decir son guardianes. En la danza del Puma, se representa la historia del médico tradicional, quien se convierte en felino, demostrando su poder y sabiduría de la naturaleza, evidenciando la relación entre el ser humano y el animal, y también la importancia de la medicina tradicional como pilar del conocimiento espiritual. (Ver danza del Puma en Anexos No. 226-233). Además, la

danza expresa cómo ha sido la relación de la comunidad con los seres espirituales, caracterizada por ser conflictiva en términos de control del territorio por parte de los espíritus y por otra de la comunidad, especialmente cuando de desequilibrios se trata. En la interpretación de la danza, un niño personaliza al Puma, mientras las profesoras crean su disfraz y los demás realizaron el papel de quienes lo vencieron. Además de los personajes de la historia en la coreografía, se añaden otros personajes como las niñas, quienes representaban a los árboles para poner en escena la naturaleza, las montañas y el territorio.

Otra representación a los seres espirituales, es la danza del Duende, en la cual se pone en contexto al Mayor sabio de la naturaleza, quien también tiene la personalidad y apariencia de un niño viviendo en las quebradas, en las grandes montañas, en los bosques o incluso apareciendo en los potreros, dando a entender nuevamente la relación existencial entre el abuelo, símbolo de sabiduría; y el niño, símbolo de inocencia, pero también de picardía. Por lo cual, la principal emoción y gesto expresado en quien lo personaliza en la danza es la alegría, el niño que participó en la presentación actuaba de una forma picaresca y alegre. Los conocimientos del Duende están relacionados con la música y la medicina tradicional. Del mismo modo, la danza del Duende también comunica la relación entre los seres espirituales y la comunidad, los espíritus en ciertas ocasiones perturban al ser humano por encontrarse cerca de los sitios sagrados o por una falta a la naturaleza. El humano se ve en el deber de ofrendar por la falta cometida para restaurar al ser perdido (Ver danza del Duende en Anexos No. 241-246).

Como se puede ver a lo largo de estas descripciones, las coreografías, por una parte, se han construido con base en una serie de historias sólidas relatadas por los Mayores que es la danza de la Mayora *Yuma Amuy*, la del Carguero de sal y la danza del Puma. Cada una de ellas se enmarca en una historia o narración ligada con la memoria colectiva, lo cual las marca para su desarrollo en el sentido de representar la historia tal y como se ha contado. Según como sea la historia, se desarrollarán las danzas, los movimientos, formas y actos, que sustentan el relato puesto en escena.

Por otra parte, hay una inventiva de la danza, no desde una historia sólida, pero sí por las costumbres y visiones del territorio, donde se ponen en contexto sitios sagrados, los cuales se los personifican como la danza de los tres abuelos, o la puesta en escena de guardianes espirituales como en la Danza del Duende. También se han expresado costumbres ancestrales como la danza del enamoramiento, en la cual sale a relucir la forma de conquistar a la pareja, donde se resalta la unión entre un hombre y una mujer como un acto sagrado, lo cual se ha perdido entre las actuales generaciones. A pesar de la carencia de relatos sólidos, la comunidad construye la danza a partir de sitios y personajes del territorio, los cuales también tienen relación desde la Ley de Origen. A través de la danza, comprendemos el acceso a diferentes sitios como son las lagunas y el páramo, mostrando la sabiduría encontrada en ellas y los valores a tener en cuenta en el momento de visitarlos. También se evidencian relaciones interculturales por el caminar hacia el Huila, en donde se generaba el encuentro

con otros pueblos en pro de la subsistencia, comprendiendo que a través de la danza se camina el territorio hacia otras zonas culturales como la amazonía y el alto magdalena.

En esta interculturalidad, encontramos la relación entre los Andes y la Amazonía, la montaña y la selva representada en la danza del Puma como confluencia milenaria ancestral entre ambas cosmovisiones tanto de territorio como de tradiciones y pensamiento. Esto muestra, cómo desde la danza podemos explorar relaciones interétnicas de tiempos antiguos, pero que aún subyacen en el territorio, la sabiduría de la selva con la de la alta montaña. Asimismo, se coloca en escena la historia del Mohán o Puma (Ver historia del Puma en Anexos No. 226-227), lo cual permite contarla desde la dinámica coreográfica, ya que se realizan movimientos circulares y los niños llevan a cabo los papeles de cada personaje, haciendo que sea una danza teatro para poder relatar el suceso.



Foto No. 35: Presentación de la danza del Puma en el colegio.
Fuente: Fabián Chilito, 22 de Mayo de 2013.

Bajo estos argumentos, en la danza se realizan movimientos simbólicos a nivel grupal relacionados con el territorio como es el círculo, este se encuentra en diferentes danzas indígenas representando el ciclo de la vida y del tiempo, un eterno retorno del ir y venir, del morir y volver a nacer. En la danza *Yanakuna* al círculo se lo denomina “redondilla”, la cual es la visión de los Abuelos, esencial en la tradición dancística. Esta forma se ha transmitido desde tiempos anteriores. Como podemos ver a lo largo de estas descripciones, la simbología realizada en la danza se encuentra en los sitios sagrados desde el sentir de la medicina tradicional como lo expresa el Mayor Milo Anacona cuando va en búsqueda de plantas al páramo, se puede observar el círculo en ciertos lugares. También relacionadas desde la vivienda, pues antiguamente se construían las casas

tradicionales, la mayoría con el cuadrado, pero muchas de ellas con el círculo, por lo cual, la danza está vinculada con la simbología del hogar ancestral.

Otra forma realizada, es la serpiente expresada en la hilera de danzantes, la cual se lleva a cabo de forma intercalada entre hombre y mujer, quienes danzan uno tras de otro realizando movimientos en zigzag (voltean de un lado para otro). Al ejercer estos movimientos se representa una serpiente, la cual es uno de los principales seres en la cosmovisión *Yanakuna*, símbolo del mundo de abajo (*Uku Pacha*), dando a entender cómo a través de la danza se generan relaciones con los mundos cosmogónicos en la concepción ancestral. Cuentan los Mayores que la serpiente personifica el ser del aroiris, el cual es uno de los espíritus de limpieza que realizan estas acciones al territorio cada vez que llueve, asimismo sus colores son la simbología de la esencia *Yanakuna* plasmada actualmente por las Mayoras en los tejidos. Es así como las tradiciones se reconstruyen para que la cultura y los saberes antiguos puedan ser expresados y de cierta forma lleven a la reflexión de las nuevas generaciones acerca de sus orígenes, de tiempos inmemoriales y re significando la pertenencia a la visión de mundo por medio del danzar y la expresión coreográfica en este plano actual.

3.4 La danza en la ancestralidad y el retorno

Hemos visto en este capítulo que la danza *Yanakuna* se ha dinamizado en el territorio desde tiempos inmemoriales, los Mayores en diferentes ocasiones con sus movimientos rendían homenaje a las ritualidades necesarias en la trascendencia de los saberes de consolidación en la vida espiritual. Y actualmente, es dinamizada a través de los conocimientos coreográficos y educativos, lo cual lleva a re-contextualizarla frente a las características del presente. No hay que olvidar que la danza se origina desde los templos sagrados de vida, de los cuales nace la música natural para ser interpretada en las flautas y tamboras, lo cual evidencia una relación genérica con la música tradicional, sin los sonidos y canciones esta no puede existir. Por lo tanto, el danzar es el resultado de sentir la vibración de la naturaleza y según cómo se toquen las melodías, los movimientos, pasos y la coreografía de la danza se desarrollarán. Esta se da a través de movimientos como son el paso, manejo del vestuario, entre otros. Para la danza del enamoramiento se tocaron bambucos como la Perra Pucha o Tome Guarapo o para la danza del Puma se tocó la canción de la Guala, el ritmo de la canción genera la forma de la danza. (Ver ritmos y canciones de la música en capítulo dos y partituras en Anexos No. 196-206).

La danza es un sentir, de allí que los ancestros conciban la vida desde el plano espiritual y a través de movimientos, gestos, emociones y sobre todo desde el pensar en el cual se integra el corazón. De esa manera, se realizaban pagamentos a la naturaleza. Por lo cual, el territorio y la danza están íntimamente relacionados, cuando danzamos remitimos a lugares específicos y a una costumbre ligada a situaciones específicas, como ejemplo se encuentra la cosecha del maíz en la huerta o a una acción en específico como es el

enamoramamiento, en donde se lleva a cabo la dualidad. En ese aspecto, a través de la danza y la oralidad, se camina el territorio, se habla de la importancia de los sitios sagrados, que son el origen de la vida. También, se rememora prácticas antiguas en la memoria de la comunidad, y de igual forma en la música se presenta la relación natural con el territorio. En todo esto hay una Ley de origen, todo nace de la naturaleza. El sentido es formar danzas en relación con las historias del territorio, porque debemos utilizar la coreografía, para darle forma y así poder expresar y representar la historia escogida. De ese modo, vamos fortaleciendo la relación de la memoria colectiva con los saberes artísticos en este caso la danza tradicional o como dicen los Mayores la Danza Antigua.

Desde esa perspectiva, la palabra de los Mayores se comunica a través de la danza, por ese motivo la tradición oral del fogón o la Tulpa es representada, dando a entender que la palabra para la cosmovisión es sagrada y es la fuente de la memoria y las historias ancestrales. Así, la palabra de los narradores es vista como uno de los elementos más importantes para transmitir los mensajes de la visión de mundo heredada de los abuelos, la cual está cargada de un gran peso simbólico en términos de sagrada y poderosa por el impacto en las formas de pensar de la sociedad y en las de los sujetos.

En ese sentido, el tejido es la insignia fundamental en la danza, pues es la vestimenta del indígena *Yanakuna* y a pesar de haber sufrido modificaciones es la representación del ser con su territorio. La danza tradicional se denomina también de esta forma, porque incluye practicarla con atuendo autóctono, es el danzar de la vida comunitaria y llevada también al plano espiritual. Desde ese punto, en el vestuario se generan dinámicas de conocimientos locales y la tecnología ancestral para su construcción, como es el caso de la utilización de diferentes artefactos para poder procesar la lana de ovejo y material básico para tejer. Estos elementos son la “chanchuala”, el uso o “puchica”, el telar, el cual se denomina “*Guanga*” y la “macana”, todos ellos cumplen su función en el momento de elaborar las ruanas, chumbes, mantas y cobijas. Otros elementos se hacen manualmente como el sombrero y las mochilas.

Como se puede percibir, hay una simbología en el vestuario, la cual lo vincula directamente al territorio, evidenciándose cómo desde tiempos antiguos se retomaban las formas naturales de los sitios y también los fenómenos. Es un lenguaje natural, el cual da origen a formas y colores, y éstas comunican mensajes para la armonización espiritual en el tiempo y el espacio, por ejemplo la unión del círculo y el cuadrado en la ruana constituye la *Chakana*, y ésta es el símbolo del calendario ancestral. Igualmente, podemos ver la música y la danza en completa relación e interrelación, generando así la representación del territorio, pues las melodías emiten el sentimiento que forma subidas y bajadas en caminar simbólicamente el territorio y la danza representa la historia ancestral, la palabra materializada está ligada directamente al origen de los saberes artísticos. Así, la palabra y la memoria se materializan a través de la danza, éstas son representadas a través de los movimientos y gestos, los cuales se convierten en un lenguaje de tiempos antiguos, distintos sucesos en el danzar forman o

constituyen la comunicación de las historias ancestrales. La danza y las historias se unen por la comunicación de los mensajes ancestrales en donde se evidencia la historia y sabiduría milenaria del territorio.

No olvidemos que para el indígena la danza, como la música y el canto, es un rito religioso de carácter trascendental. Incorporada a su propia vida no puede juzgarse jamás como lo haríamos con las de profesionales que entrañan un oficio, y menos aún con los bailes de sociedad que solo son pasatiempos. Para el indio, la danza es una ceremonia, mágica, telúrica, cósmica en ocasiones. (Abadía, 1977:291)

De esa manera, la inventiva de la danza ha sido un intento de los Mayores y la comunidad educativa de fortalecerla en el plano actual, re-contextualizándola al presente, lo cual implicó la utilización de las herramientas pedagógicas y conocimientos coreográficos de la danza. Es por ello que se implementan coreografías y segmentos, lo cual es fundamental para poder comunicar la historia ancestral o representación del territorio, ya que en cada danza hay un mensaje. De allí que lo artístico, es el pensamiento primordial para el ser, porque por medio de éste expresamos nuestras ideas, nuestro sentir, lo cual emerge en la música y la danza, por lo cual, al hablar sobre cómo se expresan estos procesos artísticos, se habla de las historias ancestrales del territorio, porque no es bailar por bailar o solo danzar, sino que es reflexionar, sentir la importancia que tienen, y entender qué mensajes expresan, qué habla la danza, qué historias ancestrales de aquí del territorio emergen en las diferentes danzas, y cuál es la importancia de ésta en el desarrollo del pensamiento. Frente a estos aspectos, William Anacona dice:

Cada que se hace una danza o se toca una canción es pensando en el territorio y si tratar de expresar algo en los movimientos que usted hace o en los pasos que hace porque aquí cuando se organiza o la otra vez que iniciamos o cuando estudiábamos a nosotros los profesores no nos organizaban, nosotros nos organizábamos solos, eso venía dentro de nosotros cuando nosotros estudiábamos, cuando nosotros iniciamos el cabildo lo iniciamos muchachos, teníamos los dieciocho años, jóvenes recién graduados y lo que nosotros expresábamos y ese sentir lo hicimos una realidad ahora somos un resguardo como le digo y vamos a tratar de seguir rescatando esta cultura, toda nuestra visión política y nuestra visión ancestral (William Anacona, 5 de Noviembre de 2013).

De igual forma, a través de la danza se comunica la historia propia del territorio, ligada ésta a los antepasados de la comunidad. Historia que ha sido transmitida a partir de las narraciones ancestrales, solamente que esta historia no se logra apreciar desde el punto de vista oficial, sino desde el plano cosmogónico. Por ejemplo, en la danza se expresa la historia del Puma o Mohán, el poblamiento de *Papallaqta* y el Macizo, donde podemos ver cómo está influenciado por la región del Amazonas, zona selvática, que es vecina de la zona montañosa andina del Macizo. Entonces, en la danza se expresan relaciones interétnicas e interculturales, siendo éstas fundamentales en la constitución de la cultura y

cosmogonía *Yanakuna*, pues esta tiene sus raíces en la esencia quechua aimara, pero influenciada en gran parte por la cultura de los pueblos selváticos del Amazonas, especialmente de los más cercanos como es Santa Rosa y Putumayo.

Frente a estos aspectos, el origen de la danza es el mismo territorio, los sucesos espirituales en consonancia con los seres invisibles de la naturaleza, como son los guardianes de los sitios sagrados y los Mayores Sabios de tiempos milenarios. De allí que se forman danzas a partir de las historias ancestrales, a través de las cuales podemos explorar la Ley de origen, el danzar desde la memoria mítica es vivenciar la sabiduría de los antepasados. De forma clara, la danza hace parte de la conexión con el espacio y hace parte de la reflexión de cualquier espacio, se expresa el intercambio de las medicinas ancestrales, unos danzan para curarse, otros danzan para sanar, como es el caso del abuelo o Mayor que comparte la medicina del *Ayahuaska*, en su trance el danza, pero para que la danza cure, uno de los requisitos es estar conectado con el espacio madre, el territorio. Esto se realiza no solamente para curar una enfermedad, sino para sanar la tierra. Por lo cual, la danza es la conexión del ser con el espacio, con el territorio y el cosmos.

Igualmente se comprende la danza y los saberes artísticos y narrativos del territorio como procesos que están asociados al calendario ancestral de las fiestas rituales de la siembra y cosecha de los alimentos en las fases lunares, porque los abuelos sabían cómo el 21 de diciembre era una fecha especial, *Kapak Raymi*, fiesta grande al sol; el 21 de marzo, tiempo del florecer cuando las semillas daban el primer fruto del año o *Pawkar Raymi*; el 21 de junio es otra fecha, *Inty Raymi*, inicio del nuevo año desde la cosmovisión ancestral y el 21 de septiembre se realiza el ritual de ofrenda a *Killa Raymi*, al espíritu de la luna, en donde se representa la mujer *Yanakuna*.

Por lo tanto, en la danza podemos evidenciar que se generan relaciones con el territorio, son puertas a la cosmogonía, a los hechos trascendentales en la existencia de la cultura *Yanakuna*, pues se realizan de una forma simbólica los recorridos de los Mayores, acciones que se han llevado a cabo desde hace mucho tiempo por el Páramo de Letrero, los sitios sagrados, en estas acciones se representa los hechos vividos y espirituales de los ancestros. Del mismo modo, se narra desde la fenomenología, pues esta dinámica es el punto de acceso al territorio, se cuenta lo que se ha vivido desde tiempos antiguos, ya que los antepasados mantenían un contacto permanente con los abuelos de los templos de la naturaleza y de igual forma con los seres espirituales del territorio, los cuales mantenían un control del lugar.

De manera precisa, en la danza se manejan gestos, los cuales expresan la emoción de los danzantes, pues esta comunica el sentir, el corazón, todo empieza a partir del interior para ser expresado tanto en el espacio como en el territorio. También a nivel de los movimientos, se representa la simbología del territorio, tanto los círculos, como las hileras en zigzag se encuentran de alguna u otra forma en los sitios sagrados y en los diferentes lugares del territorio visionados por medio del caminar con la medicina tradicional y el caminar de la palabra. De igual forma esta simbología de movimiento realizada en la danza se asocia al caminar

por los senderos propios de los andes, como son los quingos, palabra que deviene del quechua “kinku”, que significa curva, camino ondulante, de muchas vueltas, siendo evidente como el territorio era atravesado por el camino ancestral que condujo a la diversidad de pueblos desde tiempos inmemoriales (Ver No. 30 en el Capítulo No. 1). A través de esta dinámica coreográfica, se realiza el caminar el territorio de una forma espiritual, rememorando el trayecto entre el presente y el pasado, puesto que se sigue el orden cronológico desde la cosmovisión ancestral.

Bajo esta idea, los movimientos y gestos en la danza se llevan al plano de la expresión simbólica, pues este es el lenguaje natural, es decir del territorio. Es así como se transmiten mensajes que hablan de la cosmovisión o visión de mundo desde el pensamiento y sentir *Yanakuna*, en la cual yace inmersa la Ley de Origen, principio ancestral de la vida, en donde se generan diversas dinámicas y saberes en relación al territorio y al universo espiritual. Esta sabiduría ancestral cosmogónica de la Ley natural o de origen, la abordaremos en el capítulo siguiente.

Capítulo 4

El “caminar” de la Ley de Origen *Yanakuna*

En este capítulo develaremos el “caminar” con referencia a la visión y práctica de la Ley de Origen devenida en el territorio *Yanakuna*, también llamada Ley Madre, en la cual se encuentra una gran complejidad de saberes originados en el sentir y la espiritualidad ancestrales. En primer lugar, se describirá y analizará el mameo de la palabra y del “caminar” espiritual con los sabedores del territorio, expresando las concepciones en cuanto a la Ley de Origen, en donde la principal forma de explorarla es el sentir del corazón, evidenciando que en él mismo yace el saber invisibilizado por la razón. La espiritualidad conecta el corazón del ser con el corazón de la vida, encontrada para poder acceder a la espiritualidad ancestral, de ese modo se camina al interior para a partir de allí caminar al exterior, al territorio. En esa medida, se busca plantear su importancia desde su relación con el territorio, y de igual forma con los saberes artísticos y la memoria, con el ánimo de aclarar cuáles son los caminos a la Ley Madre. De esta manera este capítulo se piensa la unión de los capítulos anteriores en un conglomerado del saber, siendo la forma de visionar el origen de todas las formas, que se ven representadas en la cultura, resultado de los seres y Espíritus Mayores.

Este capítulo está relacionado con los precedentes por la expresión de la música y la danza, las cuales dan cuenta de la cosmogonía *Yanakuna*, aclarando cómo el conocimiento local se construye con base en la memoria y la relación con su entorno, y a partir de allí se generan normas de comportamiento entre el ser humano y la naturaleza.

En la segunda parte, realizamos un recuento y análisis de la memoria colectiva, la cual es un concepto asociado a la Ley Madre desde el territorio; por ejemplo en la oralidad podemos encontrar las historias ancestrales vividas por los Mayores ancestros de tiempos antiguos y contadas generación tras generación, revitalizadas en el imaginario del territorio. En cada una de las historias, contextualizamos al territorio y los sitios sagrados como el tránsito de los Espíritus Mayores, Mayores ancestros y Seres Espirituales. De la misma manera, se hace un recuento acerca del origen del territorio, desde las Casas de los Abuelos y el corazón del agua, teniendo en cuenta cómo *Papallaqta* es el territorio Madre del Macizo Colombiano, del cual emana la vida, el líquido hacia la mayor parte del país, del continente y del mundo, el cual desemboca en los océanos Pacífico y Atlántico. Asimismo, en los relatos se encuentran los seres espirituales, quienes establecen un control del territorio, siendo los guardianes del espacio creados por los Padres y Abuelos Mayores. Cada uno de ellos guarda un saber y una enseñanza, la cual conforma la esencia cultural del territorio y también la historia del mismo, detallando aspectos culturales de los antepasados

En tercer lugar, como un recorrido por los capítulos anteriores, se examina la comprensión de los saberes artísticos como la música y danza, en el caminar de la

cosmogonía y la Ley de Origen, esto a través de sucesos y técnicas diferentes donde se expresa la memoria ancestral referente al pasado y la esencia cultural del territorio. Asimismo, se narra el proceso de cómo estos saberes son dinamizados en las nuevas generaciones y en sí en el proceso educativo propio *Yanakuna*, de los nuevos cambios dados en aras del fortalecimiento territorial y sociocultural del plan de vida. Por último, realizamos un recuento de las clasificaciones y conceptos trabajados en este capítulo, en la cual la Ley de Origen, se concibe como el conjunto de sentires, espiritualidad, conexión entre hombre, espacio, cosmos, memoria y saberes artísticos. El territorio, la música, la danza y la narrativa están interrelacionados, es decir son el complemento de existencia en la Ley Madre.

4.1 El mambeo de la palabra y el sentir de la Ley madre

La Ley de Origen se refiere al origen de todos los elementos y dinámicas ancestrales, las cuales se encuentran en el presente por haber sido transmitidas de generación en generación; es un campo de experiencias que se explora a través del vivir o desde lo fenomenológico. Podemos caracterizar a la Ley de Origen como la conexión entre el ser, su sentir, el espacio y el cosmos por medio del saber natural del territorio. En este ámbito, se desarrolla una filosofía del saber ancestral que la podemos encontrar reflejada en un ethos o valores, pero se inicia desde el corazón con el propósito de ordenar la mente, el ser, las acciones, es decir todo está enfocado bajo una espiritualidad en relación con el cosmos o la visión atribuida al mismo. De acuerdo a esto Jair Zapata aporta lo siguiente:

La creación por parte de lo divino, ilustra la aparición del orden y la organización; de esta manera aparecen las estructuras, las formas y las normas, cuyo principio fundamental rige a los pueblos indígenas a través de la ley primera, ley de origen o ley madre o ley ancestral, con una notable incidencia en la organización del espacio y el territorio. (...) Así las montañas, los árboles, las piedras, el agua y los caminos se convierten en símbolos y lenguajes que expresan el vínculo entre los espíritus y el mundo terrenal. (Zapata, 2010: 24)

Para darle fuerza y desarrollo a la Ley de Origen, se debe fortalecer el sentir, lo cual se realiza priorizando el corazón, el cual no solamente es un órgano físico, sino más bien la forma espiritual de la vida, el cual se debe equilibrar en el interior para poder comprender el exterior. El corazón desarrolla el sentir, siendo la forma del saber, base para caminar la Ley de Origen y complementario al conocimiento. De allí que en la Ley de Origen, se camina hacia el corazón, hacia el interior, por ejemplo sanando al ser de los males espirituales y personales, ya que esto radica en comprender cómo la naturaleza y el cosmos son seres vivos y no tan solamente forma material. De allí se es consciente que de todo el entorno emana la vida así como de nuestro mismo ser, donde se asume el papel que tenemos como seres humanos.

Bajo ese orden de ideas, la espiritualidad para explorar la Ley de Origen en la actualidad es caminada por muy pocas personas, quienes escuchan su sentir de conexión con la naturaleza. En el territorio de *Papallaqta* algunos sabedores o Mayores son quienes han reflexionado acerca de este visionar de la vida, resultado de todas sus experiencias y de su constante sentir con la naturaleza. Frente a estos aspectos, se puede dar una pequeña definición de la Ley de Origen, pero no será precisada completamente porque es algo profundo; además existe una complejidad extensa de dinámicas y saberes. Como ilustración, la vida se debe vivir, ya que es infinita, sin embargo, primero se debe tener limpio el pensamiento, tener limpio el corazón, si lo tenemos manchado o no lo escuchamos, y solamente recurrimos a la mente como única herramienta de vida, no es posible explorar la Ley Madre.

Sin perder de vista los anteriores argumentos, es importante tener en cuenta que desde la llegada de los españoles a América se inició un desequilibrio, iniciado desde el plano espiritual, el cual afectó a todo lo político, cultural, artístico en relación con la naturaleza-Madre-Territorio y demás formas, las cuales constituían la integralidad del “*Runa*” o persona, en la lengua *kichwa*. De esta forma, el papel como seres humanos en relación con el territorio y el origen, fue transformado a una visión contraria, desvirtuando las concepciones y valores culturales ancestrales.

Este desequilibrio en el Macizo, dejó secuelas tan graves como el debilitamiento de la lengua ancestral, la autoridad propia, costumbres y tradiciones, y sobretodo el pensar y sentir espiritual en conexión con el territorio. La conexión del ser humano, su corazón y la naturaleza fue condenada por los europeos, por lo que el saber ancestral fue invisibilizado. A partir de allí, el sentir espiritual se debilitó, conllevando a desvirtuar al ser de sus sentidos de conexión consigo mismo y con el espacio, pues se comienza con el caminar hacia el corazón para caminar hacia el exterior, el territorio y el cosmos. Aunque muchas de las visiones, costumbres y prácticas se adaptaron de cierta forma a la religiosidad de los europeos creando un sincretismo, estas no perdieron totalmente su esencia espiritual. Los abuelos ocultaron el saber para no ser destruido en su totalidad y ahora en la actualidad el sentir sobre la conexión con el territorio está siendo retomado desde un caminar por algunos Mayores, quienes realizan la sanación del ser y del espacio en el fortalecimiento de la casa ancestral para armonizar el pensamiento espiritual de la naturaleza, por haber sido afectado tras la llegada de los europeos. Frente a estas ideas, Hernando Anacona, sustenta que:

En un tiempo llegaron los españoles, hace unos 520 años vinieron en unos barcos, el soporte del barco era de hierro, o de metal, cuando llegaron acá a Suramérica y llegaron tan cansados y tan desesperados, vieron cómo nosotros seguíamos navegando los ríos, el mar, las ciénagas en las canoas, entonces ellos nos agarraron y en esa integralidad, los pueblos originarios, se quisieron, pasaron al barco y hoy por hoy andan en el barco, cubierto por metal y nosotros sus

descendientes, algunos todavía andamos en canoas. (Hernando Anacona, 12 de Mayo de 2014).

Desde la visión y espiritualidad, los Padres Creadores son los dadores de toda la vida, ellos han formado los mundos, los seres, las formas, cada elemento y cada esencia para unir el espíritu con la materia, y a partir de ahí crear el saber, depositado en un centro, el corazón. Por lo tanto, en cada centro yace una partícula del Creador, y desde la visión ancestral el Abuelo vive en nuestro interior, la esencia divina, la cual nos permite conectarnos con el espacio, el territorio y el cosmos. Frente a estos aspectos, hay que afirmar que el corazón se encuentra en todos los espacios, el cual es el centro de la vida, pues en el cosmos existe la diversidad de mundos y cada uno se ha desarrollado o se mantiene por su base. El espacio, el universo y el territorio están ligados a un centro espiritual, la Ley de Origen que es el saber infinito de la vida, y tras conocerla y explorarla implica la experiencia directa con el sentir encontrado en los espacios, la conexión entre el interior y el exterior, entre la profundidad del ser y las alturas del espíritu.

Como punto de referencia, se entiende el corazón como la principal base espiritual y en el cosmos hay muchas fuentes de las cuales se desprende la vida, así como el ser humano posee una, en cada elemento de la naturaleza también se desarrolla un centro siendo imprescindible para el desarrollo de la vida. Desde lo más grande hasta lo más pequeño, se desarrolla por medio de un corazón, el agua, el viento, el fuego, la tierra, las piedras, entre otros, son elementos mediante los cuales se desprenden otros orígenes, como por ejemplo de la tierra se desprenden los bosques y en los bosques hay muchos árboles y cada uno desarrolla otras vidas. Los animales, insectos, aves y demás seres de la naturaleza también son confluencia de todos estos elementos.

Claramente frente a lo dicho, resulta que un ser humano puede vivir con la mitad del hemisferio del cerebro, sea el izquierdo o el derecho, pero ninguno vive con la mitad del corazón, porque es irremplazable. Todo empieza a partir de este centro y a partir de ahí este ordena al resto del cuerpo, incluso a la mente, de allí que se considere como el principio creador de la vida en todo ser y espacio del territorio y en diferentes formas espirituales visionados desde la visión de mundo. Por eso, existe el corazón del agua, del viento, del universo, de la tierra, de la selva, de la laguna, del nevado. Por ejemplo en una estructura como el nevado para mantenerlo tiene que haber un calor así esté frío, entonces dentro está el corazón y no se puede apagar, por eso cuando se empieza a descongelar es porque se empieza a enfermar.

Por otro lado, según las enseñanzas de los abuelos, la conexión con el fuego es vital en el caminar del origen *Yanakuna*, pues es uno de los principales elementos generadores de la vida, en quechua significa *Nina* y es la conexión con el espacio superior *Hanan Pacha*, que es la representación del Sol en la tierra, el observar radicaba en sentir el corazón.

El corazón de cada ser viviente, de cada ser humano debe estar en un círculo, en un espacio perfecto, y a partir de este sentir se conecta con la mente, uniendo el

sentimiento con el pensar, para así trascender hacia la conexión con el espacio y los elementos de la naturaleza, del territorio y del cosmos. Por ejemplo, podemos observar una piedra, si la vemos desde el plano físico sólo vemos un cuerpo y el peso, las formas, los colores que tiene, pero no alcanzamos a percibir de manera profunda nada más, sin embargo cuando escuchamos el corazón de ella y el nuestro, o el de cada persona, vemos profundamente qué hay allí dentro, porque se conecta el corazón de la piedra con el interior del ser.

En ese proceso, en la Ley de Origen se realiza una conexión, iniciando desde el retorno hacia el corazón, el camino rojo como lo llaman algunos Mayores, comenzando por escuchar al centro, el interior, la profundidad del ser, para retomar la espiritualidad de los antepasados en el orden natural de la Madre Territorio. A partir de este fortalecimiento con el corazón, se inicia la conexión con la mente y con el espacio, el mundo, el territorio, el exterior. La Ley de Origen constituye la base de todo el saber, vida y cultura, encontrados en el territorio, estos están interrelacionados, la naturaleza, el entorno y todo a nuestro alrededor es importante en la conexión espiritual iniciada desde el corazón. En la Ley de Origen se establece la consolidación del Pueblo *Yanakuna*, en ella se encuentran los círculos de la vida y de la existencia espiritual, la cual es una cadena generativa, el ser hace parte de un círculo, el del corazón; la familia hace parte de otro en el segundo plano; la unión de las familias constituye a la comunidad, ella hace parte del tercer plano, y la unión de comunidades constituye al pueblo.



Foto No. 36: Tulpas en donde se enciende el fuego sagrado guardado por los bastones del territorio.

Fuente: Fabián Chilito, 18 de Febrero de 2012.

También a través del territorio se realiza la conexión a los espacios del cosmos, en él mismo se encuentran las puertas a los tres mundos de los Espíritus Mayores, los antepasados y los seres espirituales que son los sitios sagrados, pues en ellos están los Padres y Abuelos del territorio y ellos son las puertas a otra diversidad de dimensiones. (Ver detalles del territorio en el capítulo 1).

En este sentido se comparten atribuciones culturales y espirituales al territorio con los pueblos *misak* y *nasa* pues los sitios sagrados son puertas tanto para los mundos superiores como a los inferiores. Portela (2000) define estos aspectos de la siguiente manera:

Los tres mundos se encuentran conectados y articulados, constituyendo una unidad territorial y entre sus fronteras los espacios de mayor poder y espiritualidad. La frontera entre este mundo y el de arriba o entre este mundo y el mundo de abajo la constituyen los bosques, las altas montañas pobladas de vegetación o con afloraciones rocosas y/o cubiertas de hielo: los nevados, los páramos, los abismos, los cañones, las huecadas, las lagunas, las chorreras o cascadas, las cuencas de los ríos, ojos de agua y toda fuente de agua. (Portela, 2000: 55).

En esa medida, se concibe desde la espiritualidad, la existencia de tres mundos, los cuales tienen sus entradas en el territorio y están representados en animales totémicos como son el águila (*Geranoaetus melanoleucus*), el jaguar (*Panthera onca*) o el puma (*Puma concolor*) y la serpiente (*Bothrops ayerbei*) (Ver ilustración No. 1). Cada uno de ellos a su vez abre una puerta hacia otras dimensiones y también a sus representaciones por la esencia desarrollada en ellos. Estos mundos son los que se describen a continuación:

- *Hanan Pacha* (Mundo de arriba): El mundo del cielo, es decir el mundo de los espíritus superiores y celestiales del Creador, donde se encuentran el Sol, las estrellas, el rayo, la Luna, se caracteriza por el vuelo del espíritu por encima de los mundos materiales, por lo cual se representa con el águila o el cóndor, el cual es la transformación de la supra conciencia.
- *Kay Pacha* (Este mundo): Es el mundo en donde habitamos nosotros los seres humanos, pero también donde se encuentran los guardianes y espíritus de la naturaleza, quienes custodian los territorios bravos y las entradas a los mundos de los ancestros tales como los sitios sagrados, lagunas, cerros, bosques, ojos de agua y montañas. Esta dimensión representa el estar consciente, ya que es donde habitamos en la actualidad, y se representa con la personalidad felina del puma o el jaguar.
- *Uku Pacha* (Mundo de abajo): Es el interior de la tierra, el inframundo en donde habitan los espíritus ancestrales; los *tapukos*, los hombres sin ano, quienes se alimentan del vapor de las comidas. Es el pasado adonde se marcharon los antepasados y al cual hay accesos a través de los sitios sagrados y se representa con la serpiente, el subconsciente.

Teniendo en cuenta los anteriores planteamientos, en la Ley Madre se reflexiona acerca del gran universo concebido en la cosmovisión, este es infinito, la más renombrada es la representación de la existencia de tres mundos como son el *Hanan Pacha* (mundo de arriba), *Kay Pacha* (este mundo) y *Uku Pacha* (mundo de abajo), pero desde la profundidad de la Ley Madre estas son puertas a otra diversidad de dimensiones y en cada uno viven diferentes seres y corazones. Por lo cual, el origen plantea la diversidad de mundos, de pluriversos creados por los Espíritus Mayores y los Padres Creadores.



Ilustración No. 1: Representación de los tres mundos con los animales totémicos, la tupa, el día y la noche.

Fuente: Fabián Chilito. Dibujo: José Euclides Piamba, 20 de Septiembre de 2014.

De igual manera, los grandes sabios hablan de cómo el corazón mayor del Sol abre espacios a otros planetas, otros soles y corazones, de allí que si uno continuara hablando de la Ley de Origen de manera profunda y rigurosa, del *Kay Pacha*, al *Hanan Pacha*, de este mundo al mundo de arriba donde en realidad las dimensiones son miles, no se podría delimitar y describir de forma detallada, ya que hay muchos universos y cada uno tiene sus administradores, entonces la Ley Madre es diversa e inacabada. En ese punto de encuentro, los orígenes del páramo, de la cordillera, de la selva, de la Amazonía, del valle, de todo el espacio, es uno solo, no tiene límites, todo está conectado, pero hoy en día, la normatividad puso límites, pues según lo contado en este territorio, este ha sido un sitio de

tránsito de las diferentes culturas desde muchos milenios atrás, por lo que el Macizo no solamente es andino, sino también amazónico.

Frente a esos aspectos, la Ley de Origen se basa en un círculo que se dirige a otro y a otro, y va aumentando, por eso dicen que el corazón de cada ser viviente le da órdenes a los corazones de las células de la sangre en nueve segundos y los corazones de la sangre le da órdenes para que coordine con el cerebro, con la razón, y de ahí se le da orden para que siga, si está conectado seguirá en el orden de escuchar con el corazón de la tierra y de ahí, si ya está más conectado continuará pasando al corazón del universo, pasando por el corazón del Sol, y si no está bien ensamblado se quemará, al intentar caminar por la propia ley.

Por lo cual, la conexión con otros mundos es evidente en el trascender, pero para lograrlo se debe estar consciente de la preparación tanto física, como espiritual para poder lograrlo. Desde la relación con la naturaleza, los Mayores se han preparado a través de la medicina ancestral como la coca (*Erythroxylum coca*), tabaco (*Nicotina tabacum*), *Ayahuaska* o *Yagé* (*Banisteriopsis caapi*) y borrachero (*Brugmansia aurea Lageth*), además de otras plantas frescas. Cada una es un ser vivo, tiene un espíritu, un abuelo que posee un saber de los seres naturales, y a su vez estos tienen conexión con el universo. Los Taitas y médicos tradicionales son quienes manejan el conocimiento de las plantas, la sabiduría de la Ley de origen y la espiritualidad del territorio emana de los ancestros.

Bajo otro punto de vista, a través de los rituales, se visiona a los Espíritus Mayores y sus mensajes de vida para la limpieza y armonización del ser humano en relación con su territorio. La hoja de coca es la mayormente usada por los Mayores *Yanakuna* en el pagamento por la vida y la conexión con la naturaleza, ésta se mastica con el mambe, lo cual produce la reflexión del corazón, se despierta el sentir y de igual forma en la relación ancestral con los pueblos amazónicos también se explora el saber a través de la planta del *Yagé* o *Ayahuaska*. Frente a estas perspectivas, es de agregar que los Mayores de los territorios *Yanakuna* están fortaleciendo la Ley de Origen, caminando con otros pueblos que tienen rasgos culturales similares como algunos del Amazonas, pero viviéndola, escuchando el corazón. Pero también se enfatiza en la vivencia de la Ley de Origen, pues ella es infinita y profunda, el explorarla es uno de los caminos de la vida, ella se convierte en la vida misma de quien entra a caminarla, por lo tanto, se convierte en una cosmovivencia, el saber ancestral no es estático, éste continúa y se transforma.

Para empezar a conocer el origen lo se debe explorar la historia, es decir conocer quiénes crearon el universo y la tierra, es decir comprender quiénes son los administradores espirituales del mundo, y preguntarnos ¿cuál fue el motivo de sus formas? Nosotros podríamos escuchar o sentir la Ley de Origen a través de la medicina, con las plantas, porque es una ley de la naturaleza, pero no se termina en una ceremonia de coca o de tabaco o de *Ayahuaska* o *Yagé*; la verdad esto no termina ahí, pues ella es continúa e infinita, la exploraríamos en un momento o en un ritual sólo desde una parte, entonces es más que la vida de los seres humanos aquí en la tierra. Cabe aclarar frente a esto, que es a partir de la medicina como se

establece una conexión con el espíritu en nuestro corazón, pero se debe vivirla de igual forma para poder explorar la Ley Madre.

Por otro lado, la cosmovivencia es la forma de caminar la Ley de Origen, pues ésta no es meramente teórica, estática, ella está en permanente movimiento, se pueden reconocer y representar detalles del saber ancestral, sin embargo éstos son continuamente generados, están en un eterno retorno del saber, que a su vez son profundos e inacabados. Los caminos hacia la Ley Madre se pueden explorar en la medicina ancestral, los Espíritus Mayores del mismo territorio, toda la cultura y los saberes y expresiones artísticas, pero estos son los senderos más no el fin, este será hallado al trascender de esta existencia a otra tras haber cumplido el papel como seres vivos en este mundo. Milo Anacona agregó frente a estos aspectos:

Por eso, yo le explicaba una vez a unos muchachos, más bien replicábamos la explicación de unos Mayores y ellos, los muchachos decían, lo que pasa es que nosotros estamos conectados con el fuego y el fuego hace parte de la vida de nosotros, pero y entonces decimos si uno está conectado hasta adonde aguanta la propia razón, porque esa es la máxima ley, es pasar por el corazón del Sol, entonces yo le decía a unos muchachos, ustedes quieren sentir la Ley de Origen, ellos decían si, ah entonces mire venga esta es cójala, cójala (cogía una braza encendida entre sus manos y la devolvía al fuego) ellos se quemaban y esa es la Ley Madre si ve que ustedes no alcanzan a aguantar, y si no aguantamos eso, que vamos a aguantar la propia ley, entonces ahí está la Ley de Origen. (Milo Anacona, 10 de Julio de 2014).

Dentro de esta dinámica del saber ancestral, se encuentra la dualidad como la unión generativa de la vida, el ser abuela, mujer y el ser abuelo, hombre lo cual constituye la dinámica creadora ligada a todos los seres vivos, al mismo espacio al mismo territorio. El ente complementario al corazón es el útero, este forma al ser, en él se forman el elemento acuático, la madre agua constituye la mayor parte de un organismo, pero para la generación de otro ser o de muchos se necesita la unión entre ambos. De allí que la paridad es la reproducción de la dualidad, el vínculo de dos seres produce un tercero, la esencia masculina envía su esencia al útero, ésta la recibe y en su interior se forma el nuevo ser, y al cabo de un tiempo nace, esa es la ley paritaria, ella da a luz a todas las formas y elementos. Desde la visión espiritual del territorio, se concibe cómo el Sol, *Inti* en lengua *kichwa*, ha enviado su fuerza a la energía de la tierra, y ella ha generado a todos los seres en el territorio. Posteriormente, el corazón del agua, abuelo y abuela generan la vida de los templos y los sitios sagrados.

Como se planteó en el anterior párrafo, el útero es donde se desarrolla un corazón, pero para su existencia debe haber otro centro, sino tampoco puede dar vida. La dualidad es por lo tanto esencial, donde se encuentran dos seres vivientes o dos energías, la esencia masculina penetra el útero y desarrolla un corazón, y este crece para nacer a su debido tiempo en nueve meses y cuando

venimos, lo hacemos solos y cuando nos vamos sucede de igual forma, se queda el cuerpo y el alma, pero únicamente se va el espíritu. Los caminos de la Ley de Origen también nos llevan hacer la retribución al Padre Creador por la vida misma, se debe pagar por nuestras vidas y por el saber, porque también el corazón hace parte de la ley, evidenciando que la sabiduría es infinita. Se realiza el pago a la naturaleza, al corazón de la tierra, del agua y de los diferentes elementos, la cual es de igual forma, la conexión y entrega del interior del ser hacia el de la tierra y la creación suprema.

Por lo general, en la ofrenda siempre se reúnen alimentos para ser entregados a los espíritus, pero la entrega de un buen sentir y un buen pensar, tanto desde el corazón como la mente es esencial. Y a través de este pago se revela el origen de la vida y el territorio desde los padres ligados al corazón del agua. Milo Anacona menciona estas concepciones diciendo:

Investigar como Yuma Amuy y *Sukugun* son los padres del territorio no ha sido fácil, eso ha sido un tiempo largo, escuchar, sentir e ir a entregar pago, pedir permiso, una consulta espiritual, porque a profundidad hay más cosas, primero hay que hacer una consulta espiritual, hay que hacer una mortoria, hay que hacer un pago, entonces son trabajos bien largos, no los vamos a hacer en una semana, ni en este mes porque es origen de muchos millones de años, si la tierra tiene diez mil millones de años, Yuma Amuy tendría nueve mil millones de años. (Milo Anacona 10 de Julio de 2014).

De esta forma, se reflexiona acerca del papel del ser humano en este mundo, donde escuchar el corazón de los Espíritus Mayores, es permitir a nuestro corazón interiorizar el camino del retorno, por lo cual se sigue el sendero de los abuelos, pues en el orden de tiempo desde la visión de mundo el pasado está adelante, la voz de los Mayores se encuentra en las montañas y en todo el espacio de la naturaleza y de los elementos. Y cuando termina su labor, hizo un trabajo de conexión de ser viviente con la Madre Territorio escuchando el corazón de los otros, el corazón de la piedra, del agua, de la selva, del universo, de la ley natural. Por lo cual, la Ley de Origen está en la piedra, en la montaña, en la laguna, en los ríos, en el universo, los abuelos desde tiempos antiguos han estado en conexión con la propia ley.

Uno de los puntos interesantes es que el Macizo Andino y Amazónico es la fuente de vida del agua, elemento espiritual generador de la existencia. En la formación del territorio los Padres Creadores han establecido las Casas de los abuelos, sitios sagrados en donde los Mayores son los patronos de la cultura, quienes guardan el saber del origen. El corazón del agua, de la tierra principalmente y en conjunto con otros elementos ha generado la vida del territorio a través de la dualidad y la paridad como lo veremos a continuación. También, se reconoce la existencia de seres espirituales que son los guardianes del territorio, los cuales regulan el comportamiento humano hacia la naturaleza, cada uno de ellos maneja un saber de la naturaleza y todos obedecen a los Espíritus Mayores y al Creador.

Del mismo modo, en el caminar hacia la Ley Madre podemos plantear el sentir hacia el territorio, en el cual se visiona el origen, que para poder explorarlo es imprescindible recordar las relaciones con la narrativa y la tradición oral, pues en ellas está la historia natural y espiritual del territorio, en la cual yace la esencia cultural. Todos los sucesos y seres del origen en la cosmovisión del territorio podemos encontrarlos en las historias ancestrales contadas por los Mayores, en la memoria colectiva transmitida desde tiempos antiguos y milenarios. Por lo cual, se reconoce la importancia de la oralidad, la cual está intrínsecamente ligada a la Ley Madre, y esta memoria es uno de los caminos principales en poder explorarla. Los Padres Creadores tenían la responsabilidad de dejar al ser humano un templo de vida, que en este caso está representado en el Macizo Colombiano, lugar en el que se encuentran con los Mayores del agua, Espíritus de la naturaleza y guardianes del territorio (Ver Capítulo No. 1).

4.2 Narrativas del origen en la memoria colectiva y Casas de los Abuelos

La Ley de origen está asociada a la memoria, ya que ella se explora a través de la narrativa ancestral del territorio y los lugares y sitios dotados de sacralidad y poder como son las lagunas, cerros y montañas abundantes en el territorio de *Papallaqta*, asimismo corresponden con los personajes, quienes ejercen su influencia en la visión de un mundo espiritual. Desde el plano literario a todas estas historias, se les atribuye un significado imaginativo desde la cosmovisión ancestral, ya que narran la existencia de los seres dueños y guardianes del territorio. Dichas narraciones hacen parte de los mitos y leyendas. En esta memoria, los múltiples relatos acerca de todos los sucesos y personajes simbólicos se convierten en elementos importantes que son reinterpretados y modificados en la memoria de las comunidades en la medida que transcurre el tiempo.

Frente a este proceso, es de reconocer que las historias se transmiten por medio de la tradición oral, la cual es un lenguaje transmitido desde los mayores a los más jóvenes, por lo cual se plantea la tradición como una herencia, porque es un legado del saber local a las nuevas generaciones. En estos relatos el entorno es dotado de características y actos humanos, por lo cual el territorio se relaciona intensamente con la naturaleza humana. Como punto de encuentro entre estas ideas, Nates Cruz (2000) afirma que:

Cada uno de los sitios de encanto es representado como un ser vivo personalizado, que además de presentarlo con nombre propio, se hace alusión a su historia particular. Así ante la pregunta: -“¿Por qué las lagunas son bravas?”, la respuesta es: -“porque es un sitio con historias, eso allí tiene harto que contar”. (Nates Cruz, 2000: 110).

En esta representación del entorno, desde la memoria colectiva, se lo visiona como la casa en donde habitan tanto los seres humanos como los seres

sobrenaturales o espíritus. El mundo donde habitan los primeros es el “manso”, en los lugares con altura baja y distantes, o próximos al páramo, en el cual se desarrollan todos los aspectos de su vida, lugar de las viviendas, donde se permite trabajar la tierra, de manera extensiva, para poder asegurar su subsistencia. El mundo donde habitan los segundos es el “bravo”, lugares como el páramo, los bosques, los cerros y las cañadas. La visión de lo “bravo” hacia los lugares donde habitan los “espíritus”, es por la reacción del lugar, ante cualquier falta de la persona que indique un daño al sitio, lo cual suscita un impacto emocional en las personas, llevando a establecer valores de respeto, hacia el entorno y estableciendo de un “ethos” o sistema de valores en la comunidad, relacionado íntimamente con una visión del mundo, lo cual es mencionado por Geertz (1973), (Ver No. 114 en Capítulo No. 3).

Sin perder de vista las anteriores consideraciones, es válido afirmar que es en el “ethos” y la cosmovisión donde se establecen las visiones hacia los actores sociales y narradores como los Mayores llevando a representarlos simbólicamente como los portadores de la sabiduría heredada de los ancestros por su avanzada edad, evidenciando su larga vida transcurrida; llevando a ser respetados en todo sentido, viendo a su palabra como una fuerza de transmisión de las antiguas historias del territorio, porque son relatos vividos en donde se narran prácticas importantes en torno a la visión de mundo, como la siembra y cosecha de maíz, personajes míticos como el duende y *Jukas*, lugares con una carga sobrenatural referenciados desde lo “sagrado” e integraciones con la chicha de maíz. De allí, se establece la importancia de las prácticas realizadas por los ancestros en el cual se los ve como el camino a seguir según la cosmovisión, para moldear un orden temporal en donde los Mayores están adelante.

Bajo ese orden de ideas, la palabra de los narradores es vista como uno de los elementos más importantes para transmitir los mensajes de la visión de mundo heredada de los abuelos, la cual está cargada de un gran peso simbólico en términos de ser sagrada y poderosa por el impacto en las formas de pensar de la sociedad y en las de los sujetos. Por el mismo valor de la palabra, el silencio forma parte del círculo, pues hay instantes en los cuales estos actores ven el momento de expresarse. El silencio se mantiene por lapsos de tiempo, hasta ver el instante para hablar; por medio del callar se aprende a escuchar y observar, para que cuando haya que dialogar, el narrador sea escuchado y observado. Por lo cual, a través del silencio se contempla el valor de la palabra y también permite agudizar la observación hacia las expresiones de los demás sujetos y el entorno que nos rodea.

Como un recuento de la historia, desde hace unos años atrás, antes de la década de los sesenta, Valencia era constituido por tan sólo seis casas de bahareque y paja, y había pocos potreros, la mayoría del territorio era montaña y selva. Contaban que en estos tiempos, los Mayores, adultos, hombres, mujeres, niños y niñas se vestían con su atuendo ancestral, tejido en la guanga o telar por las Mayoras, los hombres llevaban la ruana, sombrero y pantalón de lana de ovejo y

las mujeres sombrero, manta o chalina, y falda de lana de ovejo. Además, andaban descalzos, pues no existían los zapatos, ni la ropa de hoy en día.

Del mismo modo, como no se usaba el cemento, ni la teja, ni el eternit, la casa era tradicional, con el piso de tierra, una sola pieza donde estaba el fogón ubicado en la parte central, el cual estaba constituido por las tulpas, cada una era una piedra, y las tres piedras significaban la tres tulpas, las cuales son la base de la vida del hogar. Sin el fuego el hogar no vivía, por lo que el fuego es la existencia misma de la casa y representa la unión familiar. Frente a estos rasgos, es valioso mencionar que en las noches oscuras alrededor del fuego, los padres, los abuelos, entre otros, les contaban historias a sus hijos. Estas historias eran anécdotas de sus propias vidas o de otras personas que también habían pasado por otras experiencias, en general era gente que había vivido o vivía desde hacía mucho en el territorio.

En esa perspectiva, la Ley de Origen del territorio focalizada en el útero de la tierra, es profundizada mediante la memoria de los Mayores, quienes guardan los relatos, y algunos de los abuelos que hace poco partieron hacia la otra existencia del espíritu, entre ellos Don José Domingo, quien se fue a los ciento nueve años y Don Severiano a los cien años. Estos personajes dejaron este mundo, llevándose gran parte del saber ancestral y narrativo; sin embargo sí se puede seguir conversando con algunos Mayores quienes aún perviven, como Rosa Elvia Anacona, Jesús Alarcón, Bárbara Anacona, Neftalí Anacona, Sabina Anacona, Constaín Anacona. Con ellos se pueden indagar las historias antiguas para a partir de ellas volver a fortalecer la Ley de origen del territorio. Desde la narrativa de los Mayores se cuenta cómo el territorio, en sí todo el valle fue una laguna inmensa y con el tiempo se ha ido secando, hasta quedar los ríos y quebradas, los cuales son vestigios de lo acontecido en el tiempo.

De allí, se entiende que el agua forma parte esencial del origen, enmarcada ésta en la narrativa, siendo *Papallaqta* la corona del Macizo, desde donde se irradia la vida para el continente, y en la memoria este elemento no es sólo un componente físico del territorio, sino una composición sagrada y espiritual generadora de vida, lo cual vamos a explorar con la leyenda del corazón del agua como veremos a continuación, y también referenciando la existencia de los espíritus guardianes, quienes establecen una normatividad de control del territorio. Bajo esa línea, el entorno está ligado a la memoria de los Mayores, a través de ella podemos constatar la vivencia antigua del territorio, evidenciándose la conducta de relación entre el ser humano y los padres, espíritus y seres espirituales del territorio. Por lo tanto, la territorialidad ligada a la memoria colectiva son la expresión y los caminos a la Ley de Origen.

Como hilo conductor de las diferentes narraciones, encontramos en las historias la esencia de vida emanada de las Casas de los Abuelos, el poder regenerativo de la existencia y el saber, pues ellos son quienes representan las raíces ancestrales de las cuales el Pueblo *Yanakuna* que aún fortalecen su identidad. En los templos sagrados ubicados en el Páramo de Letrero se encuentran los padres del territorio

de *Papallaqta*, rememorando la historia del corazón del agua, aspectos que son expuestos por Nates Cruz (2000):

Para los nativos del Macizo Colombiano, la consideración del agua como símbolo creador tiene su localización específica en las lagunas. Son sus aguas quienes han sido dadoras de vida, de ahí han emanado lo divino y lo humano, luego cada uno ha entrado a ocupar un espacio social, según los límites simbólicos asignados por la cultura. (Nates Cruz, 2000: 117).

Desde esa postura, el origen de la vida en el territorio se realiza a partir de la dualidad, la cual lleva a la paridad desde el corazón del agua, y a través de la misma se evidencia la importancia del Macizo Andino Amazónico Colombiano para el resto del continente. El origen de la vida yace de la unión de los espíritus de los sitios sagrados, la dualidad constituida por la Laguna de la Magdalena y la Laguna de Santiago, en la primera vive la Mayora *Yuma Amuy* y en la segunda el Mayor *Sukugun* (Ver Ilustración No. 2). Al momento de su unión nacieron los demás templos de la vida como son las lagunas *Cusiyaku*, *Sukubun*, Suramérica, San Patricio, *Papallaqta*, entre otras. Pero también de su unión nacieron los ríos encargados de suplir el vital líquido al continente, y enriquecer las culturas por donde transitaban, siguiendo la música para llegar a los océanos. Los abuelos son los patronos del territorio, sabedores de tiempos antiguos y se encuentran con su vestuario ancestral, tal y como lo sustenta Milo Anacona al mencionar:

Se dice que *Yuma Amuy* y *Sukugun*, *Yuma Amuy* hoy en día le dicen Magdalena y *Sukugun* hoy en día le dicen Santiago ellos tuvieron cuatro hijos y a cada uno le pusieron nombre y a cada uno le pusieron su misión, para qué lado tenía que irse y el hijo mayor se llama Caquetá y le dijeron tenía que irse para el sonido de las guacamayas, entonces coge vertiente amazónica, y después tuvieron otro hijo, le dijo Patía y tenía que irse para el sonido donde sonaban las piedras o el cantar de muchos tambores del pacífico y asimismo le toco coger toda esa vertiente del pacífico y así también tuvo el haragán del Cauca que le decimos nosotros, entonces lo mandó para la región norte para que atravesara, pues tendría que llegar a los dos límites del pacífico y del atlántico, pero realmente él se distrajo en el camino y cuando él tuvo al otro hijo que fue al Wankayu y le ordeno que tenía que irse por el atlántico a salir a Barranquilla y entonces en la mitad del camino el Cauca lo escuchó y se apegó a él y por eso cogió camino atrás de él, ellos tuvieron cuatro hijos y tuvieron un poco de hijas y cada llanto, cada suspiro que se regaba en el espacio tenían una hija y esas hijas son lagunas, entonces tuvieron muchas hijas y esas hijas tuvieron otras hijas que son las lagunillas, o sea que tienen nietas (Milo Anacona, 20 de Febrero de 2014).

A pesar de que el río Cauca no nace en el territorio de *Papallaqta*, la narrativa lo relaciona con la vida reproducida en el Macizo Andino Amazónico, ligado al centro de la alta montaña. En el origen, podemos apreciar cómo se encuentra

relacionada la música natural y ancestral de las culturas, cada una desde sus melodías ancestrales, entre estas se encuentran las guacamayas de la región del Amazonas, los tambores del Patía y los sonidos de las comunidades del norte que son los que guiaban el camino de los ríos, ya que las melodías marcan el camino desde el agua y la tierra (Ver música tradicional en capítulo 2).



Ilustración No. 2: Mayores *Yuma Amuy* y *Sukugun* en las lagunas Magdalena y Santiago.

Fuente: Fabián Chilito. Dibujo: José Euclides Piamba, 20 de Septiembre de 2014.

Desde ese punto de vista, el territorio y la cultura hacen parte del origen del mundo como un solo ser vivo, por ejemplo si la Sierra Nevada de Santa Marta es el corazón y el Amazonas es el pulmón de la tierra, entonces el Macizo es el útero del mundo, del universo, ahí hay un líquido de donde se genera la vida, en este espacio es el agua, y si no hay agua no es posible la generación de la vida. Por lo tanto, el Macizo Andino Amazónico es tan importante y tan especial para cualquier ser viviente de todo el mundo, de todo el universo. En ese sentido, al hablar de *Yuma Amuy* y *Sukugun* es referirnos de manera directa a la Ley de Origen, porque en ellos está la responsabilidad de la vida humana. Algunos Mayores cuentan que los abuelos de las lagunas eran antiguamente sabios que ejercieron su papel vital en el mundo y después con sus formas espirituales trascendieron y quedaron encantados, es decir se volvieron espíritu y se convirtieron en lagunas. Es por esto, que en estas lagunas se encuentra la riqueza espiritual representado en el oro, el cual para los antepasados tiene un valor espiritual y alimenticio relacionado con el maíz en contraposición a la concepción material emitida por los valores modernos. De esta manera, Rosa Elvia afirma que:

La Laguna del Santiago y la Laguna del Magdalena ellos los dos son casados, por eso se encantaron frente a frente no mira usted que queda enfrente uno allá y el otro acá frente a frente quedan Santiago y Magdalena, pues han de ser todas dos encantadas porque han de ser riquísimas porque se encantaron allí, tanto el de Santiago como la Magdalena, son las primeras bases de las ricas riquísimas, que del oro ha de ser y sino por qué se encanta, por qué pusieron esa historia allí, por algo ha de ser ¿no cree?. (Rosa Elvia Anacona, 23 de Noviembre de 2013).

Como podemos percibir, los templos sagrados son la representación de los mundos antiguos, en ellos aún permanece la vida de los ancestros, quienes se ocultaron en sus profundidades. Asimismo, los abuelos sabios son los patronos, las raíces del territorio, y guardan la riqueza representada en forma de maíz, el origen de la comida, de la vida se encuentra en el corazón del agua y los sitios encantados. Del mismo modo, frente a la Laguna Magdalena se han tejido historias acerca de su importancia en la vitalidad del espacio, ya que es la madre generadora de la vida, ha dado a luz a todos los templos del territorio de origen, un ejemplo es el Páramo de Letrero, y así cada uno de ellos guarda una sabiduría. La Mayora *Yuma Amuy* es quien representa su espíritu, que a su vez se logra observar desde el sentir en la forma del Cerro Tres Tulpas, ubicado a los pies de la laguna, el cual tiene la forma de una mujer en embarazo mirando al firmamento, ella es la madre cósmica, la madre de toda la vida. (Ver Foto No. 10, Cerro Tres Tulpas y Laguna de la Magdalena en el capítulo 1).

De la misma manera, en la historia también se rememora el caminar de los abuelos en el Páramo de Letrero que iban al Huila a realizar el intercambio de alimentos de su territorio de montaña, con el de la zona de clima cálido de montañas en menor grado. Se representa el respeto debido a los Mayores en este caso a la Mayora *Yuma Amuy* (Ver Ilustración No. 3), ya que de lo contrario si se realiza la transgresión, habrá un castigo evidente por parte los abuelos a quien falte a los valores ancestrales. Como aspecto a rememorar, la Mayora también tiene una relación principal con la música, pues cuentan que toca el tambor, instrumento especial y representativo en la música ancestral indígena, pues se conoce que existía desde hacía mucho antes de la llegada de los españoles así como la flauta transversa. Esta Mayora generaba el saber de la percusión a partir del cual se interpretan diferentes ritmos, con movimientos especiales para cada uno, las manos constituyen el bambuco, principal ritmo generado en la misma naturaleza.

De allí, que la música en la historia está ligada con el caminar del agua y también en la dualidad, ya que ella caminaba por la superficie de la laguna, tocando el tambor, y su hijo la acompañaba por todas las orillas y el centro de la misma, así totalmente concentrados, según las narraciones, invocaban a los elementos de la naturaleza para ejercer un control del territorio. (Ver historia de la Mayora *Yuma Amuy* en Anexos No. 212-218 y su danza representativa). Con la música emitida por la Mayora *Yuma Amuy* y el hijo se generaba el tiempo de lluvias y de viento,

de frío intenso como sucede en los meses finales de Mayo, Junio, Julio, Agosto y en algunos años hasta mediados de septiembre, pero estos son generados por la reunión de los espíritus. Entonces a través de la acción de los espíritus expresada en las historias, se realiza la ordenanza del tiempo de vida en el territorio desde la Ley de Origen, por ejemplo se llega el tiempo de lluvias para limpiar los ríos, se envía desde la laguna más agua al río Magdalena para no ser detenido, sin embargo para muchos es solamente un fenómeno natural, porque no le ponemos cuidado al espacio o a los Mayores, o abuelos.



Ilustración No. 3: La Mayora *Yuma Amuy*.

Fuente: Fabián Chilito. Dibujo: José Euclides Piamba, 20 de Septiembre de 2014.

Desde esos aspectos narrados, la historia y la vivencia en cuanto a los tiempos de junio y julio se han descrito como meses referenciados en la bravura del territorio de *Papallaqta*, el cual se convierte en inhabitable, pero hoy en día ha ido cambiando por las circunstancias de la sociedad. Ante esto cabe agregar que anteriormente el territorio era inhabitable, porque eran dos meses de lluvias intensas y a partir de aquí se establecía una cosmovivencia porque entonces se debía recolectar mucha leña, lana, coca, mambe, unos para estar mambeando o

pensando, otros para estar tejiendo, y así se generara un conversatorio y trabajo desde el pensamiento. De allí que el invierno o la época de páramo y lluvia forma parte de un intercambio del tiempo, contraponiendo el territorio del valle, “el manso”, donde habita la comunidad, con “el bravo”, donde viven los Espíritus Mayores, por lo cual en junio y julio *el Jukas* está en armonía con el territorio, para él este tiempo es de calor, de armonía para todos ellos, pero para nosotros los seres humanos que estamos en otra dimensión es un tiempo frío, en el cual se imposibilita salir del hogar.

Esto sucede porque los seres humanos también debemos sentarnos a pensar, entonces como dicen los abuelos salen a relucir algunas de sus consideraciones: antes se tejía, pensaban, mambeaban, sentían, observaban, lo cual parte también del sentir de la Ley de Origen iniciada en el corazón en completa conexión con el pensamiento, el espacio y el territorio. La vivencia del sentir se realiza en la reflexión, y el conversatorio alrededor del fuego, el cual es encendido para calentar al hogar, la familia. Aunque ahora se ha perdido en gran parte este sentir desde el proceso espiritual llevado a cabo por la organización del cabildo, se retoma el conversatorio con los Mayores alrededor del fuego recordando las historias antiguas y se realiza el proceso de medicina ancestral con lo cual se une la sanación del territorio y el fortalecimiento de la memoria colectiva y el pensamiento ancestral.

Otras historias, hablan de que en los templos sagrados se generan los alimentos, pero tanto desde el piso o clima caliente, como del piso y clima frío, por ejemplo en la Laguna de Santiago se cuenta que desde el sentir y también por la preferencia de los espíritus hacia la persona, ésta logra producir plátano en zonas calientes, maíz en lugares fríos y papa de la alta montaña. También a partir de aquí se encuentra el origen de la comida, la cual forma parte de la Ley Madre, evidenciando que desde el corazón del agua se ha generado la subsistencia para todo el pueblo, incluyendo la relación entre quienes viven en el piso bajo, los calentanos y los fríanos, por lo cual el origen de todos los alimentos a nivel físico y territorial se encuentra en los templos sagrados, como enuncia Nates (2000):

Las narraciones míticas sobre las plantas cultivadas que tienen como foco de origen las lagunas, se tejen principalmente en torno al maíz, la papa y el plátano. Aunque plantas como el plátano no sean nativas, lo que da un origen común a estos cultivos, es su importancia a nivel alimenticio, ritual y de identidad: la dieta de estos comuneros tiene como principal componente el maíz, la papa y el plátano; (...) y así como éste aunado a la papa son los alimentos que identifican a los fríanos (pobladores del piso térmico frío), el plátano lo es para los calentanos (piso térmico cálido). En este sentido, las lagunas como origen de estas plantas sugieren la redefinición cultural de los nativos. (Nates Cruz, 2000: 118)

Desde esa postura, nos damos cuenta de que el maíz está relacionado con el oro, símbolo espiritual de la luz para los antiguos, el regalo de los ancestros, de los Espíritus Mayores. Desde la concepción ancestral, este alimento es generado en

la visión espiritual tanto de las deidades, como del agua y el mismo entorno. Desde hace algún tiempo personas forasteras con técnicas desconocidas han venido a estos espacios a llevar el oro representado en el maíz. Estas historias concuerdan con un tiempo en el que personas venidas de otros lugares fueron confundidas por gringos, y llegaron a los territorios del Macizo a internarse en los sitios sagrados. Desde el sentir espiritual de los Mayores, estas personas en realidad eran espíritus de los abuelos materializados en un cuerpo, quienes retornaban a las casas de sus padres a realizar el pago. (Ver Ilustración No. 7 e historia de La Laguna de Santiago y los forasteros, en Anexos No. 256-257). Además, en las historias de los territorios circundantes a *Papallaqta* también se narra acerca de la llegada de personas forasteras con la apariencia de blancos que se internaban en los sitios bravos y salían con oro representado en maíz.

Ellos tras haber cumplido el motivo de su venida y llevarse la riqueza se iban para no ser vistos nuevamente. En las historias sustentadas en las Casas de los Abuelos, se presencia el Mayor *Cusiyaku* en la laguna que lleva su mismo nombre y significa aguas alegres. En el abuelo de este sitio, se encuentra el sentir y la sabiduría de la música tradicional, de sus aguas se expresan sonidos de flauta y tambora, y a quien se dirija con fe y un pago por la enseñanza de vida, la persona será fortalecida para ser un buen músico de la comunidad. De esa manera, es aquí donde se encuentra la esencia de la música tradicional (Ver naturaleza y música en el capítulo 2). También en otra historia, encontramos que algunas personas veían en sus aguas plantas medicinales, representando el saber de la medicina tradicional, por lo que el espíritu de la laguna, el abuelo lo escogía para el camino espiritual de la sanación desde la naturaleza.

De esta forma, los saberes de la música, y de igual forma, la medicina tradicional y natural, se encuentran en el templo del Mayor *Cusiyaku*. Entonces se establece la relación simbólica entre el agua como elemento genérico, los abuelos o Espíritu Mayor de la laguna y también el tiempo pasado de los ancestros, el cual se revitaliza nuevamente por la generación de los mismos saberes, pues ellos son originados en el mundo de abajo. Bajo estas descripciones, se sustenta que estos espíritus salen a este mundo mediante las melodías de los antiguos, ligadas éstas a la curación del cuerpo, el corazón y el ser, ostentando que es a través de las plantas donde se urde una relación dialéctica entre la música y la medicina, por ejemplo en las canciones propias generadas de la naturaleza se contribuye a la sanación del ser, porque quien las percibe genera la curación de su sentido emocional, entendiendo la música como la medicina. Asimismo, en el aprendizaje con las plantas y la espiritualidad encontramos la música. Todo esto lleva a direccionar el camino de la apropiación espiritual del sentir y pensamiento desde ambas prácticas como la sabiduría de ser músico tradicional y la de ser un sabedor de la medicina natural y propia del territorio. (Ver Ilustración No. 8 e historia de Saberes del Mayor de *Cusiyaku* jardín medicinal y música tradicional, en Anexos No. 258-259).

Con referencia a dichos aspectos, las casas de los abuelos no están solamente en las lagunas, sino también en las montañas, allí también se encuentran puertas

hacia otros mundos custodiados por los sabedores y patronos del territorio. En otra historia de los Mayores, sobre el Cerro de la Vieja, se cuenta acerca de la denominación de los sitios sagrados desde el visionar de los guardianes y dueños espirituales. El nombre del lugar se debe a la aparición de una abuela (Ver Ilustración No. 4) que veía a los comuneros que estaban asentados a los alrededores del cerro o a los caminantes en la misma montaña. (Ver Cerro de la Vieja en el capítulo 1). Frente a esta historia en particular, Jesús Alarcón sustenta en su descripción lo siguiente:

Dicen que la ven, que les ha convenido verla, los Mayores eso han visto todo. Sobre todo antes como todo era montaña, se ha presentado. Dicen que en Semana Santa si la ven, que al que le conviene la logra ver, la ven en el día, ve una belleza de puerta bien adornada como entrando a una iglesia y que la ven parada ahí, en la cima por eso es que le dicen el Cerro de la Vieja, porque ahí la han visto dicen que es una señora grandota, gigante. Es una vieja que debe estar formando a Mayor y lo que he oído es que ella está con Gualcas de oro, eso es que le relumbra esas Gualcas de oro, son collares, así como algunos médicos que se ponen, eso es que he oído que le eclipsa las vistas, guarda lo propio ahí, el propio oro, los que existen todavía tiene que proteger todo, son puntos sagrados que nadie debe tocarlos. (Jesús Alarcón, 16 de Julio de 2014)

Un claro ejemplo frente a lo mencionado, es que los Mayores desde tiempos antiguos han guardado la riqueza de los antepasados que se ocultaron en el mundo subterráneo, y algunos de ellos son los guardianes de las entradas como el Cerro de la Vieja, estas puertas solo se abren en el momento de salir los espíritus de abajo a recorrer este mundo y en su transcurso algunos los han observado. Después de haber realizado su habitual recorrido, vuelven a su lugar, y las puertas de nuevo se cierran hasta su próximo retorno. Las narraciones cuentan que algunas personas tras haber sido escogidas y llamadas por los espíritus del sitio han ingresado a este mundo para salir nuevamente trayendo el maíz, símbolo de la riqueza, pero para otros las puertas se cierran y permanecen adentro para nunca más volver, es así como las personas quedan encantadas, y se convierten en espíritus de la naturaleza.

En conexión con los abuelos, se encuentran las historias de los santos remanecidos y en el caso de la comunidad de *Papallaqta*, se concibe como patrono a San Sebastián, quien apareció en donde se encuentra el pueblo del mismo nombre. El remaneció en el tronco de un pino cerca de una fuente de agua, por lo cual podemos relacionar el agua y los árboles o las plantas como la unión generadora de las deidades en este mundo, porque desde la narrativa son los Mayores de las lagunas, los cuales retornan a este mundo tras haberse ocultado en los suyos desde hace mucho tiempo.



Ilustración No. 4: La Mayora del Cerro de la Vieja.

Fuente: Fabián Chilito. Dibujo: José Euclides Piamba, 20 de Septiembre de 2014.

Desde estas descripciones, los remanecidos son deidades del mundo antiguo, quienes toman la forma de estatuillas aparecidas en las montañas y desde el imaginario católico de la comunidad se representan como “santos” y “vírgenes”, conjugándose valores religiosos, ya que estos se transforman a través de la cosmovisión. Los santos remanecidos han sido la causa de la fundación de pueblos, tales como Caquiona, San Juan, Pancitará, San Sebastián, entre otros, en donde la comunidad al ver la aparición de estos santos en determinados lugares deciden la construcción de sus pueblos, porque lo consideran una protección de la “virgen o santo vivo”. En esa medida, el origen de la unión de los pueblos se debe a la aparición de los remanecidos que han indicado este suceso como la consolidación política y espiritual de los territorios. Las características de los dioses antiguos se asocian a la personalidad humana, ellos necesitaban comida, agua, pues sienten, hablan o se enfadan con aquellos que no practican el respeto hacia ellos, de esta forma, se relacionan con los Mayores de las lagunas, puesto que ellos gustan de las ofrendas desde el sentir espiritual de los comuneros, siendo la entrega de un buen corazón.

En el trabajo de Zambrano (1996), se encuentra un análisis de los remanecidos como figura principal en la fundación de los pueblos y cohesión de los habitantes del Macizo Colombiano pero de igual forma se deja entrever un sincretismo

religioso, porque las figuras son atribuidos de una representación católica, pero su contexto y fenómenos se basan en costumbres y visiones ancestrales muy antiguas del territorio, lo que de igual forma permite encontrar un bagaje mítico y simbólico que constituye la cosmogonía *Yanakuna*. A lo cual el autor enfatiza lo siguiente:

Al profundizar en el análisis de la imagen remanecida se pueden percibir contradicciones que la hacen más interesante y compleja. Si bien es hallada como un objeto extraño en el que ni siquiera se reconoce al santo católico (al menos en un primer momento), le otorgan un carácter de ente vivo y sagrado que progresivamente se transforma en la base del sentido de la devoción local. Es como si dijera que el remanecido es tal santo, pero que al mismo tiempo no lo es. Parece ser que el carácter religioso del remanecido no se origina en el santo que representa, sino por ser en sí mismo un objeto sagrado anterior a él. (Zambrano, 1996: 274)

El suceso del remanecer narra la forma de aparición de la figura en un lugar bravo, como en una montaña selvática o una pequeña laguna donde es encontrado por alguna persona de la región, y tras haber llevado la figura después al lugar deseado por los habitantes, el remanecido o la remanecida se desplaza nuevamente a su lugar de origen. Después las personas entienden el verdadero deseo de la figura de que le construyan su casa, lo cual es realizado y dando inicio a los pueblos. Lo que también constituye un cambio en el orden temporal pues se da inicio a una nueva forma de vida constituyéndose históricamente los denominados “pueblos de indios” como fueron los anteriormente mencionados.

De igual forma el sincretismo católico e indígena se encuentra presente en la vida de las comunidades, pues en época de semana santa por una parte se rememora la vida de los santos y la pasión del Cristo y por otra parte se dice que en aquellos días las puertas de sitios sagrados como montañas y lagunas se abren para que los espíritus desciendan a los pueblos y la noche se convierte aún más peligrosa para ser transitada. Pero también se encuentran visiones a los espíritus de los abuelos y ancestros del territorio como el anteriormente mencionado como ha sido la Mayora del Cerro de la Vieja. Por lo que en Semana santa se encuentra una combinación o unión de las temporalidades católicas cristianas e indígena ancestral; los santos de la iglesia recorren los pueblos siendo rememorados y los espíritus de los sitios sagrados salen de sus casas para recorrer las veredas y caminos y los Mayores o patronos del territorio son propensos a ser vistos en las montañas o lagunas. Las deidades ancestrales e indígenas y las cristianas representan una temporalidad de vida diferente pero ambas se encuentran presente en el contexto cultural del macizo.

Según la narrativa, los abuelos de los templos sagrados son quienes han remanecido a través de los santos, por lo tanto el mundo antiguo, el de abajo, retorna y asciende a este mundo, ellos son los dioses de antaño, los cuales establecen el control y la cohesión social del territorio. En el momento del hundimiento de la tierra por una gran inundación, los santos quedan ocultos para

luego retornar. Junto a los remanecidos han estado aquellos a los cuales se les rendían ofrenda y tributo, éstos son los antepasados o “los indios antiguas”, como se los conoce en *Papallaqta*, a diferencia de los santos que retornaron a este mundo y permanecen ocultos en el mundo de abajo. Como punto a resaltar, los ancestros vivían en casas y pueblos, y en el territorio de *Papallaqta* han ubicado planos en el suelo como en Peña Blanca o el sector de Santa Mónica, y algunos en la noche, tras haberlos encontrado, sueñan con ollas de barro calentándose en las tulpas, lo cual significa el hogar de una familia antigua ubicada en dicho sitio.

De la misma manera, se cuenta la existencia de pueblos referidos a los antepasados, que remiten a un cambio del paisaje referenciado en el tiempo antiguo, en estos sitios los antepasados vivían y comían alimentos de tierra caliente y guardaban todas sus riquezas, y al momento de que el mundo se dio la vuelta hacia abajo, quedaron ocultos en estos lugares para dejarlos “encantados” en la permanencia del tiempo. El encanto tiene que ver con la presencia de los espíritus y los antepasados, quienes aún perviven en el tiempo y en el espacio. El sector de los Andes en la vereda de Rionegro es uno de los lugares en donde se narra la existencia de una ciudad antigua hundida en el tiempo, de la cual sólo han quedado los encantos. Elvia Anacona se refiere a este lugar de la siguiente forma:

Los Andes más antes ha sido una ciudad tremenda de las ciudades como las que hay en Popayán, en Bogotá, ciudad, ciudad, y que ha sido caliente. No ha sido fría así como ahora y porque ha habido muchas cosas que se da en lo caliente dicen y que durante el tiempo también se encantó, los Andes es encantado allí, se hundió y quedó así ciudad de los indios antiguas. Más antes de todos los que han trabajado por ahí, eso ahora allí ha de haber mucha cosa, por aquí no más han dejado un poco de ollas haciendo, arriba donde nosotros han hecho un poco de huecos así los indios de más antes. (Rosa Elvia Anacona, 23 de Noviembre de 2013)

Esto supone la existencia de una cultura y un pueblo organizado en el territorio, que debieron mantener relaciones interculturales e interétnicas desde la corona del Macizo hacia las regiones circundantes y más allá de las mismas. También se evidencia un cambio en la naturaleza en el orden temporal, pues se cuenta que en estos sitios bravos, estaba localizada la zona de clima caliente, con alimentos inherentes a la misma, en el cual se produce la comida para todas las comunidades circundantes de tierra fría y hacia las tierras cálidas. Asimismo, por haber sido encantado el sector de los Andes mediante los antepasados, su presencia se encuentra latente, expresándose en sonidos, visiones y sueños, lo cual se evidencia en los relatos de los Mayores que han experimentado el encuentro desde su sentir.

Del mismo modo, se narra sobre la existencia de entierros o “guacas” de los antepasados, quienes sepultaban sus objetos preciados por el uso espiritual como el oro, el cual representaba el brillo del Sol y ofrenda a los Espíritus Mayores. Cuentan que la naturaleza indica el sitio en donde se encuentran estos entierros, lo cual se da por medio de irradiación de una luz intermitente en horas de la noche

sobre la montaña. Este tipo de luz sólo pueden verla algunos, y quienes se aventuran a encontrar estos tesoros deben proteger sus espíritus con plantas fuertes para evitar la pérdida del espíritu por los guardianes que se encuentran el tesoro. En ese sentido, los Padres Creadores también han generado la presencia de los guardianes del lugar, quienes moldean la relación entre el ser humano y el territorio, lo cual se evidencia de igual forma en la memoria.

4.2.1 Seres Espirituales

En la Ley de Origen, los Padres Creadores establecieron un orden en cada dimensión y dentro de ellas se encuentran los territorios, en los cuales los Espíritus Mayores han creado los guardianes, y son aquellos que desde hace mucho tiempo vigilan cada sitio, cada camino, río, laguna y montaña, estableciendo un “ethos” para mantener los sitios bravos y el territorio en relación con la presencia de las personas, pues los guardianes se encuentran en el mismo valle. En esos aspectos, el respeto hacia los espíritus guardianes aún se encuentra en el sentir de diferentes personas, en lo cual se tiende a asumir una consecuencia cuando se visita los sitios sagrados y bravos, por ejemplo al visitante o explorador le podría caer una tempestad fuerte, o se cansa debido al intenso frío y entonces tiende a asumir esa consecuencia, con lo cual se retorna a los mitos y leyendas de lo que nos han contado los Mayores. En primer lugar, en el territorio de *Papallaqta*, se encuentran las historias acerca del caminar a los templos de la vida, y en segundo, hay personajes espirituales, los cuales se encuentran en el mismo valle, cerca de los asentamientos de la comunidad.

En la relación con los templos de vida, se encuentran los Espíritus Mayores ligados con la esencia de una divinidad propia del territorio. El ser que principalmente se encuentra en la memoria y está relacionado con los sitios sagrados es el *Jukas*, y es la principal divinidad en la cosmogonía *Yanakuna* del Macizo Colombiano. Asimismo, es un ser que da dones, enseñanza y a la misma vez castiga por la falta o quebrantamiento de cualquier regla natural, se dice que se encuentra en los sitios sagrados, en las montañas y más altas cumbres, un ejemplo de dichos lugares son el Páramo de Letrero, de las Papas y todos los cerros como la Vieja, el del Mayor de *Cusiyaku*, Tres Tulpas y *Sukubun*.

Siguiendo la narración sobre el *Jukas*, se dice que está relacionado con diferentes elementos como el viento, porque se encuentra en las altas cumbres y cuando una persona que no va con el permiso y el respeto adecuado, se lanzan fuertes ráfagas de aire para imposibilitar al sujeto el estar en aquel sitio. En la enseñanza de los saberes tradicionales como la medicina, el *Jukas* se encuentra presente, y es quien da la posibilidad y herramientas principales de la medicina a quien se inicia en el camino de la sanación a partir del sentir y el poder de las plantas y los elementos de la naturaleza. Es por lo tanto esencial para el médico tradicional *Yanakuna* mantener una relación estrecha con los sitios silvestres y bravos como son las lagunas, cerros y todo lugar con fuerza espiritual. En *Papallaqta* el único sabedor en medicina se encuentra en permanente contacto con la Laguna de

Cusiyaku, a la cual acude para realizar pago y así obtener su sabiduría y fortaleza. De igual forma, se concentra hacia el *Jukas*, el cual se encuentra en las cordilleras cercanas a la misma. El sentir llama en determinados momentos y el día adecuado el Mayor camina al sitio para explorar los mensajes de vida.

Bajo lo mencionado, también se encuentra la ambivalencia de acciones generadas por el *Jukas*, ya que se cuenta cómo desde tiempos anteriores, los viajeros transitaban por el Páramo de Letrero hacia el Huila para intercambiar alimentos desde zonas frías con lugares calientes. Entre estos alimentos se encuentran la coca o sal del reino. Los viajeros se tullían por el frío del páramo, causado dichas acciones por la furia de los espíritus. De cada grupo de cinco personas moría una o a veces dos, quienes quedaban tendidos en las montañas para posteriormente su cuerpo ser tragado por la tierra.

Ante todo lo planteado, es importante agregar que a través de la colonización religiosa se impuso la visión demoníaca de estos lugares, concebidos como el hogar “del diablo” que causaba la muerte de las personas; asimismo se decía que el *Jukas* fue a quien se le atribuyó esta personalidad malévol, la del diablo. Por ejemplo, cuentan de la existencia del guardián de La Piedra del Letrero, quien protegía los jeroglíficos ancestrales, escritura milenaria, sin embargo otras personas piensan que allí se ha amarrado al diablo de la mano de un cura y a partir de este momento el páramo se calmó y ha dejado de quitarle la vida a la gente.

Como punto a subrayar, el guardián aún pervive, se sigue manteniendo, el *Jukas* aún ejerce su poder en los sitios sagrados y para quienes vivencian la espiritualidad del origen, este espíritu se hace aún más real y sagrado. *Jukas* se transforma en cualquier ser, sea planta o animal, con el objetivo de ejercer un control del sitio y poder premiar o castigar a la persona a quien se le presente. Otro ser espiritual en la memoria, es el puma mohán (Ver Ilustración No. 5), un indio que convertido en felino se trasladó desde las tierras de la selva, la Amazonía, y ha llegado a este territorio. En la historia del Puma, narramos cómo eran en cierta forma los poderes naturales y antiguos de los Mayores de este territorio, porque tenían la facultad de convertirse desde su sentir en cualquier ser de la naturaleza, evidenciándose la relación entre el ser humano y el animal. En ese sentido, la transformación humana hacia lo natural, se inicia en escuchar al mismo corazón y a partir de ahí ordenar a la mente y al cuerpo. De esa misma manera, escuchaban a la naturaleza para transformarse en el linaje y tótem de cada persona, entonces habría algunos que se transformaban en jaguar (*Jaguaris onca*), otros en el oso de anteojos (*Tremarctos ornatus*), en los animales que habitaran más la región. En este espacio debió haber personas transformadas en danta por su linaje, otros en águila, serpiente, cóndor (*Vultur gryphus*), lo cual significa que en la vertiente Amazónica están los animales de la montaña y la selva.

A través de la narrativa también podemos evidenciar la relación entre la medicina natural de la Amazonía con la de la alta montaña, entre el *Yagé* o *Ayahuaska* y la medicina de la coca y las demás plantas, porque es a través del poder natural que

se realizaba la transformación. Según las historias de los Mayores de la selva cuentan que ellos al tomar el remedio, se transformaban en felino jaguar y recorrían la selva. Desde ese aspecto, la cultura *Yanakuna* mantiene la esencia quechua aimara de los Andes provenientes del Perú, Ecuador y Bolivia, pero ella también se origina y está moldeada por la Amazonía, la selva adyacente, por lo cual, el Macizo, los *Papallaqta* y el Pueblo *Yanakuna* están relacionados al bejuco sagrado del *Yagé*. Cuentan los Mayores que desde hace milenios los ancestros recorrían la selva de la Amazonía por los lugares de Santa Rosa para a partir desde allí subir al Valle de las Papas, corona del Macizo, y así poder transmitir su sabiduría y cultura por toda la región.



Ilustración No. 5: Representación del Puma Mohán vinculado al territorio.
Fuente: Fabián Chilito. Dibujo: José Euclides Piamba, 20 de Septiembre de 2014

Frente a estas ideas, la ruta del Puma, se trata entonces de un intercambio, los de acá con los de allá y viceversa, el intercambio de la sabiduría. Se puede decir que la Ley de Origen, hace parte de ese intercambio, de las relaciones interétnicas e interculturales. Este territorio no sólo es Andino, ni del Macizo sino que se integran, y así se enuncia las relaciones existentes con la Amazonia y en sí con la selva y muchos otros mundos más, por lo tanto, es el Macizo Andino Amazónico. El Amazonas no está distante de las montañas del Macizo, está en una dimensión espiritual que para los ancestros sabedores, el trasladarse de un sitio a otro, significaba un acto permanente en sus culturas. En ese proceso, la historia deja entrever una relación cultural del territorio de *Papallaqta* con la Amazonía, debido

a la procedencia del médico tradicional, el cual provenía del Putumayo, asimismo ocurre con la figura del Puma, animal de vital importancia en la cultura selvática, y está netamente relacionado con el jaguar. El felino bravo para otras culturas, es aquel en el que en sus ojos, en su piel de mucha belleza, guarda un misterio que tiene relación con el mundo espiritual de los antepasados, por medio del cual se adquiere el poder de trascendencia hacia los otros mundos. Este animal representa la dimensión presente o *Kay Pacha*, pero a la misma vez está relacionado con los mundos de abajo y de arriba.

De la misma manera, se manifiesta la furia del espíritu del hombre Puma, el cual se constata en el conflicto dado con los habitantes, porque cuentan que devoraba a los niños, les sacaba sus corazones, asimismo se dice que a las personas que se aproximaran a la cordillera y al páramo les ocurría lo anteriormente mencionado. Por lo cual, idearon la forma de vencerlo por medio del engaño y el señuelo para luego ser destruido por el fuego. Y cuando se lanzan sus restos a las aguas del Caquetá, al ser combinados con este elemento, se generaron animales y bichos del monte como arañas, serpientes, saltamontes, sapos, revelando la génesis de los seres bravos de la naturaleza. (Ver historia y danza del Puma Mohán en Anexos No. 226-233).

Otro guardián importante en la memoria indígena, es el *Alkuruna*, el cual era un gigante que recorría el territorio cuando el valle era silvestre, selva total, antes de asentarse los habitantes, quienes dieron forma a la población actual de Valencia. En aquel tiempo los espíritus guardianes rechazaban cualquier intrusión humana, por eso cuando una persona se atrevía a entrar y cruzar el territorio, podría estar en peligro de muerte. Los cazadores de los territorios vecinos, en aquel tiempo, aprovechando la abundancia de animales solían recorrer para proveerse de presas para sus hogares, y entonces *el Alkuruna* los cazaba a ellos, representando así la paradoja del cazador que es cazado. En esa medida, se deja entrever que los espíritus de la naturaleza preferían llevarse a quienes hacían caso omiso de cualquier señal peligrosa para alejarse del territorio y dejaban en libertad a quien se servía de los elementos de la naturaleza como el cuero del animal. Por lo tanto, es importante el uso espiritual de la piel de los animales, la cual guarda una energía sagrada de protección contra los espíritus, ya que el venado es uno de los animales de los sitios bravos y por lo tanto posee la energía de las montañas silvestres. (Ver Ilustración No. 9 e historia del *Alkuruna* en Anexos No. 260-261)

Por otro lado, según la memoria de otros territorios del Macizo, se representa al *Alkuruna* como el espíritu dador de la música, el cual tiene el saber de las melodías tradicionales del territorio, por lo cual, se presenta una diferencia de la concepción del guardián en la memoria de los Mayores de una zona a otra (Nates 2000).

Otros espíritus que siguen a los ya mencionados, son el Duende, el Guando y la Patasola, quienes también hacen parte del panteón de los guardianes en el territorio de *Papallaqta*, seres simbólicos que moldean la conducta social de los nativos del territorio. A diferencia de los otros espíritus, los cuales se mantienen en

los sitios sagrados, éstos recorren el valle, los caminos y en ciertas ocasiones cerca al pueblo. Por ejemplo, el Duende (Ver Ilustración No. 6) es quien habita los bosques y cañadas, tiene el rostro de anciano, pero estatura de niño; es un maestro de la música, lo cual lleva a plantear el origen de la música a partir de la relación con este espíritu, de la misma forma, el duende también es picaresco, lo cual se evidencia en algunas historias, porque él se enamora de las jóvenes bonitas a quien se las lleva a la montaña para “enduendarlas”. Al ser el hábitat del Duende las áreas silvestres como las quebradas, ríos u ojos de agua, se lo representa en el imaginario con el medio acuático y aquí cuentan los Mayores como el Duende emite sonidos y canciones con la flauta, lo que establece el agua y el espíritu como el origen de la música. Para algunos como el Mayor Constaín Anacona las cañadas y quebradas son sitios de cuidado hacia el Duende pues cuentan que puede espantar a personas tirándoles piedras y palos o chillando terriblemente; pero también es el lugar de aprendizaje de la música donde se podrían componer nuevas canciones tradicionales tras realizar un pago al Duende, a quien le agrada y accede a entregar su saber. Esto lleva a ver también como el Duende tiene que ver con la protección y cuidado de las fuentes de agua y áreas boscosas cercanas a ellas e igualmente establece a la música como una forma de cuidado hacia la naturaleza y el territorio.



Ilustración No. 6: El Duende en la montaña.

Fuente: Fabián Chilito. Dibujo: José Euclides Piamba, 20 de Septiembre de 2014.

La relación entre ambas edades es evidente en la personalidad del Duende, ya que el niño es aquel que guarda la picardía y la inocencia, pero el Mayor es quien practica la sabiduría. En algunos grupos andinos se cree que el Duende es un médico o Taita. Ambas edades se complementan para formar un solo ser de saber en el mundo natural. Por ejemplo, Rosa Elvia Anacona define al Duende como:

El Duende ha de vivir en los cerros se lleva a las muchachas, pero yo he escuchado historias de que él esta vestido de sombrero, es un hombre, un muchacho, que será ese es que se enamora de las muchachas, se las lleva por allá al cerro, por allá las tiene, que sean dueños las van a rescatar. Por allá en Guachicono si es que se ha llevado una y la fueron a rescatar en un cerro en una cueva, eso la sigue, si se la lleva, la sigue tienen que echarle arto remedio para que no se la vuelva a llevar. (Rosa Elvia Anacona, 23 de Noviembre de 2013)

Como hemos podido observar, este ser se lleva a las personas a las altas montañas del páramo y para poder rescatarla se debe ir a entregar un pago y trabajar con la medicina tradicional, estableciendo de esta forma la relación simbólica entre la comunidad y los espíritus para poder traer de nuevo al ser querido y también ofrendar para restablecer la armonía natural.

Desde otro lado, se encuentra el ser denominado el Guando, el cual es muy diferente a los anteriores, porque representa la pervivencia del espíritu de los difuntos en la cosmovisión *Yanakuna*, y tiene la forma de un finado a quien llevan en una camilla y está tapado con una manta blanca. Él es un espíritu de mucho cuidado y precaución para quienes lo encuentran, ya que podría llevarse el alma de la persona, por lo tanto el comunero debe saber ciertas técnicas enseñadas por los Mayores para poder protegerse del mismo. Este espíritu está relacionado con el caminar de las ánimas o almas en pena de quienes aún perviven sobre este mundo, ellos deambulan por los caminos, siendo una procesión de la muerte y quien se lo encuentra, podría llevárselo a su gusto.

Algunos de los comuneros que se han encontrado con este ser, cuentan que utilizan el machete para poder defenderse y evitar el mal viento y la pérdida del espíritu, como el hierro, el cual guarda un poder esencial para combatir el frío emanado del Guando; este elemento es de calor, lo mismo sucede con la chonta, madera especial de las tierras cálidas usada para construir los bastones de mando. Es así como el espíritu del difunto al ver conveniente deja pasar al caminante, le permite seguir su camino, para darle a entender sobre el siguiente llamado de atención que le realiza: no volver a cometer la falta, como el alcohol.

Frente a dichos aspectos relacionados a este tema, la Madre Monte es conocida por ser una mujer que castiga los excesos de destrucción a la naturaleza, y los vicios y perjuicios de las personas; está asociada al espíritu de las montañas, pero también se aparece en los caminos. Cuentan que algunas personas, difícilmente encuentran el camino en la montaña cuando van de cacería o de pesca, y también se menciona cómo los borrachos que andan por los caminos a altas horas de la

noche son castigados por ella, arrastrados, estropeados, y dejados en el camino, quienes quedan impactados por la escena vivida, y es así como se espantan. Si les ocurre esto deben acudir al médico tradicional para que los sane. Otro espíritu, es la Patasola, la cual es una mujer con una sola pierna que recorre las montañas y los caminos sin descanso, y en ciertas ocasiones asusta a los caminantes. En la cordillera de Guacas cuentan que ella mantiene su recorrido por la cima de las montañas, llamada por algunos Mayores, como el “camino de la Patasola”, evidenciando ser su espacio de permanencia. Este espíritu no sólo se encuentra en este territorio, sino en muchos otros, demostrando ser afín a diferentes culturas y pueblos.

Como conclusión, se comprende que la funcionalidad de un guardián radica en el encuentro con el caminante o con cualquier persona para que se pueda sentar a analizar o a pensar sobre ese llamado de atención. Como cuando el Guando o la Patasola se le aparecen de improviso a una persona en el camino, o cuando el Duende se lleva a un niño, o esconde algunas pertenencias. A través de las historias o como lo que podríamos llamar las leyendas que cuentan los Mayores de este lugar, se puede explorar y conocer la Ley de Origen de este territorio; a través de los abuelos de las lagunas Magdalena y Santiago se ha generado la vida de los demás sitios sagrados, Espíritus Mayores y seres guardianes, quienes establecen el control social y natural del territorio.

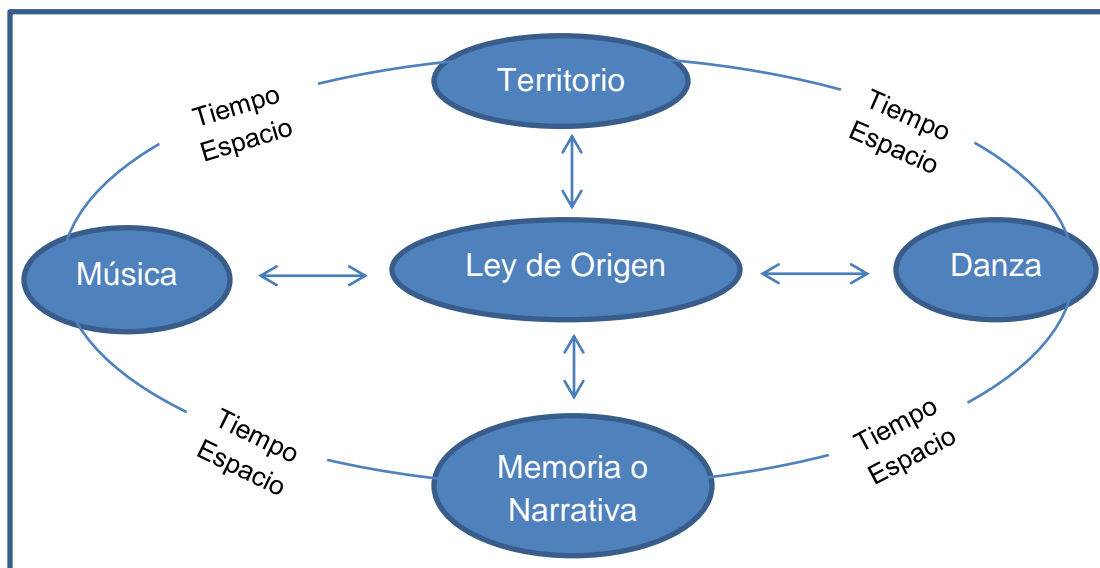
4.3 Recorriendo los saberes desde la cosmogonía y el fortalecimiento de la educación *Yanakuna*

La Ley Madre es explorada a través de distintos caminos y entre ellos se encuentra la música y la danza tradicional enmarcados en la narrativa de la tradición oral. Desde el ámbito del proceso educativo propio, se ha venido dinamizando estos saberes para fortalecer en las nuevas generaciones el cumplimiento del Plan de Vida del Pueblo *Yanakuna*.

El Plan de vida *Yanakuna* en cuanto a la difusión de los saberes como la música, la danza y la tradición oral, ha planteado la construcción y fortalecimiento de la educación propia por medio de la investigación comunitaria ya que para poder comunicar los conocimientos y prácticas es necesario la recopilación y el caminar del territorio. Todo esto está enmarcado en la consolidación del programa educativo comunitario del pueblo *Yanakuna*, para lo cual se piensa en la creación de centros de investigación del saber propio. Para el Plan de vida y el de salvaguarda el proceso educativo llevado a cabo por la organización indígena de *Papallaqta* está dentro de una dimensión local pero igualmente vinculado a los procesos de la zona sur para fortalecer la educación propia como pueblo.

El proyecto de educación propia en el pueblo *Yanakuna* está vinculado en el pilar social, uno de los siete pilares del Plan de vida, los cuales están organizados en los colores del arcoiris, ya que la simbología del territorio también representa la educación del saber propio. El pilar cultural agrupa lo que son también las

expresiones artísticas y culturales, planteando iniciativas y proyectos para el fortalecimiento de las mismas prácticas y saberes.



Esquema No. 1: Circularidad de los saberes ligados a la Ley de Origen.
Fuente: Fabián Chilito, Octubre 2014

Desde el proyecto educativo comunitario el territorio es el ente físico, simbólico y espiritual, del cual emana el saber, esto lleva a plantear una pedagogía del mismo conjugando los conocimientos actuales con los saberes ancestrales. De esta forma el territorio es el espacio educativo y pedagógico para el fortalecimiento y apropiación de la cultura y la interacción con el territorio es vital en la construcción de la educación. Desde este ámbito se piensa realizar la práctica de los saberes siendo la forma de compartir la palabra acerca del conocimiento existente en el territorio. Usos y elementos que forman parte de la espiritualidad *Yanakuna* deben ser vivenciados en la educación propia como la encendida del fuego, siendo uno de los principales elementos de vida y saber, o la práctica del sembrar los alimentos para sentir la conexión con la naturaleza y el territorio. Dentro de este ámbito se comprende a los saberes artísticos como la forma de expresión de los mensajes espirituales del territorio que constituyen la cosmogonía *Yanakuna*.

Debido a la influencia de la cultura moderna que ha causado un debilitamiento de los saberes y prácticas artísticas, se plantea la necesidad de formar una pedagogía que permita a los jóvenes comprender la naturaleza de la música, la danza, el tejido y la palabra desde la narrativa. Por lo que es necesaria la investigación de los mismos por medio de la interacción con los Mayores para poder recopilarlos y difundirlos a través de un plan educativo vinculado a los procesos políticos organizativos *Yanakuna* como es el Plan de vida.

En este plan los instructores deben manejar de una forma práctica los saberes ya que los niños o jóvenes asimilan a través de la experiencia y es así como esta se convierte a la misma vez en conocimiento y teoría. Esto es por la naturaleza de los saberes o conocimientos tradicionales pues ellos son prácticos ya que cuando se

realizan se puede hablar de su esencia o lo que contienen. Por lo que los conocimientos y saberes ancestrales no son meramente estáticos, ellos son vivenciales y dinámicos.

Los saberes y manifestaciones artísticas en el Plan de vida están vinculados en una dinámica de elementos socioculturales ya que son conocimientos que deben ser comprendidos a través de diferentes aspectos como es el fortalecimiento de la espiritualidad ancestral basada en la medicina tradicional y visión originaria del territorio; en el caminar de la palabra para tejer nuevas experiencias de conocimiento y saber propio; en fortalecer el pensamiento para la permanente apropiación de los valores y costumbres culturales y de la lengua propia como es el *kichwa* o *Runashimi*. Por lo que al generar una nueva forma de educación basada en los usos, costumbres y valores culturales no solamente estamos cambiando de currículo o materiales pedagógicos, sino que lo deseado es transformar el pensar y sentir de las nuevas generaciones y a la misma vez de quienes enseñan en esta nueva forma.

En el proceso de fortalecimiento de la educación propia el sueño de la organización indígena es permitir que la institución educativa de Valencia implemente el programa educativo comunitario o PEC como forma de implementar el currículo del saber tradicional y así poder establecer la pedagogía del territorio. De igual forma se piensa en la construcción de la *Yachay Wasi* que quiere decir casa del saber, siendo el nuevo espacio educativo tradicional donde se implementará la pedagogía de los saberes y la nueva forma educativa bajo los usos y costumbres.



Foto No. 37: Dibujos de las lagunas realizados por los niños en la presentación de la danza de los tres abuelos.

Fuente: Fabián Chilito, 24 de Mayo de 2013.

Como rasgo fundamental, es vital mencionar que el plan educativo de fortalecimiento de los saberes artísticos y ancestrales se construye con la investigación y práctica de los mismos, teniendo en cuenta que el territorio es la base espiritual del conocimiento para formar una educación propia. En el proceso con los niños de primaria, en primer lugar, se realizaba un conversatorio para comprender los motivos del caminar de la cultura. Y así, se plantea inducir al niño en explorar la comprensión de la naturaleza y el territorio como las fuentes generadoras de la vida, para que él pueda conjugar la mente y los sentidos con los saberes, los cuales están en la misma comunidad, en sus propios abuelos, quienes son los portadores y narradores de las historias. Entonces es conjugar la palabra y la práctica, traer la historia para interactuar con ella y asimismo con la música y con la danza, es generar estrategias que permitan que el estudiante se entusiasme y se apropie de la cultura. Se busca la participación del niño hacia el conversatorio con los abuelos como es la música tradicional del territorio, qué instrumentos se tocan en la chirimía, su construcción y técnicas, las canciones propias, y desde la danza, comprender a cabalidad las primeras danzas bailadas antiguamente desde tiempos anteriores, y así visualizar y entender el ritmo de la música de la chirimía, el paso, el vestuario, ya que éstos son aspectos que provienen de los Mayores del territorio y templos de vida.

También es importante formar en el diálogo de las historias ancestrales, pues es allí al hablar como se revive el pasado que es el presente, en el cual se encuentran los abuelos de las lagunas que son el origen del territorio, también los ancestros de *Papallaqta* o historias de los espíritus guardianes como el duende, la patasola, madre monte, el puma mohán y el *Alkuruna*. Esta recopilación de las historias ancestrales está contemplada en el Plan vida como el fortalecimiento de la cosmovisión por medio de la narrativa mítica ancestral y su pedagogía y representación es vital en la difusión del pensamiento para poder vivenciar la ley de origen. Al realizar esta recopilación de la oralidad se realiza la documentación de la misma llevando a plasmarlas de una forma material y de igual forma visual y emotivamente por medio de la danza y el teatro por lo que las historias antiguas son registradas para poder dar cuenta de ellas por medio de las herramientas pedagógicas actuales y así mantener la voz del territorio y el paisaje.

En el plano educativo, es importante usar metodologías que permitan un acercamiento ameno a este tipo de saberes ancestrales, y uno de estos métodos es el dibujo, el cual es una de las mejores formas de expresar la cultura de una forma visual, porque los niños más que oír también necesitan ver y las imágenes son las historias puestas en escena. A un niño se le debe enseñar a través de elementos visuales, palpables, porque sus sentidos desean ver, tocar y esto les permite un buen aprendizaje para complementar la palabra con la práctica.

Algunos de los ejemplos de dichos procesos, son referenciados de la siguiente manera: los niños dibujan los instrumentos de la chirimía, los músicos tocando y los Mayores danzando con su vestuario. Y de igual forma, también los personajes de las historias ancestrales como los espíritus ya mencionados o los lugares del territorio representados como Abuelos o Mayores sabios de la naturaleza,

ancestros quienes desde tiempos inmemoriales habitaron el territorio. De allí que es vital estimular a los niños en la historia y visión del hogar de sus Mayores para realizar el dibujo del espacio propio donde se generaba el conversatorio, la oralidad, ésta es la casa grande de bahareque y paja, en cuyo interior yace el fuego guardado por las tres piedras, tulpas ubicadas en el centro del hogar para simbolizar la vida con el abuelo vestido de su sombrero, ruana, y pantalón de lana y al otro lado un niño y una niña también con su atuendo ancestral.

A través del dibujo expresamos la simbología de vida del territorio, y los saberes se convierten en figuras representativas en la cosmogonía *Yanakuna*, ellos se originan en el territorio para comunicarse en la comunidad. Del mismo modo, la formación de las danzas consistía en tomar como base las historias del territorio, porque la palabra de los Mayores se debe representar simbólicamente a través de los movimientos y gestos, este es el tipo de danza propia y recreada desde una inventiva pedagógica. De allí que se utilizaba la coreografía, para darle sentido a la danza y así poder expresar y representar la historia escogida, de esta forma se tenía en cuenta el conocimiento educativo para poder expresar el mensaje ligado a la cosmogonía. Así también, se fortalece la relación de la memoria colectiva con los saberes artísticos, en este caso la danza tradicional o como dicen los Mayores la Danza Antigua.

En el diálogo con docentes y Mayores, se enfatizaba en que la danza debe ser la expresión de un sentido del territorio y de una memoria, por lo cual se reiteraba en la necesidad de investigar las historias ancestrales del territorio, con el fin de comunicarlas y representarlas simbólicamente a través de la creación de las coreografías. Por ese motivo, cuando se pusieron en práctica dichos aspectos en la academia, en primer lugar, antes de iniciar con la construcción de la coreografía y la danza, se exploraba el desarrollo de la historia para poder contarla entre los estudiantes, y así ellos pudieran comprender el sentido del danzar para representar la memoria. Una vez ya contada la narración, se procedía a ensayar la danza de acuerdo con los sucesos devenidos. Por ejemplo, se contaba la historia del Puma Mohán ante el grupo y una vez tenido en cuenta lo acontecido en ella, se escogían los personajes y se recreaba la historia con los actos y gestos pertinentes a la misma.

Actualmente el proceso de fortalecimiento cultural del territorio se encuentra en permanente construcción por parte de la organización del cabildo indígena *Papallaqta*. La Ley Madre es explorada desde estos espacios educativos a través de los caminos de las tradiciones y saberes como son la música, danza e historias ancestrales del territorio, ellos están interrelacionados generando la comunicación entre una dinámica y otra, pero todos son senderos hacia la cosmogonía *Yanakuna* existente desde tiempos inmemoriales.

4.4 La conexión de la cosmogonía en la memoria, el sentir y el saber

Como hemos visto en este capítulo, las dinámicas de la Ley de Origen son una amalgama de concepciones formadas por una espiritualidad radicada en el sentir del ser, el espacio, el tiempo, las cuales son relaciones entre humano, territorio, cosmos y universo. Es una conexión permanente de la vida, todo nace a partir de un centro para conectarse al espacio, en este caso es el territorio, que es la base mediante el cual establecemos nuestra visión de mundo y en él encontramos la memoria, descubriendo así las historias ancestrales de los Padres del territorio y seres guardianes de los que se generan las costumbres y tradiciones.

En la visión espiritual, tanto del ser, como de toda la creación emana el saber, y el poder explorarlo, radica en profundizar en el centro que es el corazón, para a partir de ahí ordenar la mente y consolidar la concepción del territorio como la casa donde se teje la vida. El poder interiorizarse lleva a comprender la conexión entre el ser y los Espíritus Mayores, logrando comprender que cada ser es también el microcosmos con el cual se puede acceder al espacio, al territorio y al universo. Tanto el corazón, como el pensar se deben sanar para poder comprender como todo deviene de un cosmos, generado por los Padres Creadores, quienes han establecido a la naturaleza como la Madre dadora de vida y al territorio, la base espiritual del ser *Yanakuna*. En esa medida, la Ley de Origen es vista desde una gran profundidad, en el que confluye el sentir y lo espiritual en conexión con el cosmos. Dichos aspectos son de difícil definición por sus rasgos singulares del espíritu.

En ese sentido, la Ley de Origen es caracterizada de diferentes formas para poder explorarla, y es en torno al espacio donde se ubica el acceso a la espiritualidad. En la conexión desde el interior del ser hacia el espacio, podemos ver como el territorio es la base de la cosmogonía, la base de la vida tanto para la comunidad como los seres naturales, en él se encuentran los templos del agua y la montaña, por medio de los cuales podemos acceder a los otros mundos existentes. Es una cadena de conexiones, desde la espiritualidad iniciada en el corazón hacia su espacio, donde el territorio es el plano para poder explorar la Ley Madre. Esto demuestra cómo el interior, el ser o individuo está en constante dependencia por el exterior y el mundo circundante, éste lo influye y lo influencia, evidenciado en los saberes de la cosmovisión por la medicina tradicional, la cual genera una reflexión en la persona, para visionar a la Madre Territorio de donde se genera la vida y en ella, a los padres espirituales y seres guardianes de quienes constituyen las raíces como comunidad y los saberes de cultura y tradición.

Estas visiones llevan a un pensamiento del ser para desarrollar la espiritualidad en conexión con el espacio, donde el rol a implementar como sujetos está fuertemente ligado al territorio y a las fuerzas espirituales de la naturaleza. En este caminar se percibe la existencia de una reciprocidad entre el ser, el espacio, los padres y Espíritus Mayores, quienes generan los diferentes elementos de vida y de allí que quien camina en la Ley de Origen debe pagar por todo lo dado, el pago es el acto con el cual se retribuye la vida y el saber. Desde ese

aspecto, el pago permite sanar la tierra y esto genera la misión como seres ligados a la espiritualidad, la cual es evidente con la fisonomía del territorio, pues *Papallaqta* es el corazón del Macizo y la cuna del agua para todo el país, y gran parte del continente, en ese proceso es el templo de los antepasados, desde tiempos inciertos.

Y de igual forma las visiones llevan a la consolidación de la memoria colectiva y cosmogónica del territorio, la cual ha sido transmitida de generación en generación desde tiempos antiguos. A partir de las visiones hacia los Espíritus Mayores y sus guardianes, los antepasados han guardado las historias en la memoria colectiva, la cual no solamente es social pues las anécdotas son originadas a partir de los mismos sitios sagrados y los seres ocultos en ella, por lo que es una memoria de la naturaleza. Para poder visionar a los seres naturales y espirituales, los antepasados mantenían una conexión con el territorio evidenciándose en la reciprocidad y el pago. En las historias se cuenta acerca de los padres del territorio, por lo que en ellas podemos dar cuenta de las raíces de la comunidad basadas en el origen cosmogónico como ha sido la dualidad de las lagunas.

La memoria y narrativa ancestral es esencial para poder explorar la Ley Madre, pues en las historias se encuentra el origen espiritual del territorio. Por lo que esta memoria y tradición oral es un fundamento social del pasado y apropiación ancestral de la comunidad de *Papallaqta*, es en las narraciones en donde se da cuenta del origen por medio de los Espíritus Mayores, conjugándose los elementos constituyentes de la vida en la naturaleza desde el corazón del agua.

Y también en las historias se contemplan la génesis de las costumbres y las prácticas antiguas del territorio. Las expresiones y saberes artísticos como la música, la danza y el tejido se originan desde tiempos antiguos por medio de los seres espirituales, los cuales mantienen la esencia tradicional de los saberes, siendo generados desde el mismo seno de la naturaleza. De igual forma los saberes médicos y espirituales están ligados a los sitios sagrados manteniendo una relación ancestral con el agua y para quienes se internan en su aprendizaje deben mantener una comunicación permanente con el espíritu de las lagunas. La relación entre la música y la medicina tradicional es evidente de forma en que ambos saberes son complementarios pues ambos sanan el espíritu, la mente y el corazón, lo que ha sido originado en seres y abuelos espirituales.

Por medio de la narrativa también se establecen los valores hacia el territorio, donde los sitios bravos, deben ser respetados pues en ellos moran los padres y seres espirituales y esto contribuye en la visión espiritual de la naturaleza, pues al dotarla de valores se consolida el sentido sagrado del espacio en relación con el ser humano. Un territorio o paisaje lleno de historias está dotado de creencias, costumbres y formas de concepción de la vida en cuanto a la relación entre el hombre y su entorno

La historia desde el sentido mítico y cosmogónico se devela en las narraciones por lo que podemos dar cuenta de fragmentos del pasado que muestran la génesis cultural y relaciones interétnicas que caracterizaron y moldearon a los antiguos

habitantes del territorio. Entonces además de la historia oficial se encuentra la narrativa tradicional que cuenta el pasado desde un sentido mítico y cosmogónico en el cual encontramos una forma complementaria de investigar las raíces y las dinámicas culturales. Algunas costumbres como las alumbranzas que aluden a la unión y cooperación devoción de la comunidad tienen su origen en la aparición de los Espíritus Mayores de los templos de vida en forma de los Remanecidos evidenciando la apropiación por las deidades ancestrales y siendo conjugada con un sincretismo religioso; por lo que los espíritus de las deidades del mundo antiguo se han transfigurado y aparecido en los territorios, de forma que la relación entre este mundo y los demás se encuentra latente y esto hace que la temporalidad entre el pasado y el presente no sea distante sino de permanente encuentro para construir la cultura y el territorio. La memoria colectiva se origina a partir de la conexión con los otros mundos del cosmos. En cuanto a la antigüedad de la mítica indígena Franz Faust afirma lo siguiente:

Ni la conquista ni el colonialismo externo e interno pudieron acabar con la voz de los cerros, de las lagunas y de los ríos. ¿Qué tan viejos son estos mitos? (...) Además la comparación con la mitología amazónica y de los Andes Centrales indica que estos mitos son una herencia precolombina. Nada cambia que la madre de la naturaleza se haya unido con la católica virgen María. (Faust, 2004: 71)

A pesar de la conquista y la destrucción cultural por parte de los europeos y la cultura moderna los relatos existentes son lo que permiten explorar y analizar la cosmogonía ancestral de la Ley de origen conjuntamente con los saberes y expresiones artísticas.

Es evidente de esta forma como en el territorio se ha mantenido un orden natural y cultural que también alude a la temporalidad. En los sitios sagrados se encuentran las voces del pasado, por medio de la presencia de los Abuelos y padres ancestrales del territorio, por lo que los territorios bravos son llamados de esta forma también porque los ancestros son los guardianes a los otros mundos cuya presencia se encuentra latente de forma espiritual. De esta forma el territorio se convierte igualmente en la representación de los antepasados resaltando las historias de pueblos antiguos quienes se han hundido dejando su energía en el lugar donde habitaron para manifestarse a través de sonidos y visiones.

Y toda esta narrativa ancestral desde el plano educativo ha sido comenzada a difundirse a través del proceso del fortalecimiento del Plan de vida *Yanakuna*, el cual desea transformar la pedagogía ordinaria hacia una comunitaria en el enfoque de la formación bajo la construcción de un pensamiento de apropiación a los usos y costumbres expresados en los saberes artísticos y posteriormente en otras prácticas. Desde este proceso educativo se enfatiza en cómo las expresiones artísticas y narrativas tradicionales y ancestrales del territorio son los caminos a la ley de origen, por lo que implementando la formación de los saberes de igual forma podemos vivenciar y reflexionar en cuanto a la ley madre.

Esta nueva forma educativa genera reflexiones en cuanto al sentido de la educación puesto que según lo que se imparta en ella, será la formación de las nuevas generaciones. Por lo cual lo que se busca con esta nueva forma es ligar más a los niños y jóvenes con los saberes culturales del territorio para poder asegurar la pervivencia de la cosmogonía *Yanakuna*. Este proceso ha requerido de técnicas pedagógicas pertinentes para poder difundir los saberes y así generar la participación de los niños y jóvenes. A continuación, veremos la síntesis de las dinámicas tratadas durante toda la investigación realizada, en la cual se evidencia que todo está relacionado en la consolidación de la sabiduría natural y el tejido de la vida ancestral.

Capítulo 5

Consideraciones finales:

Los saberes artísticos y narrativos de *Papallaqta* en el fortalecimiento territorial de la cultura *Yanakuna*

Recapitulando el contenido de este trabajo enfatizamos el problema planteado o el principal interrogante de su desarrollo e investigación como fue el establecer en parte la naturaleza de los saberes artísticos como son la música y danza tradicional y la memoria o narrativa ancestral para dar cuenta de su importancia en el proceso del caminar la ley de origen y permitir el fortalecimiento territorial, cultural y educativo *Yanakuna* basado en una apropiación de los saberes y cosmogonía.

Hemos explorado en síntesis el origen de los saberes siendo la esencia natural y ancestral del territorio como son los sitios sagrados y la forma como son adquiridos a través de la relación espiritual con el territorio, por parte del sentir de los Mayores para ser expresados culturalmente en un proceso de fortalecimiento político cultural y educativo. A lo largo del recorrido, en este trabajo hemos podido evidenciar los aspectos fundantes que el pueblo *Yanakuna* del territorio de *Papallaqta* en el corregimiento de Valencia ha establecido en cuanto a la representación simbólica del territorio, los cuales son saberes artísticos supremamente importantes como la música y la danza que expresan la memoria transmisora de los principios originarios de la cosmogonía desde la Ley de Origen. Es así como se desarrollan diversos caminos a la cosmogonía, con la construcción y práctica de la estética ligada al territorio, el cual desde esta perspectiva, no ha sido solamente una característica del espacio, sino un sentir de apropiación del mismo, se accede a él por el conjunto de saberes e imaginarios ancestrales de quienes lo han experimentado desde su interior para llevarlo al círculo de la comunidad.

Hemos visto que el entorno trasciende las fronteras físicas y descriptivas para ser la profundidad de pensamiento de quienes permanentemente lo construyen, lo hacen humano llevándolo a ser plasmado en la cosmogonía indígena *Yanakuna*. Esta apropiación del territorio, remite a un recorrido social y cultural del entorno, el cual es moldeado y comunicado por los saberes generados del mismo seno de la naturaleza, constituyendo un lenguaje natural y transmitido desde tiempos antiguos. La génesis de este saber, radica en los sitios sagrados, los cuales son las casas de los abuelos de donde deviene el sentir espiritual de conexión al territorio. El espacio conlleva a una pertenencia y apropiación por parte de quienes la habitan, para expresar nuestros imaginarios, e impregnar la casa con las imágenes y sentimientos de identidad del ser. El pensamiento *Yanakuna* es plasmado a través de los saberes, encontrándose las expresiones artísticas como el lenguaje de estas representaciones.

En el capítulo uno examinamos los aspectos físicos, históricos y culturales que constituyen al territorio *Papallaqta* en buena medida y de acuerdo con la construcción social llevada a cabo por la comunidad. Bajo esos aspectos, se comprende la construcción social de territorio como aquella que revitalizada, por medio del fortalecimiento político y comunitario llevado a cabo por la organización comunitaria indígena, forman una atribución de sentido a esta dinámica de apropiación o sentido de la territorialidad. De esta forma, el territorio de *Papallaqta* es construido simbólicamente por medio de los saberes y la cosmogonía *Yanakuna*, siendo la expresión cultural de la corona del Macizo, cuna del agua para el país y gran parte del continente. De allí que el territorio de *Papallaqta* constituye la corona del Macizo, el cual se encuentra en la alta montaña, un contexto andino en donde grandes cerros dominan el paisaje de clima frío y los páramos, y selvas circundantes constituyen el génesis de la vida y la cultura. Es bajo estos espacios que los habitantes *Yanakuna* del Valle de las Papas, han mantenido la visión del entorno desde una memoria colectiva, donde están los diferentes conocimientos locales y expresiones artísticas, con lo cual le dan un sentido y significación a los principios del saber ancestral o Ley de Origen.

En primer lugar se parte de la descripción de la ubicación del mismo en la corona del Macizo Colombiano, la llegada al territorio desde otras zonas, la forma de vida de sus habitantes; en segundo lugar se estableció un resumen histórico del territorio por medio de los principales sucesos que han llevado a la dinámica actual de lucha política y cultural por parte de la organización indígena. Esta recopilación histórica se realizó desde los tiempos antes de la llegada europea indagando acerca de la influencia cultural Quechua Aimara y amazónica en el territorio, hasta los actuales enmarcando el despojo territorial y cultural hasta la actualidad. Por último se narra acerca del recorrido por la espiritualidad ligada a los sitios sagrados en los cuales se origina la vida del territorio y la existencia del saber milenario y ancestral oculto en la naturaleza.

Desde estos ámbitos, la relación entre la comunidad y el territorio se da de una manera intrínseca; tanto uno como el otro, no están separados sino que están unidos en un todo, desde donde se generan diferentes formas de ver la vida, a través de conocimientos, prácticas, símbolos y muchas otras referencias a las cuales los seres humanos les atribuimos significado generando usos, ya sea para los diferentes aspectos cotidianos. Entonces a través de toda esta dinámica, se ha generado una simbología, donde las comunidades y grupos humanos a través de sus expresiones conforman visiones territoriales, implicando el uso de diferentes herramientas sociales y culturales como los conocimientos locales. Esta concepción del entorno como es el territorio, desde el pensamiento espiritual, lleva a constituirlo como el origen de los saberes, pues es a través de la visión espiritual que consolidamos la práctica social en el espacio. De esta forma, asociamos al territorio como la base de la vida llevándola a ser relacionada con la figura simbólica de la casa, siendo el hogar en donde se teje la sabiduría y el cual brinda las necesidades del ser, constituyéndola así con la personalidad de la madre dadora de vida.

En cuanto a lo desarrollado en el segundo capítulo se exploró la naturaleza de la música tradicional que se constituye en un saber generado y aprendido a partir de la relación espiritual con la naturaleza, con el que se expresa la música de acompañamiento de las diferentes actividades de la comunidad, tales como las fiestas patronales, o prácticas simbólicas en el imaginario cosmogónico de la comunidad. Cada instrumento es utilizado para generar un sonido diferente asociado a “la naturaleza humana”, evidenciando en dichos aspectos que el entorno no es solo una descripción física del paisaje, sino también la construcción social que se teje de éste, y se expresa a través de las melodías. Desde tiempos antiguos, la música tradicional ha comunicado estas representaciones territoriales, las cuales forman parte del principio ancestral del saber y la vida como es la Ley de Origen. En cuanto a este enfoque los aspectos logrados narran acerca de la construcción, desarrollo y difusión de la música.

En primer lugar hemos observado como la tecnología tradicional se constituye en la música, y este conocimiento remite también a una apropiación cultural del territorio, se camina al sitio de la mata de flauta observando el espacio por medio de la palabra de los Mayores y a través de ritualidades y pagamentos se accede a la elaboración del instrumento. En la relación con los espíritus de la naturaleza, se originan las melodías tradicionales, las cuales son el resultado de la memoria, y el principio ancestral de vida o Ley de Origen. En ese proceso, el sentir individual del artista en la comunidad está vinculado con la cosmogonía y al territorio que se constata en la obtención del saber, el cual se genera y revitaliza debido a la fe retribuida a los espíritus de la naturaleza.

De esta forma se ha analizado el origen y la expresión de las canciones como “la perra pucha”, “tome guarapo” o “la guala”, las cuales son el resultado de la naturaleza en relación con la espiritualidad ancestral del territorio, en donde se generan recorridos simbólicos revitalizando la importancia de los sitios sagrados y tradiciones en el imaginario. Como base de evidencia se encuentra la composición de la “mata de flauta”, canción en la que se alude a la trascendencia del sitio y la planta de donde se construye el instrumento melódico, la flauta, y también la fe a los espíritus del sitio sagrado de *Cusiyaku*, demostrando que estos lugares son templos de la música. A través de la conexión con los maestros naturales y la profundidad espiritual del individuo es posible la construcción permanente del saber musical, poniendo de manifiesto que esta construcción del saber desde la naturaleza se hace patente.

Siguiendo la misma línea narrativa, se concibe el repertorio de la melódica tradicional como aquella que maneja técnicas empíricas en su ejecución, habiendo sido generadas del sentir en completa conexión con el territorio. Es así como se emplean otras formas de realización diferentes a la música instrumental moderna. Por lo general, la chirimía es el conjunto representativo de la música tradicional, el cual está asociado a una territorialidad del Macizo y de diferentes grupos culturales. En la figura de quienes interpretan los instrumentos, se expresa la simbología del saber musical y el conjunto de rasgos culturales de organización y dinámica comunitaria.

La música provee de sentido a las costumbres y prácticas sociales realizadas por la comunidad, tanto en la parte espiritual de reverencia a los espíritus como ha sido en la alumbranza por el cabo de año de Carmen Anacona, y de igual forma en el proceso político y organizativo llevado a cabo por el cabildo indígena *Papallaqta*.

En lo referido al contenido del tercer capítulo hemos explorado los aspectos que han constituido la danza tradicional en el territorio siendo la conjugación de elementos ancestrales y naturales con la construcción de la vestimenta, simbología e inventiva actual por medio de la coreografía y el proceso educativo. Esto teniendo en cuenta cómo la danza obedece a una circularidad y recorrido simbólico del territorio con el cual se expresan mensajes referentes a la cosmogonía. De esta forma los logros han podido dar cuenta del origen de la danza relacionada al territorio, su relación con la vestimenta y la inventiva de fortalecimiento actual del saber.

En primer lugar hemos visto cómo se han originado las melodías tradicionales desde el mismo seno de la naturaleza y a la vez son expresadas culturalmente en la comunidad, lo cual las lleva a ser escuchadas por los Mayores. Al ser escuchadas generan un impacto en el sentir para ser asimiladas y poder expresar los ritmos relacionados con la vibración energética de conexión con el espacio o territorio. De acuerdo con esto se ha analizado cómo la danza históricamente en el territorio y en el pueblo *Yanakuna* del Macizo ha sido un acto intrínseco en la vida de los antepasados, pues esta se realizaba en los mismos espacios en donde se requería la ocasión ya sea en la huerta o *chakra* para rendir agradecimiento por la cosecha del maíz o en la casa y sitio de entierro de un recién nacido a quien denominaban como angelito para realizar un homenaje por su partida al otro mundo. Por lo que el bailar ha estado ligado a los actos trascendentales de los antepasados y a cumplir su labor necesaria en la dinámica cultural.

Igualmente hemos visto cómo la danza ha requerido del manejo del vestuario tradicional para su realización, por lo que se ha examinado la manufactura de las prendas con base en la lana de ovejo evidenciando el desarrollo de la tecnología tradicional. A través de diferentes técnicas el conocimiento y saber se elabora por las Mayoras en la guanga y manualmente en la elaboración de ruanas, mochilas, gorros y chumbes. Y con las formas implementadas en su material se expresa la simbología ancestral originada en los sucesos naturales como es el arcoiris y la *Chakana*, asociadas a los ciclos temporales de vida y significados culturales de identidad por lo que la Ley Madre expresa en la vestimenta.

También a pesar del debilitamiento del saber dancístico, el fortalecimiento cultural y educativo *Yanakuna* ha generado una inventiva para revitalizar la danza en el plano actual como ha sido en las presentaciones artísticas y de encuentro de la organización indígena. Esta dinámica por parte de la comunidad educativa ha tomado a la coreografía siendo la estructuración de movimientos y sucesos en la danza para poder relatar la memoria ancestral como aspecto trascendental en su lenguaje de expresión. De acuerdo a esto se han tomado las historias de sucesos

y personajes espirituales del territorio asociados al origen por lo que la voz antigua es transmitida por medio de movimientos y gestos.

Sin perder de vista los anteriores argumentos, comprendemos que la construcción de la danza está retomando a la memoria, ligada ésta a la esencia cultural de territorio. Las historias son contadas por medio de la danza, realizando la debida conexión entre palabra, oralidad, territorio y Ley de Origen. En este proceso, las danzas creadas a partir de la memoria son expresión de la mítica espiritual, refiriéndose a la representación de los sucesos y seres de vital importancia en el génesis cultural, asimismo hacen parte los sitios sagrados o casas de los abuelos y la relación social con ellas, establecida mediante la danza de la Mayora *Yuma Amuy*, la madre del territorio, o la danza de los tres abuelos representando a los patronos del territorio y seres en los cuales se evidenciaban las relaciones interétnicas, transmisores de la sabiduría espiritual en conexión con el territorio como en la danza del Puma Mohán. De igual forma, esta mítica refiere a la consolidación de valores y actos inherentes a la vida comunitaria como ocurre con el acto del enamoramiento.

Las diversas emociones generadas por el acto de danzar son la conexión del sentir con el espacio, para así narrar la historia o narrativa ancestral llevando a un caminar simbólico espiritual y circularidad de la palabra en el territorio. De esta forma, a través de la danza exploramos los caminos a la cosmogonía *Yanakuna* inserta en la Ley Madre y espiritualidad ancestral. La memoria remite a la visión cultural del territorio, y ella es transmitida de forma simbólica a través de los saberes artísticos tradicionales como se ha evidenciado en la danza.

En lo referido al capítulo cuatro se han analizado los aspectos que caracterizan a la Ley de Origen dando a entender cómo en ella se encuentra la conexión con los espacios y mundos del universo enfatizando en el sentir espiritual con el cual se accede a ellos y evidenciando cómo en la memoria ancestral se encuentra el origen del territorio desde la cosmogonía. A través de la conexión con los sitios sagrados y los otros mundos los antepasados han podido visionar a los padres del territorio y a los seres espirituales o guardianes del mismo, lo que ha constituido los relatos alusivos a la memoria mítica y ancestral del territorio. Lo cual da a entender a la Ley de Origen como el principio cosmogónico ancestral basado en un sentir espiritual del cual se desprende la vida y la cultura en el territorio y como este se relaciona con el universo. De igual forma la Ley de Origen busca ser representada por medio de la memoria y la danza a través del fortalecimiento cultural y educativo.

En primer lugar la Ley de Origen ha sido caracterizada en la conexión con los espacios realizada desde el sentir del corazón con el pensar, lo cual ha sido esencial para dar a entender como la ley madre puede ser comprendida a lo largo de un camino de por vida practicando los elementos de la medicina y fortaleciendo un pensamiento de visionar al entorno natural como base del saber. En este sentido el ser humano está intrínsecamente ligado a su medio natural por lo que se identifica con ciertos elementos y seres, lo que genera una representación dirigida de manera directa con animales y formas asociados a la naturaleza

humana, vinculados éstos al espacio y al territorio, que son la base por la cual podemos caminar la espiritualidad ancestral *Yanakuna*.

En segundo lugar se ha explorado la memoria ancestral de los Mayores la cual está ligada al sentir de conexión territorial en donde encontramos la narrativa que hace alusión a la génesis territorial y al saber ancestral. Las historias han sido transmitidas a través de la oralidad de una generación a otra, de esta forma, la palabra espiritual es vital en transmitir los saberes, ella ha perdurado en la percepción de los abuelos. Estas historias del origen han sido previamente exploradas desde el sentir espiritual de los Mayores, quienes al realizar el pago por la vida y por el saber y otras narraciones hacen alusión a los seres espirituales con quienes los antepasados establecieron un contacto, en el cual se desarrollaron sucesos de enseñanza y también de conflicto. De allí que el origen narrado en la memoria, se encuentra en conexión con los sitios sagrados, pues de ellos deviene la génesis cultural y de vida del espacio. En el Páramo de Letrero yacen los abuelos y padres del origen del territorio quienes a través de su unión han generado la vida desde el corazón del agua en cohesión con los diferentes elementos de la naturaleza. Y también los guardianes quienes establecían un ciclo de tiempo y vida en el territorio de acuerdo a los valores de la relación entre el hombre y la naturaleza.

Los principios cosmogónicos de la génesis están relacionados con la dualidad y la paridad, la primera hace alusión a la unión de dos seres de distinto género, ya que existe el hombre y la mujer, el día y la noche, el agua y el fuego, llevando a ser un complemento energético que constituye el cosmos, encontrado en las culturas indígenas de otros lugares. Y la segunda, es la consecuencia de la unión de ambos géneros, lo cual lleva al nacimiento de los seres, constituyendo la generación de la vida y elementos culturales del territorio.

Esta génesis, se encuentra en complemento y conexión con otros sitios importantes en la tierra, pues si el Macizo es el útero o uno de ellos dentro de la columna vertebral de los Andes y la Amazonía es el pulmón en el cuerpo de la naturaleza, y así cada Espíritu Mayor de los territorios está asociado a los sitios energéticos del corazón de la tierra. Cada uno de los territorios y templos naturales del mundo cumplen la función de mantener la vida en el planeta, y los Mayores de los sitios sagrados y del universo han mantenido esta Ley de Origen para la humanidad y para todos los seres vivos, desde el principio de la vida.

En esa perspectiva, la cosmovisión indígena está permeada de las relaciones interétnicas, y en el territorio *Papallaqta* encontramos visiones y prácticas ligadas con este intercambio de saberes. En la memoria podemos evidenciar estas relaciones, las cuales se dan en el caminar por el Páramo de Letrero, a través del cual se ha accedido a las tierras del oriente, alto Magdalena y Amazonía. Esta relación con la selva del Amazonas ha sido un constante tránsito que ha moldeado a la cultura *Yanakuna* desde tiempos inmemoriales. Frente a esto, los Andes y la Amazonía han estado cohesionados en constante interacción, permitiendo que los pueblos de una zona a otra transmitan e intercambien sus saberes. A través de las relaciones interétnicas llevadas a cabo con los pueblos vecinos y en especial con

los de la selva, evidenciamos que el saber cultural es resultado de la cohesión de diferentes territorios y pueblos.

Por último se ha realizado un recuento de cómo el proceso de fortalecimiento educativo ha retomado los saberes para expresarlos en una pedagogía de acuerdo con la construcción de una educación propia que propenda por la apropiación de los valores y prácticas culturales del territorio. De ese modo, la circularidad es replanteada en el presente y moldeada por los conocimientos pedagógicos de la comunidad educativa, siendo elementos de fortalecimiento, pues la organización es la encargada de revitalizar el saber ancestral en las nuevas generaciones.

De acuerdo con esto vemos cómo el saber, debilitado a causa de la colonización y la cultura moderna, es posible revitalizarlo por medio de un proceso en el cual se maneja la inventiva por medio de los conocimientos pedagógicos, dado el tiempo y contexto actual. Para tal fin, la educación debe ser consolidada como una herramienta importante que permita reflexionar en torno a la relación del ser humano y su territorio, sobre cómo a través de los conocimientos locales, se ha expresado una memoria en donde yacen los saberes artísticos relatos e historias, generadores de una concepción del territorio.

En cuanto a la idea central del trabajo podemos adecuarla como la importancia de la relación dada entre territorio-música-danza-memoria-Ley de Origen, ya que todos estos aspectos se encuentran ligados en una circularidad de vida y de existencia; es decir, son caminos a la cosmogonía *Yanakuna*. Los Espíritus Mayores han dejado el territorio en el cual yacen los sitios sagrados, casas de los abuelos, puertas a los otros mundos, de cuya esencia se han originado la música propia, y de ella la danza, expresión del sentir melódico. Ambos saberes son expresiones de la energía como la música, movimientos y narrativa como la danza. Esta expresión de las historias en los movimientos y gestos, constituye la comunicación y representación del origen. Las historias describen y narran la vida de los padres espirituales del territorio y los seres guardianes del mismo, quienes establecen el control social del entorno. Desde estas dinámicas, el proceso organizativo del cabildo *Papallaqta* ha iniciado un desarrollo pedagógico de fortalecimiento de los saberes en las nuevas generaciones, teniendo en cuenta los caminos de la cosmogonía *Yanakuna*. Todo este caminar está constituido por los saberes desarrollados, que son la unión genésica de la cultura.

Finalmente exponemos que este trabajo constituye un punto de partida para futuras investigaciones en el territorio, el Macizo Colombiano, el pueblo *Yanakuna* y los demás existentes. De acuerdo con esto considero existen otros temas por investigar que continúan asociando la concepción del ser humano y su entorno, pues en él de acuerdo con la visión del mismo se encuentra el origen de las prácticas ancestrales. De igual forma como a través de esta relación con el territorio se deben seguir investigando las prácticas sociales en las cuales se enmarca la práctica de los saberes.

Los diferentes sonidos, movimientos, gestos y comportamiento tanto en la música como en la danza son la forma de expresión simbólica la cual debe seguir siendo analizada ya que en ella se encuentra una diversidad de significados referentes a la cosmogonía ancestral, por lo que a través de este lenguaje nos adentramos en el mundo espiritual indígena. El lenguaje de la música y la danza es originado de la naturaleza y los sitios sagrados por lo que la relación entre los saberes y el territorio es vital en la representación de la sabiduría *Yanakuna*.

Igualmente es necesario seguir explorando la memoria ancestral de los Mayores ya que en los relatos se encuentra la visión a los Espíritus y seres de la naturaleza por lo que es posible evidenciar el sentir ancestral de relación con el territorio. También al investigar la memoria es posible hallar la visión histórica del territorio desde el sentido narrativo y tradicional, por lo que es una forma apropiada de indagar acerca del pasado diferente a la oficial, solamente que para investigar la historia por medio de la narrativa es necesario adentrarnos en el pensamiento enmarcado en la Ley de Origen, y en el recorrido territorial, pues solamente así podremos comprender los aspectos simbólicos de la historia antigua.

En la historia se han dado relaciones interétnicas con diferentes regiones, los Andes y la Amazonía han estado ligados porque sus habitantes se han encontrado en constante intercambio cultural de saberes, prácticas y elementos de vida, por lo que es necesario seguir investigando acerca de estas relaciones y su legado en la existencia y expresión de los saberes artísticos y narrativos del territorio.

La Ley de Origen ha sido el gran principio de vida y saber de muchos pueblos indígenas y esta investigación constituye el inicio de futuros trabajos para seguir siendo investigada y caminada de acuerdo con las vivencias o experiencias del investigador con la comunidad. La relación entre el cuerpo, territorio y Ley de Origen considero es un campo del saber a seguir siendo explorado ya que la naturaleza y el lugar donde se vive siempre se ha representado en la cosmovisión con la madre dadora de vida.

Y en cuanto a las preguntas que quedan para otros trabajos de investigación sugiero que los saberes artísticos son prácticas de apropiación territorial de pensamiento pero en la gran diversidad de la cosmogonía indígena se encuentran otras formas culturales. Así conviene interrogarse ¿Qué otras formas de apropiación cultural del territorio son generadas en la cosmogonía?. La simbología generada en el territorio expresa significados culturales ¿Qué otras formas se encuentran en el territorio y cómo son expresadas en la cultura?

La música tradicional como hemos visto se ha originado de los sitios sagrados y del espíritu de la flauta en la montaña, los Mayores se valen de su sentir espiritual para recibir el don de la naturaleza por el pago u ofrenda al sitio y a partir de aquí la persona se encarga de difundirlo en la comunidad, bajo este proceso ¿qué otros aspectos diversos de la cultura y el territorio se relacionan con la sabiduría musical?

La relación entre los Andes y la Amazonía es evidente en la conformación del saber cultural del territorio pero es necesario seguir investigando estos intercambios, ¿Qué otras prácticas expresan significados alusivos a estas relaciones interétnicas?, ¿Cuán antiguos son las historias representativas de este intercambio? Y también teniendo en cuenta las relaciones antiguas entre la diversidad de pueblos ¿Qué otras regiones han dejado su influencia cultural en el territorio? ¿Qué otros pueblos han transitado por la zona?

Y actualmente teniendo en cuenta que en el territorio los antepasados han dejado huellas ya sea en el entorno o en los relatos o prácticas culturales de los Mayores, ¿cómo podríamos seguir investigando estas antiguas relaciones?

Bajo estos interrogantes dejo abiertos los aportes para futuros trabajos en el territorio enfatizando que el campo de los saberes artísticos *Yanakuna* es amplio en relación con la vida misma y por lo tanto en la importancia de la comprensión e interpretación de la cultura y el saber implicado en ella. Aquí solo hemos hecho un aporte inicial a la complejidad social y cultural del pueblo *Yanakuna*.

REFERENCIAS

- Abadía Morales, Guillermo. (1977). *Compendio general del Folklore Colombiano*. Instituto Colombiano de Cultura. Editorial los Andes. Bogotá, Colombia.
- Aretz Isabel. (1977). *Qué es la etnomúsica*. Cuadernos Inidef. Caracas, Venezuela.
- Avery, Kathleen Romoli. (1962). *El Suroeste del Cauca y sus indios al tiempo de la Conquista Española*. Revista Icanh Vol. 11.
- Biblioteca Inidef. (1975). *Teorías del Folklore en América Latina*. Conac, Venezuela.
- Cabildo Mayor Yanacona. (2014). *Documento Sumak Kausay Kapak Ñan. "Por el Camino Rial para la Armonía y el Equilibrio Yanacona"*. Plan de Salvaguarda del Pueblo Yanacona. Auto 004 del 26 de enero de 2.009. Popayán, Colombia.
- Cabildo Mayor Yanacona. (2008). *¿La Educación es el camino? Construyendo Memoria Yanakona*. Programa de Educación del Pueblo Yanakona. Popayán, Colombia.
- Cabildo Mayor Yanacona. (2011). *Tejiendo la Amawta Shikra. Un camino de palabra que nos conduce en el ejercicio de la autonomía educativa del Pueblo Yanakona*. Programa de Educación del Pueblo Yanakona. Popayán, Colombia.
- Cabildo Mayor Yanacona. (2011). *Dar la palabra al territorio, Suyuma Shimita Kuy. El Currículo espacio simbólico del territorio*. Programa de Educación del Pueblo Yanakona. Popayán, Colombia.
- Cabildo Mayor Yanacona. (2011). *Kutin Tuparina, Runa Shimi Yanakuna. Reencuentro con el Idioma propio del Pueblo Yanakuna*. Programa de Educación del Pueblo Yanakona. Popayán, Colombia.
- Camelo Navarrete, Diana Marcela. (1994). *Objetos Textiles Guambianos*. Editorial IADAP. Bogotá, Colombia.
- Cerón Rengifo, Carmen Patricia. (1990). *El Puma y la India de Punturco. Una mirada al territorio de la etnia de Pancitará*. Tesis de grado de Antropología. Universidad del Cauca, Popayán.
- De Lima, Emirto. (1942). *Folklore Colombiano. Un libro clásico sobre la musicología colombiana*. Editorial la Iguana Ciega.
- Escobar Zamora, Cielo Patricia. (1998) *¡A bailar Colombia! Danzas para la Educación básica*. Editorial Magisterio. Bogotá, Colombia.
- Escobar Zamora, Cielo Patricia. (1997). *Danzas Folclóricas Colombianas*. Aula Alegre Magisterio. Santafé de Bogotá, Colombia.

- Faust, Franz. (1989). *Etnología y etnogeología de Coconuco y Sotará*. Revista Colombiana de Antropología, Vol 27. Bogotá.
- Faust, Franz. (2004). *Un viaje por paisajes míticos de Colombia: Historias de los encantos de Boyacá, Tolima y Cauca*. Universidad del Cauca, Popayán. Colombia.
- García, José Luis. (1976). *Antropología del Territorio*. Madrid. Talleres de Ediciones Betancor.
- García Muñoz, Herminia. (1997). *La Danza en la escuela*. Inde Publicaciones. Barcelona, España.
- Geertz, Clifford. (1973). "Capítulo 5. Ethos, cosmovisión y el análisis de los símbolos sagrados". En: *La interpretación de las culturas*. Duodécima edición. Barcelona: Gedisa.
- Geertz, Clifford. (1994). "Capítulo 5: El arte como sistema cultural". En: *Conocimiento Local: Ensayos sobre la interpretación de las culturas*. Ediciones Paidós Ibérica, S.A, Barcelona.
- Henman, Anthony. (1981). *Mama Coca*. Editográficas Ltda. Bogotá, Colombia.
- Hobsbawm, Eric. 1983. I. Introduction: Inventing traditions. En Hobsbawm, Eric y Terence Ranger (Eds). *The invention of tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Levi Strauss, Claude. (1962). *El Pensamiento Salvaje*. Fondo de cultura económica. México.
- López Garcés, Claudia Leonor. (1991). *Los Caquiona. Fríanos de Sangre Caliente*. Tesis de grado de Antropología. Universidad del Cauca, Popayán.
- Londoño, Alberto. (1998). *Danzas Colombianas*. Editorial Universidad de Antioquia. Medellín, Colombia.
- Márquez Duque, Angela María. (2006). *El Camino Valencia (Cauca) – Quinchana (Huila). Pasado y Presente de las Vías de Comunicación de los Andes Colombianos*. Tesis de grado de Antropología. Universidad del Cauca, Popayán.
- Miñana Blasco, Carlos. (1994). *Kuvi: Música de flautas entre los Paeces*. Informes Antropológicos, Instituto Colombiano de Antropología. No.8 – Bogotá.
- Miñana Blasco, Carlos. (2008). *Música y fiesta en la construcción del territorio Nasa (Colombia)*. Revista Icanh, Vol 44(1) enero-junio. Universidad Nacional de Colombia
- Merriam, Alan P. (1964). *Las Artes y la Antropología*. En: Sol Tax. Antropología: Una Nueva Visión. Editorial Norma. Cali, Colombia.

Muñoz, Paloma. (2002). *Cultura musical*. En: Guido Barona Becerra, Cristóbal Gnecco Valencia. *Historia, geografía y cultura del Cauca: Territorios Posibles*. Universidad del Cauca, Popayán.

Muñoz, Paloma. (2000). *Músicas tradicionales del cauca. Práctica pedagógica para la etnoeducación*. Universidad del Cauca, Popayán.

Nates Cruz, Beatriz. (2000). *De lo bravo a lo manso: Territorio y sociedad en los Andes (Macizo Colombiano)*. Abya-Yala, Quito.

Nates Cruz, Beatriz. (1996). *Las Plantas y el Territorio. Clasificaciones, usos y concepciones en los Andes Colombianos*. Ediciones Abya Yala. Corporación Ambiental Madre Monte. Popayán, Colombia.

Ocampo López, Javier. (2013). *Mitos y Leyendas Indígenas de Colombia*. Plaza y Janes, Editores Colombia S.A. Bogotá, Colombia.

Orozco, Marisol; Paredes, Marcela; Tocancipá, Jairo (2013). "La nasa yat: Territorio y cosmovisión. Aproximación interdisciplinaria al problema del cambio y la adaptación en los nasa". En: *Boletín de Antropología*. Universidad de Antioquia, Vol. 28, No. 46, pp. 244-271. Medellín.

Pino Muñoz, Juan Andrés. (Sin año de publicación). *Danzas de Caquiona a ritmo de Puchisquiao*. CRIC-PEBI. Popayán.

Portela Guarín, Hugo. (2000). *El pensamiento de las aguas de las montañas*. Editorial Universidad del Cauca, Serie Estudios Sociales, Colección Antropología. Popayán.

Programa Tierradentro Cxhab Wala. (2005). *Los tejidos Nasa: Cosmovisión y simbología*. Asociación de Cabildos de Páez. Inzá, Cauca.

Rappaport, Joanne. (2005). *Cumbe renaciente. Una historia etnográfica andina*. Universidad del Cauca. Popayán, Colombia.

Rappaport, Joanne. (2005). *Retornando la mirada: una investigación colaborativa interétnica sobre el Cauca a la entrada del milenio*. Universidad del Cauca. Popayán.

Reichel-Dolmatoff, Gerardo. 1946 *Las zonas culturales de Colombia y sus elementos constitutivos*. Boletín de Arqueología 2(1):3-18.

Schwarz, Ronald A. (1976). *Hacia una antropología de la indumentaria: El caso de los guambianos*. Revista Icanh. Vol. 20.

Tocancipá Falla, Jairo. (1998). *Los Estudios Campesinos en la Antropología Colombiana, 1940-1960*. Revista Problemas Políticos Latinoamericanos. Nos 4-5, 171-202. Popayán, Cauca, Colombia.

Tocancipá Falla, Jairo. (2008). *Movimientos Sociales, cultura política y poder regional, el caso del Movimiento del Macizo Colombiano MMC*. Universidad del Cauca, Popayán, Colombia.

Turner, Víctor. (1991). *La selva de los símbolos*. Siglo XXI Editores. Madrid.

Zambrano, Carlos Vladimir. (1993). *Hombres de páramo y montaña: Los yanaconas del Macizo Colombiano*. Instituto colombiano de antropología. Bogotá.

Zambrano, Carlos Vladimir. (2000). *Mito y etnicidad entre los yanaconas del Macizo Colombiano*. *Mitológicas*, Vol. 15. Centro Argentino de Etnología Americana. Buenos Aires, Argentina.

Zambrano, Carlos Vladimir. (1996). *Remanecidos, Vírgenes y Santos en el Macizo Colombiano*. *Revista Colombiana de Antropología*, Vol. XXXIII. Universidad de los Andes.

Zambrano, Carlos Vladimir. (1995). *Yanacanay en busca del camino real: Etnicidad y sociedad en el Macizo Colombiano*. Gente Nueva, (S. A.). Santafé de Bogotá.

Zapata Torres, Jair Octavio. (2010). *Espacio y Territorio Sagrado. Lógica del "ordenamiento" territorial indígena*. Universidad Nacional de Colombia. Medellín.

ANEXOS

En primer lugar, dejamos en evidencia el caminar con los Mayores, develando aspectos de sus vidas para resaltar su importancia en los saberes artísticos y espirituales del territorio. En segundo lugar, están las transcripciones musicales de algunas de las melodías tradicionales tocadas en la chirimía y también de los ritmos interpretados en la tambora. En tercer lugar, se encuentran los relatos y coreografías de las danzas, en donde contamos la historia o representación que trata la danza, y después el desarrollo de la coreografía con elementos visuales de las mismas. Por último, se encuentran algunas historias contadas por los Mayores en donde se trata del saber de las Casas de los Abuelos o sitios sagrados y de seres guardianes del territorio.

1. BIOGRAFÍAS DE LOS MAYORES

El inicio de la investigación de los saberes artísticos fue contactar a los Mayores, ir casa por casa y hablar con cada uno de ellos. Estos aspectos, me permitieron encontrar las luces para caminar el sendero por el cual recorrí todo este tiempo en el territorio, la búsqueda de la esencia artística tradicional, y por lo tanto, cultural para poder sentar las bases del fortalecimiento basado en una conciencia de lo propio. En esa medida, los Mayores fueron quienes abrieron el camino, porque ellos son la guía, van adelante, el pasado es el presente, seguir los conocimientos y sabiduría de los Mayores es seguir la memoria de nuestros abuelos, cuya presencia se encuentra en el territorio y en los sitios energéticos, fuente de vida, seguirlos es comprender la voz del territorio.

Como se sustenta a lo largo de los argumentos, la descripción de los Mayores es supremamente importante, porque estamos analizando la naturaleza de los saberes artísticos en *Papallaqta*, y hay muchos factores, no sólo el producto como la música, sino que existen los actores y su relación con su comunidad y cultura. Lo artístico o estético no son simples saberes materiales dados aisladamente a nivel colectivo; hay una gran complejidad o naturaleza intrínseca de la cual son resultado, y esta a su vez nace desde la sensibilidad del artista a nivel individual, quien ha vivido las prácticas de la cultura tradicional de sus antecesores. De allí, se comprende el arte como algo único según cada pueblo, porque este va ligado al contexto cultural y la cosmovisión del territorio, y por lo cual, el artista es influenciado en su sensibilidad, sentir y pensar por la cultura en la cual yace inmerso. De acuerdo a esto, él adquiere una visión de su sociedad y territorio por los saberes y conocimientos artísticos, en los cuales hay un sentido espiritual de los ancestros y sus antecesores, ya que de ellos aprendieron sus conocimientos y saberes; y a su misma vez, la sociedad o comunidad desarrolla una concepción del mismo artista, adquiriendo él un rol.

Es importante resaltar los saberes como rasgo fundamental de la comunidad, ya que los Mayores necesitados en esta investigación, fueron importantes para comprender y recordar el pasado a partir de las actividades culturales, porque la música en la cosmovisión *Yanakuna* da ánimo o alegría a la fe, como veremos más adelante al relatar las escenas de la alumbranza de San Sebastián en la casa

del Mayor Constaín, o igualmente para animar fiestas o eventos comunitarios y del cabildo, en el caso de la inauguración del resguardo de *Papallaqta* en el cual se tocó con la chirimía hasta el cierre del evento en tres días. Los saberes están relacionados y expresan la esencia cultural de un pueblo y su territorio.

- **Constaín Anacona**

Don Constaín Anacona, vive en el pueblo con su familia y se encuentra de una avanzada edad. Su casa es modesta, como las antiguas casas tradicionales, en la cocina, en la pieza de entrada de la casa, se encuentra el fogón. Otro aspecto a describir es que el Mayor Constaín se dedica a trabajar en su huerta en la cual ha sembrado coles, repollo, maíz, papa, haba, y entre otros alimentos, asimismo provee de leña a su casa y realiza otras actividades diarias. El Mayor se refería a los años de su niñez como aquel tiempo en el que se inició en la vida musical, primero desde el oído, al escuchar entusiasmado, mientras caminaba descalzo y con toda la ropa de lana, la música tocada por sus Mayores, expresada por las flautas, las tamboras y los demás instrumentos.

En ese sentido, a Don Constaín el entusiasmo lo llevó a aprender a hacer los instrumentos de sus Mayores, fue así como acompañó a sus abuelos a la montaña y cortó con ellos el material indicado para poder hacer los debidos instrumentos, y con el paso de los años contó que fue mejorando la técnica de construcción. Antes él recorría la vereda del Encino para salir al sector del Quebradón donde había bastante mata de flauta y contaba, era tanta la abundancia en el territorio del espíritu de la música ancestral, que de allí sacaban cañas los músicos Mayores de antes para construir el instrumento como tal. Por lo cual, es una zona muy importante dentro del territorio, ya que allí yace latente la esencia y espíritu de las melodías autóctonas tradicionales, y también allí está la zona de paso de los músicos, quienes llegaban para construir y recrear la sabiduría musical de la misma naturaleza y de los antepasados.

Desde la niñez, Don Constaín empezó a tocar los instrumentos de chirimía tradicional, las flautas, las tamboras, la caja hasta hace varios años, pero ahora se le dificulta tocar la flauta, por eso se ha dedicado ahora sólo a tocar la tambora y el redoblante. También es un poco sordo y la gente debe hablarle duro. Cuentan que Don Constaín y su familia son del territorio y resguardo de Guachicono, donde antes vivían y habitaban, después por circunstancias de la vida, los padres del Mayor Constaín llegaron al Territorio de *Papallaqta*, radicándose en el sector de Sachapangal, de la vereda del Porvenir. Pero después de muchos años de haber vivido allí, el Mayor Constaín se radicó en el pueblo de Valencia, donde reside actualmente.



Foto No. 38: El Mayor Constaín Anacona, en la cordillera de Guacas.
Fuente: Fabián Chilito, 3 de Noviembre de 2013.

Frente a lo mencionado, es importante afirmar que el sector de Sachapangal es una zona en los límites del dominio humano, porque colinda con las grandes selvas y montañas hacia el oriente, de allí para allá se extienden los territorios indómitos, bravos, silvestres, donde la naturaleza conserva totalmente sus dominios. Al pie del sector de Sachapangal, en la alta montaña y selva, se encuentra el Cerro de Tres Tulpas, el cual tiene forma de una mujer en embarazo, el Mayor Milo Anacona cuenta que ella es la madre del territorio y detrás del cerro se encuentra la Laguna de la Magdalena, confirmándose lo dicho, porque ahí nacen las aguas de uno de los principales ríos del país, el Magdalena.

Asimismo, nos contaba que los antiguos Mayores de este valle a quienes él conoció tocaban los instrumentos y formaban el conjunto de chirimía vestidos con su ruana, sombrero, pantalón de lana, tocaban su música tradicional con gran felicidad y acompañados de algunos jóvenes entre los cuales se encontraba él. Esas eran las chirimías de los Mayores del valle en esa época, nos contaba él, abundaban mucho, los tiempos eran diferentes, los jóvenes acompañaban a los Mayores músicos y aprendían de ellos, las chirimías y la música tradicional estaban muy fortalecidas, ahora es muy diferente la mayoría de los jóvenes no les gusta aprender a tocar los instrumentos de chirimía, ni oír la música tradicional. Actualmente, Don Constaín es el Mayor de más avanzada edad, sabedor de la música tradicional, constructor de instrumentos y también de las historias ancestrales del territorio.

Del mismo modo, el Mayor contaba que antes, en Sachapangal, salía a las cinco de la mañana de su casa, a las seis de la mañana estaba entrando a la montaña y recorría el Páramo de Letrero y las lagunas durante todo el día, para regresar tarde cayendo la noche. Se formó en transitar los territorios bravos, silvestres,

sentir los espíritus de los sitios en su mayor parte de las lagunas. En las historias y experiencias de su vida, él mencionaba mucho el espíritu del agua, y manifestó que en las lagunas del páramo, tales como Santiago, Magdalena y *Cusiyaku*, era lugares que visitó en sus años de joven y adulto. Si uno no va con fe y respeto a las lagunas ellas se enojan y lanzan truenos, lluvia y granizo, y esto puede causar el espanto de la persona, requiriendo del trabajo de un médico tradicional de la comunidad para poder curar el susto. También menciona la sabiduría de la música en los sitios sagrados, como en el río de la Laguna de *Cusiyaku*, donde se escuchan sonidos de flautas y tambora.

- **Porfidio Chilito**

El segundo Mayor que continúa en la sabiduría artística tradicional, ya lo habíamos mencionado en el primer capítulo, es Don Porfidio Chilito, maestro en música tradicional de flauta traversa, de más de sesenta años. Habíamos mencionado los recorridos a la Cordillera de Guacas y a su sitio de trabajo en Peña Blanca, pero él también posee una vivienda y tierras en la vereda de la Florida del resguardo de San Sebastián, la cual queda a menos de una hora en carro, pero sólo va de vez en cuando. Él es originario del mismo Territorio de *Papallaqta*, donde formó su familia y después de haber muerto su compañera adquirió las tierras en la Florida, y ahora se encuentra en constante visita hacia sus tierras en el sector de Peña Blanca y en el resguardo de San Sebastián. Por eso menciona que

 Mi mamá se llamaba Marcelina Chilito, mi papá se llamaba Jeremías Anacona dueños de una parte del Valle de las Papas, llamado el saladillo, entonces eso pertenecía al corregimiento de Valencia y ellos ya murieron ya no existen y de allí para acá me fui formando y me hice una casita en Valencia (Porfidio Chilito, 27 de Mayo de 2013).

En Don Porfidio vive la fe hacia los Santos Remanecidos, los cuales son espíritus de Mayores Ancestros del territorio materializados como tal en figuras y aparecidos en determinados espacios de la naturaleza y son causa de la unión de la mayoría de las comunidades del Macizo. En el momento de su aparición, las historias cuentan que las comunidades por su fe y devoción, se congregaron en torno a la figura sagrada y alrededor de ella fueron radicándose y formando la fundación de los pueblos. Como la Virgen Mama Concia en Caquiona, la Virgen de los Remedios de San Juan y en el caso de *Papallaqta* el Santo Remanecido más cercano es San Sebastián, aparecido en el pueblo de San Sebastián.

Asimismo, este Mayor es devoto de las tradiciones de los antepasados como de los espíritus de la naturaleza y de los sitios sagrados, a los cuales en cada visita va con respeto y entregando una ofrenda. También es rezador y devoto a San Sebastián y también por ser músico le gusta tocar en la chirimía y a la misma vez de orar al Santo, por lo cual la fe y la música en Don Porfidio están entrelazadas y esto deja ver valores principales en la cosmovivencia ancestral *Yanakuna*, la

devoción y alumbranza, se mantiene viva y alegre con las melodías de la música tradicional.



Foto No. 39: Porfidio Chilito, quien en sus manos sostiene mata de flauta y el instrumento como tal.

Fuente: Fabián Chilito, 28 de Mayo de 2013.

Del mismo modo, en el Mayor se encuentra una poderosa fuerza, la cual está dirigida a tocar las canciones propias del Territorio *Yanakuna*, porque había varias canciones del resguardo de San Sebastián y de Caquiona, la mayoría eran bambucos y pasillos. A los ensayos del conjunto de chirimía asistió con gusto a dirigir las melodías con su flauta, cuando él iba los demás integrantes del grupo lo veían como un buen maestro de flauta, cuyas canciones son tradicionales del territorio, también el grupo de danza prefiere moverse al son de las canciones tocadas por Don Porfidio, ya que es un ritmo autóctono. Los Mayores, por lo general, danzan las canciones tradicionales del territorio, porque los movimientos realizados para danzar son más acordes o se complementan más con las canciones de ritmo tradicional. A la misma vez, es rezador y devoto a San Sebastián, quien lo acompaña con su música.

- **Ventura Papamija**

El tercer Mayor es Ventura Papamija, músico y constructor de flautas. Vive en la vereda de La Hoyola. La casa del señor Ventura se encuentra en una huecada al lado de un riachuelo, cerca al hogar de la madre del médico tradicional Milo Anacona. La casa está construida en bahareque y barro, sólo tiene dos piezas; cocina, donde está el fogón y el dormitorio. Ante esto, es importante agregar que

Ventura es originario de la vereda de La Hoyola, del sector del Diviso en donde nació y pasó sus primeros años de vida, juventud y parte de su edad adulta. Su padre poseía extensas tierras en el sector, el cual se decía, le pertenecía en su totalidad. Esta zona también colinda con los territorios silvestres, con las grandes selvas, páramo y lagunas que se extienden hacia el oriente y sur. Entrando a la selva desde este sector también se encuentra la mata de flauta, sabiduría musical, y Don Ventura cuando necesita construir el instrumento en buena luna, recorre el bosque en busca de cañas óptimas, por lo cual esta es otra zona donde vive el espíritu de la música tradicional.

Asimismo, aprendió la música tradicional desde pequeño, cuando los Mayores anteriores que eran músicos practicaban sus saberes artísticos, tales como la música y construcción de instrumentos. Él contaba, que cuando era pequeño veía de forma detenida cómo los Mayores tocaban la música tradicional en los conjuntos de chirimía, entonces se interesó por aprender a tocar la flauta y la tambora. Fue aprendiendo canción por canción y mirando bien las posiciones para poder entonar las melodías. Con el paso del tiempo fue aprendiendo a tocar los ritmos tradicionales, entre ellos el bambuco, el pasillo y también otras canciones venidas de afuera como los corridos, marchas y contradanzas.



Foto No. 40: Ventura Papamija en la Vereda de La Hoyola.
Fuente: Fabián Chilto, 16 de Noviembre de 2012.

Del mismo modo, el Mayor Ventura también sabe establecer la estructura de las melodías, en general para todos los ritmos, por ejemplo las canciones están formadas por sonidos y se les da tantos espacios o repeticiones. Las melodías tocadas por Don Ventura son canciones tradicionales del territorio, en el cual se encuentra también temas de San Sebastián, Caquiona, Guachicono y Rioblanco.

Por otro lado, Don Ventura toca un sinnúmero de canciones, resultado de toda su vida de aprendizaje musical y tradicional de los Mayores del Territorio de *Papallaqta* y de los demás territorios *Yanakuna*.

- **Jesús Darío Alarcón**

Otro músico del territorio es Jesús Darío Alarcón. Vive en el pueblo de Valencia. Toca flauta transversa y puede dirigir la flauta primera o líder en las canciones de chirimía. Es originario del sector de Santa Clara en la vereda de las Delicias, en donde nació, paso su niñez, juventud y parte de su edad adulta. Allá vivió con su familia, quien poseía extensas tierras en el sector, hasta la muerte de sus padres. Debido a esto, de forma posterior, se estableció con su esposa en el pueblo de Valencia.

Con referencia al sector de Santa Clara, es importante afirmar que éste es un lugar con mucha selva y montaña, por donde cruzan varias quebradas, por ejemplo en una de ellas, llamada el Alinar, hay una cascada donde también yace la sabiduría de la música, y el mismo colinda con las grandes montañas cercanas al páramo de Barbillas y de Letrero. Allí se encuentra el sitio sagrado Cerro de la Vieja, el cual es una gran montaña imponente de mucha selva con forma de un rostro humano mirando al firmamento.



Foto No. 41: Jesús Alarcón, quien sostiene mata de flauta.
Fuente: Fabián Chilito, 11 de Noviembre de 2013.

Antes, contaba Don Jesús, se encontraban asentadas bastantes familias en dicha zona, porque este lugar era muy poblado y la comunidad tenía bastante fe y devoción a los remanecidos. Regularmente se hacían alumbranzas con San Sebastián, a quien lo llevaban casa por casa y venían los músicos del resguardo de San Sebastián y se organizaba la chirimía de la vereda, porque antes, aquí también vivían músicos. Don Jesús narra que el sector rebotaba de comunidad y alegría por las alumbranzas, pero después poco a poco los Mayores fueron muriendo y los jóvenes empezaron a salir del territorio, por diferentes motivos tales como la ilusión de otra calidad de vida en un territorio distinto, y así fue quedando casi inhabitado. En él también hay fe hacia los remanecidos y los espíritus de la naturaleza, a quienes ofrenda y agradece para practicar la sabiduría de la música tradicional. Igualmente en Santa Clara, en la zona de su origen, aprendió con los Mayores que vivían allí, Mario Muñoz y Samuel Chicangana, unos de los mejores flauteros hasta su muerte.

Frente a las canciones tocadas en flauta por Don Jesús, la mayoría de estas melodías son tradicionales del territorio, entre las cuales escuché, el rioblanqueño, otra del resguardo de Caquiona llamada la Guala y otra de San Sebastián llamada la Perra Pucha. Por lo general, el ritmo más interpretado es el bambuco, aunque también toca pasillos y marchas. Pero también interpreta bastantes adaptaciones de las canciones colombianas, entre las cuales recuerdo un vallenato y otra de música de cuerda, encontrándose también influencia de la música de hace algunas décadas, de allí que muchas son adaptaciones o copia en flauta de la misma. Estas canciones las toca en bambuco, corrido y pasillo, cada ritmo tiene una velocidad diferente, y un toque de flauta, tambor y de caja. Según cada ritmo, los instrumentos van a sonar diferente, pero irán acompañados dentro de la misma dinámica de sonidos que agrupa.

- **Milo Anacona**

A diferencia de los Mayores ya mencionados, quienes manejan la música tradicional del territorio, Milo es médico tradicional de la comunidad, caminante del saber ancestral de las plantas, de la espiritualidad en conexión con la naturaleza de los sitios sagrados, de la Ley de Origen, y además guía en el proceso organizativo de la comunidad.

Con respecto a su vida familiar, sus padres se establecieron hace mucho tiempo en el territorio de *Papallaqta*, provenientes de la localidad de Venecia y Marmato, los cuales hacen parte del resguardo de San Sebastián. En la vereda de La Hoyola vivieron desde entonces y en el transcurso del camino, Milo se estableció en otro sitio de la vereda, cercano al pueblo y llamado ranchería, así mismo fue como su madre se radicó en la parte alta cerca al páramo. Desde joven, Milo se inició en el saber de la medicina tradicional con otros Mayores del territorio y de los resguardos vecinos, quienes dejaron su huella en el tiempo. Sus experiencias han sido amplias en el camino del aprendizaje en donde formó su pensamiento espiritual en conexión con la naturaleza y los sitios sagrados o Casas de los

Abuelos. También fue gobernador en el Cabildo *Papallaqta*, en donde ejerció su labor como líder de la comunidad y ha impulsado el proceso de fortalecimiento cultural *Yanakuna* en el territorio. Por lo que ha sido líder, tanto en la medicina y espiritualidad ancestral del territorio, como en el proceso organizativo de la comunidad.



Foto No. 42: Milo Anacona en el Páramo de Letrero.
Fuente: Fabián Chilito, 4 de Noviembre de 2012.

Por otro lado, los Mayores músicos y sabedores son quienes mantienen el saber de las melodías tradicionales *Yanakuna*, ellos vivieron y viven su cultura a nivel individual, porque la cultura se vive íntimamente a través de las experiencias del Mayor con la naturaleza, el territorio y las prácticas de la comunidad. Cada persona es un mundo distinto al otro, cada uno tiene un sentir, que va ligada a la percepción cultural y espiritual del entorno natural y comunitario, y por medio del cual se vive la sabiduría enraizada en la visión de mundo. Se trata de una cosmovivencia, porque no son conocimientos académicos o estáticos, son saberes dados en la interacción con los elementos y dinámicas de la naturaleza y la comunidad.

De igual forma, cada Mayor tiene una historia de vida, durante la cual él interactuó a su vez con los antecesores de ellos, quienes eran más permeados por el saber tradicional, ya que en tiempos anteriores aún no llegaban muchos cambios de la cultura moderna al territorio. De allí que la sabiduría del territorio está allí, en el hacer, no está en el decir o inventar algo acerca de él, está en el practicar, en saber utilizar los sentidos para vivir en la tierra, porque ella es quien da el sustento, los Mayores desde tiempos inmemoriales hacían mucho y el hombre

sabio es quien vive la sabiduría de su territorio. De esta manera, los saberes artísticos se hacen y se aprenden practicando.

Todos los Mayores mencionados mantienen una relación espiritual con la naturaleza, a quien conciben como el gran ser donde está el saber ancestral de la música, y por ende, es obvia la presencia del material del cual se construyen las flautas. En ella mora el espíritu de la música existente desde tiempos inmemoriales transmitida de generación en generación, porque antes cuentan también, se mantenía el aprendizaje a partir de las enseñanzas de la naturaleza, los Mayores antiguos veían en la naturaleza la obtención de la sabiduría para los diferentes aspectos de la vida y entre ellos los saberes artísticos de música y danza. Se necesita mantener la interacción con la naturaleza para poder conformar y desarrollar la música tradicional, sólo a través de nuestra madre podemos investigar y recrear la sabiduría de los ancestros.

En los Mayores actuales, también se encuentra presente la fe como factor decisivo, generador y de pervivencia, de los saberes, y de la misma espiritualidad hacia la naturaleza. El entorno es el medio por el cual exploramos la sabiduría propia de los antepasados del territorio, concebido cómo la gran escuela del saber, de conocimientos nacidos de la misma naturaleza, que son prácticos, no son estáticos o simplemente teóricos, es la praxis total. Del mismo modo, la devoción hacia los remanecidos es también importante en el fortalecimiento de la música tradicional, porque se necesita alegrar el motivo de reverencia, fe y música tradicional, ya que estos se complementan. Es tan importante como la palabra para comunicarse con los espíritus, es una expresión religiosa. En ese sentido, la música da una dimensión más amplia a la plegaria. La fe mantiene un profundo respeto hacia la naturaleza y en especial a los seres espirituales, testigos latentes de la historia del territorio. Es la fe, valor importante en el aprendizaje de los saberes, pues se necesita tener respeto a los seres espirituales y a los Mayores Maestros de la música. La sabiduría artística se hereda, los Mayores actuales aprendieron de sus maestros la música y de la relación espiritual con la naturaleza. Es así como ellos seguían a quienes los guiaban en aquellos tiempos, y cuando dejaron de existir, pasaron a ser también los ancestros o antepasados, por lo cual caminaban hacia la sabiduría del pasado, el cual se recrea permanentemente en el presente que es el ciclo de la vida, el tiempo se transforma, el pasado es el futuro, se sigue las huellas de los abuelos.

2. Transcripciones musicales.

Fuente: Fabián Chilito. Elaboradas por: Luis Felipe Vivas. 14 de agosto de 2014

- **Reseña del transcriptor de las melodías tradicionales:**

Luis Felipe Vivas López, nacido en Popayán el 07 de mayo de 1965, músico, autor y compositor, inicio sus estudios de música en el conservatorio de música en la Ciudad de Popayán, su vida ha estado rodeada de grandes talentos musicales. Creció bajo la tutoría de su padre el maestro interprete de la guitarra y compositor Gilberto Vivas, además fundador de la afamada agrupación “Alma Caucana”, De la cual es hoy director musical y representante legal Felipe Vivas, este artista ha sido director de muchas agrupaciones en las que ha participado en eventos nacionales e internacionales, la agrupación “Vino Tinto”, “dueto Detalles”, “los brujos”, “Albores” entre otros le han dado el reconocimiento de la sociedad Caucana, Luis Felipe ha defendido el folklor de nuestra región siendo parte activa en la construcción de valores culturales con el propósito de generar recuperación y permanencia de la organología de nuestras agrupaciones musicales, así como de los aires representativos del cauca en la interpretación de los mismos, además de ser interprete de la flauta, guitarra, piano entre otros instrumentos con los que transmite a las nuevas juventudes la belleza de nuestro folklor. Actualmente se desempeña como instructor de una de las instituciones de formación para el trabajo más queridas por los colombianos, El Sena Regional Cauca.



Foto No. 43: Músico Luis Felipe Vivas.
Fuente: Felipe Vivas. 20 de Enero de 2014

• LA GUALA

COMPOSITOR: ANÓNIMO
RITMO: BAMBUCO
INTÉRPRETE: JESUS ALARCÓN
6 DE NOVIEMBRE DE 2013

FLAUTA

The musical score is written for a flute in G major (one sharp) and 6/8 time. It consists of seven staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The second staff begins at measure 6. The third staff begins at measure 12. The fourth staff begins at measure 18. The fifth staff begins at measure 24. The sixth staff begins at measure 29. The seventh staff begins at measure 34 and ends with a double bar line. The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some slurs and ties.

FELIPE VIVAS

• LA MATA DE FLAUTA

CANCIÓN
COMPOSITOR: JESUS ALARCÓN
8 DE NOVIEMBRE DE 2013

FLAUTA

o ye mi ma ti cae flau ta no te me vas a se car

o ye mi ma ti cae flau ta no te me vas a se car por

que cuan do yo re gre se te ven go yoes a lle var por

que cuan do yo re gre se te ven go yoes a lle var u

na can cion si ta lin da los dos va mos aen to nar u

na can cion si ta lin da los dos va mos aen to nar na con

to dos mis com pa ñe ros a qui en es te lu gar con

to dos mis com pa ñe ros a qui en es te lu gar o ye mi flau ti ca lin

da me tie nes quea com pa ñar o por que se gui re to can

do has tael him no na cio nal por pre pa re mos u na chi

2
45

E A F#m F#m

— cha de se gui mos en to nan _____ pre pa re mos u na chi — cha de

50

E F#m A

se gui mos en to nan _____ y se gui mos en to nan _____ do y

54

C#m F#m

nos po ne moa bai lar _____ se gui mos en to nan _____ do y

58

C#m

nos po ne moa bai lar _____

FELIPE VIVAS

• PASILLO

COMPOSITOR: ANÓNIMO
INTÉRPRETE: PORFIDIO CHILITO
12 DE MAYO DE 2013

FLAUTA

6

12

FELIPE VIVAS

• PASILLO 2

COMPOSITOR: ANÓNIMO
INTÉRPRETE: PORFIDIO CHILITO
11 DE MAYO DE 2013

FLAUTA

6

12

18

24

30

36

42

FELIPE VIVAS

• TOME GUARAPO

COMPOSITOR: ANÓNIMO

RITMO: BAMBUCO

INTÉRPRETE: PORFIDIO CHILITO

11 DE MAYO DE 2013

FLAUTA

The musical score is written for a flute in 6/8 time. It consists of seven staves of music. The first staff begins with a whole rest followed by a double bar line and a red 'C' above the staff. The melody is primarily composed of eighth and sixteenth notes. The second staff starts at measure 5 and includes red notes and red 'z' symbols below the staff. The third staff starts at measure 11 and features a red '7' below the staff. The fourth staff starts at measure 16. The fifth staff starts at measure 21. The sixth staff starts at measure 26. The seventh staff starts at measure 32 and concludes with a final double bar line. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and repeat signs.

FELIPE VIVAS

• MARCHA

COMPOSITOR: ANÓNIMO
INTÉRPRETE: PORFIDIO CHILITO
10 DE NOVIEMBRE DE 2012

FLAUTA

7

15

23

FELIPE VIVAS

- **BAMBUCO**

COMPOSITOR: ANÓNIMO

12 NOVIEMBRE DE 2012

INTÉRPRETE: VENTURA PAPAMIJA



Este bambuco con aire de pasillo representado en la tambora resalta el estilo autóctono en su forma de interpretar la música de chirimía, contiene tres frases cortas con repeticiones denominadas espacios por los Mayores de la agrupación.

FELIPE VIVAS

• BAMBUCO 2

COMPOSITOR: ANÓNIMO
INTÉRPRETE: VENTURA PAPAMIJA
14 DE NOVIEMBRE DE 2012

FLAUTA

F F F Dm F

F F Dm Em Em Em

Am Em Em Em Am F

F F Dm F F

F Dm

D#m D#m C# F# F F

F Dm F F F Dm

Em Em Em Am Em




47

53

RITMOS TRADICIONALES EN TAMBORA COMUNIDAD PAPALLAQTA

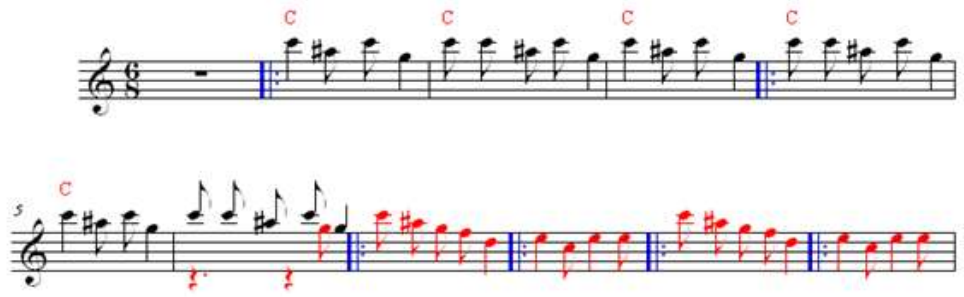
Las formas de las convenciones y rítmica en el instrumento de la tambora fueron tomados de estudios de las músicas de chirimía realizado por Paloma Muñoz (2000) y Carlos Miñana (1994), en las que se realiza una pedagogía para iniciar en la enseñanza musical a personas quienes no son músicos o académicos y para quienes los son es la forma de poder ampliar sus conocimientos.

Convenciones en la percusión






-  = El palo golpeando el aro
-  = El mazo golpeando el cuero
-  = Simultáneamente el palo golpea en el aro y el mazo en el cuero

BAMBUCO

Canción
Flauta
Traversa



Toque de Tambora

					
PLA	TA	CU	TA	PLA	9

VARIACIÓN DEL BAMBUCO

Canción
Flauta
Traversa

Two staves of musical notation in G major, 6/8 time. The first staff is for Flute and the second for Transverse Flute. The melody consists of eighth and quarter notes with some ties.

Toque de
Tambora

TU	PLA	PLA	PLA	PA	9

PASILLO

Canción
Flauta
Traversa

Two staves of musical notation in B-flat major, 3/4 time. The first staff is for Flute and the second for Transverse Flute. The melody features eighth and quarter notes with repeat signs.

Toque de
Tambora

A single staff of rhythmic notation for Tambora, showing a sequence of eighth and quarter notes. Below the staff are the syllables: TA PU PUM TA PUM TA PU PUM TA PUM TA PU PUM TA PUM.

TA	PU	PUM	TA	PUM	PUM

MARCHA

Canción
Flauta
Traversa

Toque de
Tambora

TA	PUM	TA	PUM

3. Relatos y coreografías de las danzas

Danzas de *Papallaqta* construidas a partir de la memoria y la representación territorial

Fuente: Sabios mayores. Diseño de coreografías: Jonathan Guzmán y Diego Villarve. 15 de octubre de 2014

1. Historia de la Danza de la Mayora “*Yuma Amuy*”

La historia cuenta acerca del espíritu de la laguna de la Magdalena. Esta narración también se enmarca en el viaje de los abuelos hacia el Huila para traer alimentos y que en esos tiempos el páramo y las lagunas mataban a la gente. Cuentan que en aquellos tiempos algunos de los que pasaban por el camino que recorre la planada de la Laguna de la Magdalena y entraban a la orilla, veían a una Mayora vestida con su atuendo tradicional de lana de ovejo, sombrero, manta grande que le llegaba hasta las rodillas y reboso de lana amarrado con una faja o chumbe, y tenía el cabello negro largo y suelto. Esta mujer es la Mayora *Yuma Amuy*, quien es el espíritu del templo sagrado de vida que hoy en día se conoce como la Laguna de la Magdalena. Es por eso que cada templo es la casa de los Mayores, de los Abuelos.

Cuentan que ella era una Abuela que vivía con sus hijos y ella se encantó con todos en el Páramo de Letrero. Y cuando esto sucedió, se transformó en la laguna que hoy se conoce como Magdalena, nombre que fue impuesto por los españoles; y de las siete gotas, sus hijos se transformaron en las lagunas grandes, que hoy en día rodean a la Madre, San Patricio, San Rafael, *Sukubun*, *Cusiyaku*, Suramérica, *Papallaqta* y también otras pequeñas esparcidas en la cordillera. Uno de sus hijos se quedó con ella en la laguna acompañándola. De esta forma, nacieron también las otras lagunas grandes que son las que se encuentran más cerca del Territorio de *Papallaqta*, las demás están por la selva y montaña adentro.

En cierta ocasión, un grupo de comuneros se dirigía al Huila a traer sal del reino y traer alimentos, hoja de coca entre otras cosas, cuando llegaron a la vereda La Hoyola del territorio de *Papallaqta*, hicieron un alto para descansar y tomar agua de panela con el objetivo de reponer fuerzas, estando en dicho lugar decidieron ir a visitar la laguna en el páramo. Por ese motivo, Le advirtieron a una muchacha bullosa y risueña que iba con ellos que fuera con respeto a la laguna, sin embargo ella se rió, no obedeciendo el consejo de los viajeros.

De ese modo, ascendieron al páramo y cuando llegaron a la planada de la laguna se acercaron a sus orillas sigilosamente, y de repente cuando llegaron a dicho lugar, pudieron observar que de sus aguas salía caminando la Mayora *Yuma Amuy*, danzando, tocando un tambor y dando cantos de alegría, y después salía su hijo también danzando y tocando el tambor. El grupo asombrado observó a los espíritus, y mientras ellos danzaban, la muchacha no se aguantó la risa y soltó la carcajada, lo cual fue un acto de irrespeto. Enseguida los espíritus desaparecieron, el cielo se nubló, cayeron truenos y la muchacha cayó

desmayada. El grupo preocupado le dio agua de panela caliente y así la pudieron revivir después de unos momentos. Luego de estos sucesos, ellos salieron de la laguna para continuar su jornada hacia el Huila.

Fuente: Domingo Muñoz, Sabio Mayor

Personajes de la danza

En la presentación de esta danza, quien hizo de la Mayora *Yuma Amuy* fue la profesora Diva. Asimismo quien representó a la muchacha que se burló y fue castigada fue la hija de la profesora Oliva. Por otro lado, el profesor Miller actuó en el papel de médico tradicional, personaje que fue adicionado, y los demás Mayores y personal hicieron de los viajeros que iban hacia el Huila para traer sal del reino y la remesa para sus casas.

Desarrollo de la danza

La danza inicia con la aparición de la Mayora *Yuma Amuy*, en lo que hoy se conoce como la Laguna de la Magdalena. Ella sale danzando con el tambor y pronuncia, ¡Soy *Yuma Amuy*, la Madre del Territorio!, ella danza unas dos vueltas tocando el tambor y sale. Después, aparecen los demás danzando otras tres vueltas y paran un momento. Luego dicen “vamos al Huila por el camino ancestral a traer sal del reino y la remesa”, y salen danzando desde San Sebastián hacia La Hoyola en unas tres vueltas, y allí paran para descansar y le dicen a una muchacha risueña y bullosa que va con ellos “Vamos a pasar por la laguna, no te vayas a burlar, ni te rías de la Mayora, porque a ella hay que respetarla y si no, nos castigará”. La niña al escuchar esto no hace caso y se ríe, porque era muy necia. Y entonces salen para el páramo y cuando llegan a la planada donde está la laguna, se internan cautelosamente, desde el camino a las orillas, y cuando van llegando a ellas observan que desde el centro de la laguna viene caminando la Mayora *Yuma Amuy*, quien está con su atuendo ancestral de lana de ovejo y con un tambor que toca con golpes suaves, y también sale el hijo mayor con su atuendo y con un tambor tocado de manera perfecta.

Ambos camina y danza por las aguas, tocando sus tambores de una forma tan acompañada y armónica que se podría decir es muy agradable escucharlos. La Mayora y el hijo, interpretan el tambor y ella dice “vengan vientos, vamos a la fiesta de los espíritus”. Danzan unas dos vueltas tocando el tambor hasta que la muchacha irrespetuosa, lanza una risotada que se va convirtiendo en eco. Su risa disgusta a los Mayores que desaparecen, y así de improvisto, cae una tormenta que castiga a la niña, cayendo y desmayándose al instante. Entonces vienen los demás y le dicen “te dijimos que no hicieras ruido a los Mayores hay que respetarlos”. Y entonces, el Médico tradicional viene con unas plantas y la cura. En ese ritual, la sopla y ella se levanta. Después, ellos salen danzando, dando varias vueltas alrededor de la Mayora *Yuma Amuy*, quien vuelve a salir, y entonces los demás le ofrendaban flores y semillas de maíz a sus pies, símbolo de la ofrenda, por haberla ofendido, y el respeto hacia ella. Por último, el grupo sale

danzando por un lado del escenario y la Mayora *Yuma Amuy* por otro, para así terminar la danza.

Coreografía Danza de la Mayora *Yuma Amuy*

Primera Escena

- Movimiento 1 (Mov.1): La Mayora *Yuma Amuy* entra danzando al escenario cuando inicia la música tradicional.
- Movimiento 2 (Mov.2): La Mayora da dos vueltas en círculo en el escenario tocando el tambor.
- Movimiento 3 (Mov.3): Después de las dos vueltas la Mayora sale del escenario.

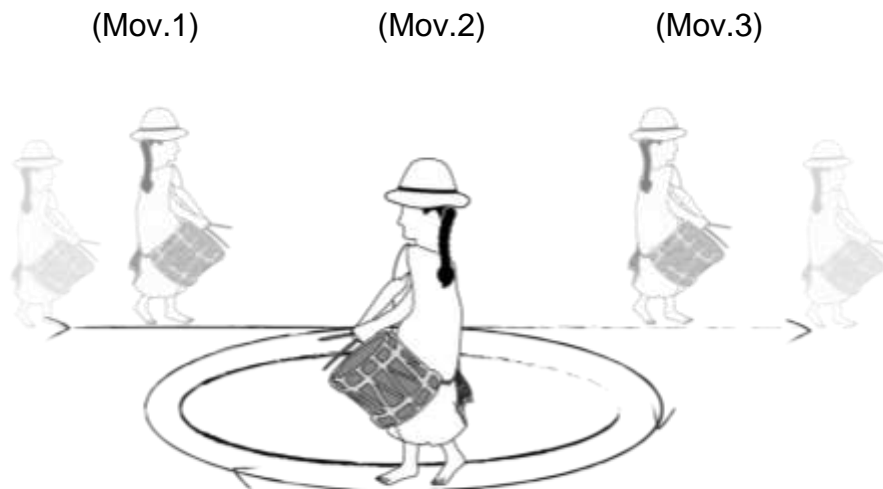


Imagen coreográfica No. 1: La Mayora *Yuma Amuy* danzando con el tambor.
Fuente: Fabián Chilito. Diseño: Jonathan Guzmán y Diego Villarve, 15 de Octubre de 2014.

Segunda Escena

- Tres parejas, (tres hombres y mujeres) entran danzando al escenario y también la niña traviesa y el Sabedor de Medicina. Ellos dan tres vueltas en círculo en el escenario. Se trata del caminar de San Sebastián hacia el Páramo de Letrero y la Laguna de la Magdalena.

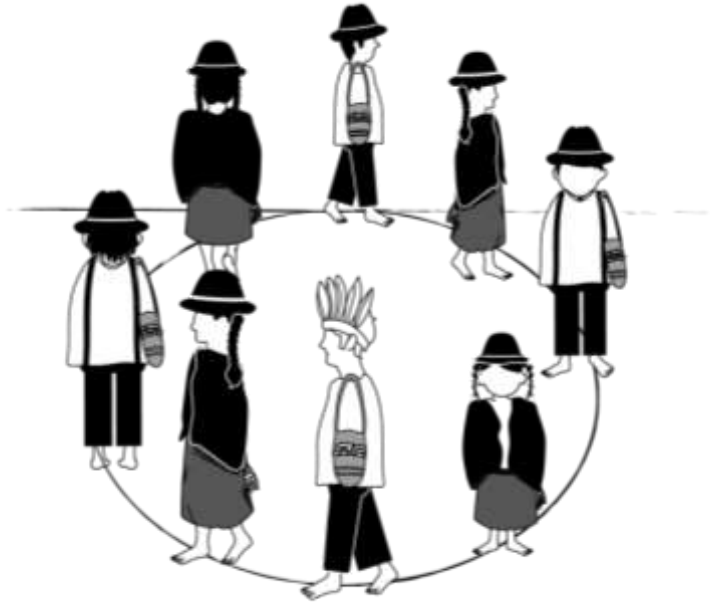


Imagen coreográfica 2: Los personajes de la danza en círculo.
Fuente: Fabián Chilito. Diseño: Jonathan Guzmán y Diego Villarve, 15 de Octubre de 2014.

Tercera Escena

- Movimiento 1 (Mov.1): Todas las parejas, la niña y el sabedor se forman en media luna para observar a los Mayores.
- Movimiento 2 (Mov.2): Entran danzando al escenario la Mayora *Yuma Amuy* tocando el tambor y su hijo para dar dos vueltas en círculo.

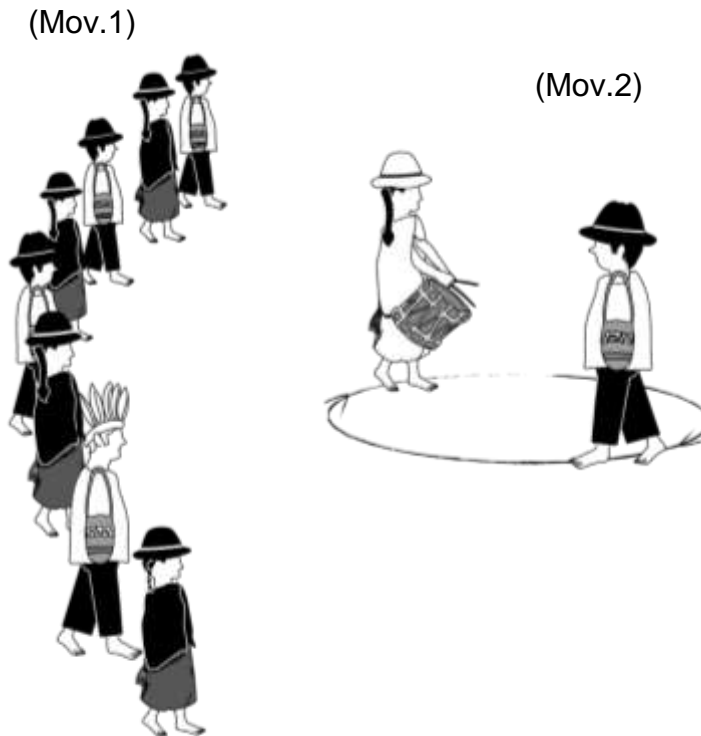


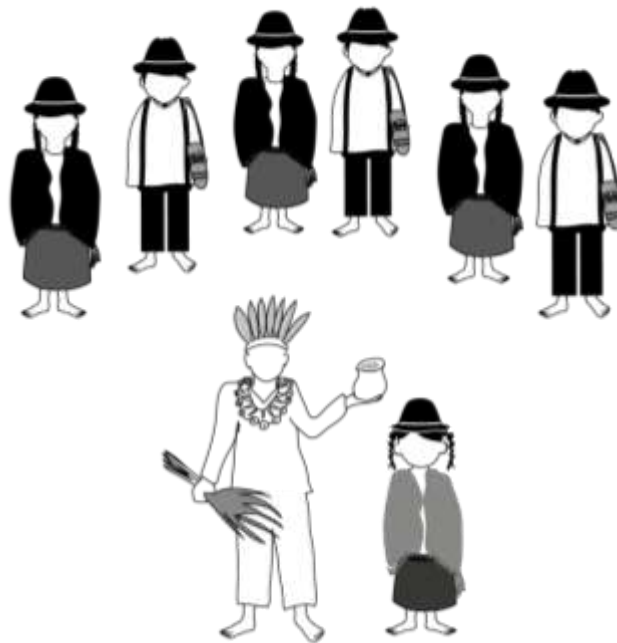
Imagen coreográfica No. 3: Los personajes observando a la Mayora *Yuma Amuy* y a su hijo.

Fuente: Fabián Chilito. Diseño: Jonathan Guzmán y Diego Villarve, 15 de Octubre de 2014

Cuarta Escena

- Movimiento 1 (Mov.1): Cuando la niña se ríe los Mayores desaparecen y las parejas proceden a formarse en media luna observando hacia el frente.
- Movimiento 2 (Mov.2): El Sabedor de Medicina procede a curar a la niña con la *Waira* (Abanico) y con agua de plantas tras haber quedado espantada por la falta cometida.

(Mov.1)



(Mov.2)

Imagen coreográfica 4: Los personajes observando la curación de la niña por el sabedor.

Fuente: Fabián Chilito. Diseño: Jonathan Guzmán y Diego Villarve, 15 de Octubre de 2014.

Quinta Escena

- Movimiento 1 (Mov.1): Todas las parejas y los dos personajes salen danzando del escenario.
- Movimiento 2 (Mov.2): La Mayora *Yuma Amuy* entra danzando al escenario nuevamente dando dos círculos y tocando el tambor para concluir la danza saliendo nuevamente.

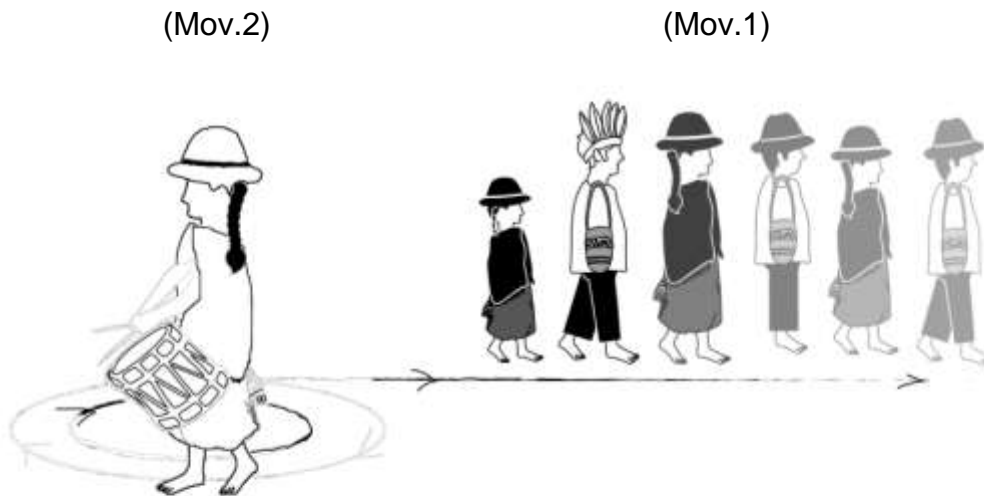


Imagen coreográfica 5: Los personajes salen del escenario mientras la Mayora Yuma Amuy se queda danzando.

Fuente: Fabián Chilito. Diseño: Jonathan Guzmán y Diego Villarve, 15 de Octubre de 2014.

2. Danza del carguero de sal

Es realizada según la historia del territorio enmarcada en el caminar ancestral en el Páramo de Letrero

Historia de la danza

Un día venía un carguero desde el Huila, cargando su bulto de sal en el Páramo de Letrero y cuando llegó por el camino que pasaba por la planada en la que está la Laguna de la Magdalena, él se detuvo a observarla que en ese entonces llegaba hasta la orilla del camino, ésta era inmensa más de lo que es ahora. El carguero vió que venía flotando desde sus aguas una vasija de porcelana muy bonita, entonces el carguero cuando vio que la porcelana se había acercado tanto a sus pies decidió cogerla, lo cual hizo y se la llevó encima del bulto de sal que llevaba en sus hombros.

De repente, tras haber caminado un momento el cielo se tapó de nubes y empezó una tormenta, porque el espíritu de la laguna se había enfurecido, ya que el carguero había cogido la porcelana. Y él sintió que la carga que llevaba, empezó a ponerse más pesada de lo normal, hasta que se incrementó tanto su peso que no aguantó más, y volteo a mirar para saber qué había ocurrido. En ese momento miró una serpiente grande de color amarillo que lo miraba fijamente sacando su lengua.

Por ese motivo, el carguero se asustó al verla, y sobresaltado tiro toda su carga de sal a la Laguna con la serpiente y se alejó corriendo del susto sin mirar atrás. Con esta carga de sal que fue arrojada en sus aguas dicen que la laguna, se empezó a secar y a debilitar su poder espiritual, por lo que según los que cuentan afirman que esta fue la forma por la que la laguna se “amansó” en términos de la tradición oral. Pero el mensaje que deja la historia es que siempre hay que ir con respeto y ofrenda espiritual a la laguna para reparar el daño que hizo el carguero.

Fuente: Nefalí Anacona. Sabio Mayor.

(Narrativa de la presentación y personajes)

Antes de empezar la danza, se contó la historia del carguero de sal al público, la cual está enmarcada en los cargueros que venían desde el Huila, en este caso por las participantes de la danza que eran las cargueras, acudían desde el camino nacional que une el Cauca con el Huila y el resto del país. Venían en ese entonces cargando costales de remesa y sal del reino, para sazonar sus comidas.

Por ese motivo, las niñas se formaron como las cargueras que entran al principio de la danza, la niña quien personificaba la porcelana de la Laguna de la Magdalena estaba sentada en el centro del escenario, encima de una sábana representando la laguna, y el carguero estaba detrás de las mujeres, porque ese era su lugar para salir después de ellas. Luego, se prosiguió a colocar la música para que comenzara. En efecto, cuando sonó la melodía, nos dimos cuenta que

esta canción era tocada por Don Porfidio, la cual era una grabación. Desde esos aspectos, se danzaba con música de la chirimía propia de este territorio.

Desarrollo de la danza o coreografía

La danza inició con las cargueras, quienes danzaban alrededor de la laguna, dando cuatro vueltas hasta que en la quinta, se ubicaron nuevamente en el puesto donde comenzaron. Cuando se situaron nuevamente, entró danzando el carguero, quien dio también algunas vueltas alrededor de la niña que hacía de laguna y porcelana, hasta que llegó a un momento en el que se puso a divisar el lugar, como si estuviera mirando a lo lejos, y entonces la porcelana se fue acercando, hasta que se aproximó tanto que el carguero decidió cargar en sus hombros a la niña. Así, él dio algunas vueltas, llevándola en sus hombros. Al ver esto la gente se rió a carcajadas, porque era un acto muy gracioso que de solo verlo daba mucha risa.

Después de terminar de dar las vueltas necesarias, dejó a la niña en el lugar que le correspondía, y ella le dejó la serpiente que había sido hecha de papel y se volvió a sentar. Él siguió danzando alrededor, hasta que después de un momento hizo como si su peso se hubiera incrementado, todo esto lo hizo hasta que miró hacia atrás de sus hombros, y logró ver a la serpiente e hizo como si se asustara tirando toda la estopa que llevaba con la serpiente, a la niña que hacía de laguna.

Cuando hizo esto, se alejó danzando para ubicarse detrás de las mujeres, quienes al ver la salida de él, entraron danzando nuevamente, dando tres vueltas para después arrojarle la ofrenda a la laguna, con Maíz, flores y plantas. La niña miraba de forma detenida cómo le arrojaban los elementos, esto se hacía para demostrar el respeto y la humildad con la que se debía ir para poder ofrendarle al espíritu de la laguna. Después de haber lanzado la ofrenda la niña que hacía de laguna y porcelana, se levantó, y empezó a danzar desde el lugar en el que se encontraba, sobre la sabana, mientras las mujeres también danzaron a su alrededor dando círculos, y el carguero se unió nuevamente a la danza. Siguieron dando algunas vueltas para después formar la fila y gritar al unísono la palabra espiritual ¡Jallalla!, que significa fuerza, viva en lengua quechua, idioma ancestral del pueblo *Yanakuna*. Con esto se concluyó la danza del carguero de sal, y también cabe afirmar que le agregamos las cargueras de sal.

Coreografía Danza del Carguero de Sal

Primera Escena

En el centro del escenario se encuentra un mantel azul representando a la laguna y la niña que hace de porcelana.

- Movimiento 1 (Mov.1): Las mujeres cargueras después de haber entrado al escenario se ubican de frente para danzar en un solo sitio.
- Movimiento 2 (Mov.2): El carguero entra danzando para dar dos vueltas alrededor de la laguna y de la niña.

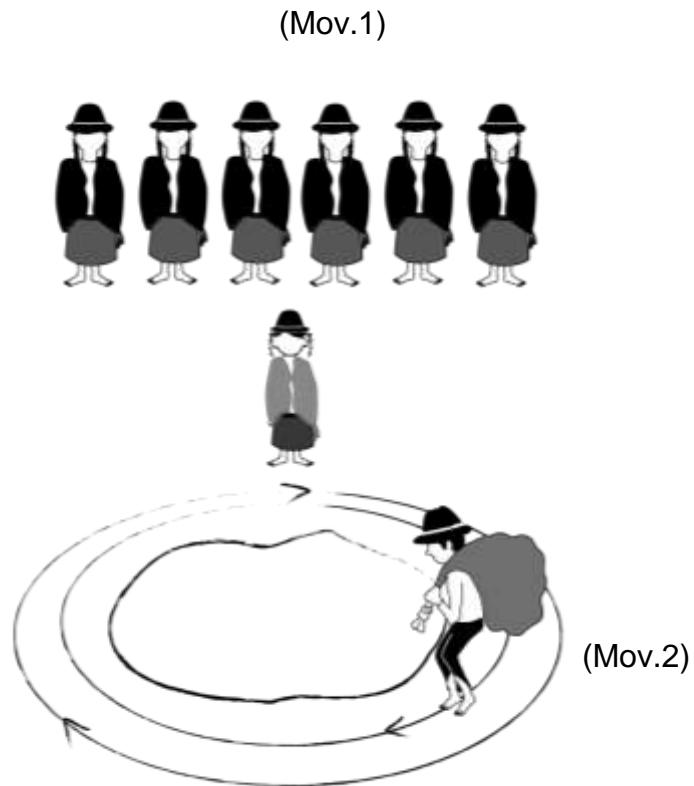


Imagen coreográfica 6: El Carguero danzando en círculo alrededor de la laguna y la niña y al frente observan las mujeres.

Fuente: Fabián Chilito. Diseño: Jonathan Guzmán y Diego Villarve, 15 de Octubre de 2014.

Segunda Escena

- Mientras las mujeres siguen danzando en su puesto el carguero después de haber cargado a la niña la deja nuevamente en su puesto para seguir realizando el círculo.



Imagen coreográfica No. 7: El Carguero deja a la niña en su lugar después de haberla cargado.

Fuente: Fabián Chilito. Diseño: Jonathan Guzmán y Diego Villarve, 15 de Octubre de 2014.

Tercera Escena

- Después de dejar a la niña en su lugar la serpiente aparece en los hombros del carguero y él aún no se da cuenta.

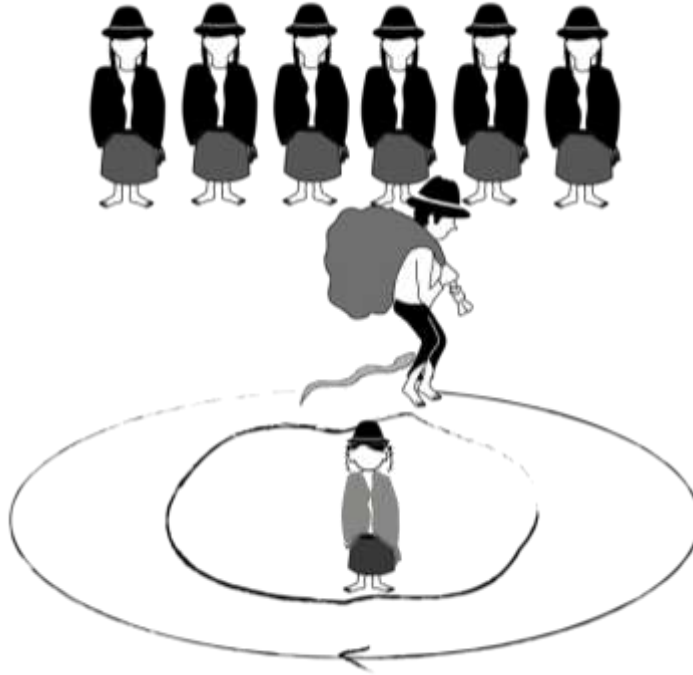


Imagen coreográfica No. 8: El Carguero danzando en círculo con la serpiente.
Fuente: Fabián Chilito. Diseño: Jonathan Guzmán y Diego Villarve, 15 de Octubre de 2014.

Cuarta Escena

- Al dar dos vueltas en círculo, el carguero se da cuenta de la serpiente en su hombro y la lanza a la laguna con su carga.

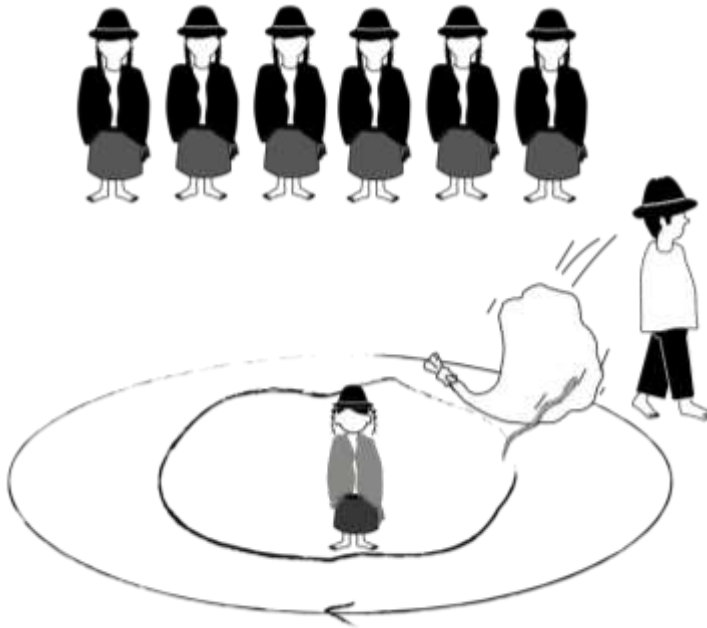


Imagen coreográfica No. 9: El Carguero arrojando el bulto con la serpiente.
Fuente: Fabián Chilito. Diseño: Jonathan Guzmán y Diego Villarve, 15 de Octubre de 2014.

Quinta Escena

- Cuando el carguero sale del escenario las mujeres dan dos vueltas en círculo alrededor de la niña, para después bailar en un solo sitio y lanzar flores como acto de ofrenda para sanar el d daño causado por la sal. Mientras esto la niña danzaba en su puesto y de esta forma se concluía la danza al terminar la música.

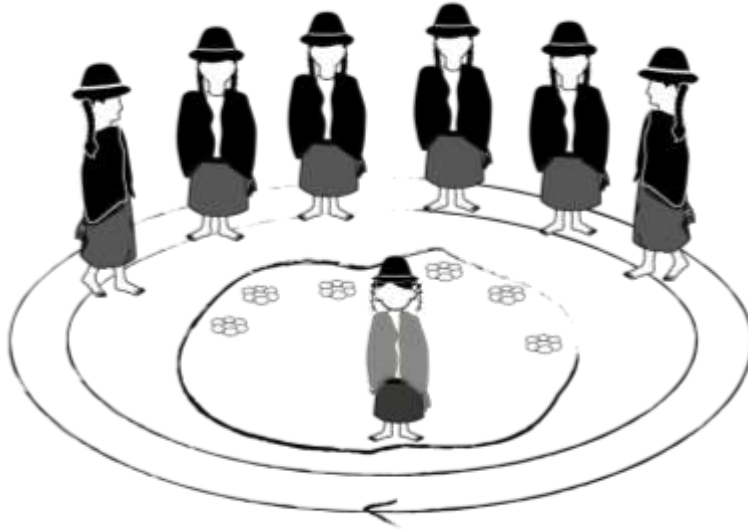


Imagen coreográfica No. 10: Las mujeres arrojan flores a la laguna.
Fuente: Fabián Chilito. Diseño: Jonathan Guzmán y Diego Villarve, 15 de Octubre de 2014.

3. Danza del Puma Mohán

Esta danza es realizada con base a una historia ancestral contada por los Mayores

Historia

Cuentan los Mayores, que hace mucho tiempo llegó al territorio un médico tradicional, proveniente del Putumayo, la selva de la Amazonía, y andaba por el páramo, la selva, el valle, dicen que era un hombre silvestre. Este médico tradicional tenía un gran poder espiritual de la naturaleza, lo que le daba la facultad de transformarse en cualquier animal, y por eso en esta historia se transformó en un enorme Puma que empezó a devorar a todas las personas que se acercaban a sus dominios en el páramo y a los animales, para también alimentarse. Los habitantes del valle que en ese entonces eran pocos no sabían cómo defenderse ante aquel ser.

Entonces, lo que lo llevó a la muerte se dio de la siguiente secuencia. Cuando un leñador o habitante de este territorio se fue para la montaña a cortar madera y a cazar, el puma lo encontró y le cayó de sorpresa matándolo al instante. Fue así como el puma decidió convertirse en el leñador, se transformó en él y se fue para donde vivía la esposa de éste, cuando llegó se presentó ante ella como su marido, y le dijo que le buscara y le matara unos piojos que lo estaban molestando mucho y no lo dejaban en paz. Ella se acercó e hizo las acciones que le solicitó su supuesto marido, al realizar esta acción encontró unos dientes enormes que le traspasaban entre sí, unos a otros, ella se asustó un poco, pero hizo como si nada hubiera pasado y le siguió buscando los piojos.

A medida que le iba buscando los piojos, el puma se durmió y empezó a roncar. La mujer al verlo que se había dormido profundamente decidió acomodarlo en la cama, sobre una almohada y salió corriendo de la casa, en dirección al hogar de una señora que vivía cerca al sitio llamado Romerillar en Valencia. Ella contó lo acontecido a las personas que en aquel lugar se encontraban, y entonces idearon un plan para matarlo. De esa manera, prendieron un horno en un balcón de la casa, porque sabían que él llegaría en búsqueda de la mujer y lo tirarían al horno para quemarlo. En efecto, el Puma al darse cuenta de la huida de la mujer, se levantó y siguió su rastro. Cuando llegó al sitio donde se encontraba la mujer, se dio cuenta que las personas que la acompañaban se habían escondido, y sólo se encontraba la mujer, quien subió al balcón por una escalera.

Fue así como el Puma subió tras el rastro de la mujer, pero entonces las personas cogieron la escalera y la pusieron al otro lado, por donde bajó la mujer. Por ese motivo, cuando el Puma quiso hacer lo mismo, las personas con palancas lo empujaron sobre un horno, el cual lo cerraron enseguida. Después de realizar estas acciones, escucharon los alaridos y los bramidos de aquel ser entre hombre y animal, que se quejaba mientras ardía en el fuego. Todos escucharon sus alaridos hasta que de nuevo volvió el silencio, allí se dieron cuenta que el Puma había muerto. Entonces, abrieron el horno y sólo encontraron las cenizas, las recogieron con pericia para luego tirarlas cerca de un sitio del río Caquetá.

Cuando fueron a arrojar estas cenizas, salieron serpientes, gusanos, insectos y otros bichos que causan enfermedades.

Fuente: Rosa Elvia Anacona. Sabio Mayor

(Personajes de la danza)

Mientras se narraba acerca de la historia de la cual construimos la danza, salían los personajes que a la misma vez iban a representar simbólicamente la historia a través de la danza. Entre estos personajes, se encontraba el trabajador que es comido por el Puma; la esposa del trabajador, los cuatro habitantes del territorio que a la misma vez hacen de horno, por último se encuentra el médico tradicional que también hace del Puma. El tema musical con el cual se danzó esta historia, fue el bambuco de la Guala.

Desarrollo de la coreografía

La danza empezó con el círculo o redondilla, los niños dieron dos vueltas, y se simuló una curación o limpieza, la cual la hacía el médico tradicional a cada uno de los integrantes. Luego, las niñas que hacían de árboles se organizaron de forma correcta, y de igual manera lo hicieron los que hacían de horno. Por otro lado, el trabajador y su esposa, danzaron, se sentaron y empezaron a comer café y arepas como si estuvieran en su hogar y en la tulpa. Se demoraron un rato haciendo esto hasta que el trabajador se fue danzando con su machete y su azadón, y simuló cortar los árboles con el machete, los cuales se caían y se volvían a levantar.

Después, hizo como si sembrara, sacaba semillas de su mochila y con su azadón las enterraba. En ese momento, salió el médico ya transformado en Puma y empezó a perseguir como un verdadero animal en cuatro patas al trabajador, lo persiguió por donde el danzaba corriendo, hasta llegar detrás de los árboles, donde lo alcanzó y se lo comió. Al mismo tiempo, las madres y el público estaban emocionados al ver la presentación y se reían cuando el trabajador fue perseguido. Fue así, como simulando, se transformó en él y salió a donde estaba la mujer que se encontraba en su hogar, sentada al lado del fogón. Cuando llegó a su supuesto hogar, ella se acostó a su lado y le empezó a buscar piojos en su larga cabellera, para esto la profesora Ofelia había utilizado lana de ovejo color café.

De esa manera, la mujer continúa simulando la acción antes descrita, cuando encontró los piojos, se levantó del lugar en que estaba, y danzó como simulando correr y el Puma la persiguió por un rato. Ella lo evadió, hasta que se metió en el fogón, donde salió por el otro lado, pero el Puma al seguirla también se metió y quedó atrapado. Los niños simulaban quemarlo y machacarlo con palos, mientras la mujer gritaba buscando a su marido que estaba perdido, pero en realidad estaba muerto. Cuando la mujer lo encontró, exclamó por él. Después de haber terminado de quemarse el Puma, los niños tiraron las cenizas cerca al público, simulando lanzarlas al río Caquetá. Por último, los niños danzantes se unieron en una danza de círculo para después hacer una fila y la venia.

Coreografía Danza del Puma Mohán

La escenografía representa las montañas y el territorio de *Papallaqta*.

Primera Escena

- Movimiento 1 (Mov.1): Después de haber entrado al escenario las parejas se forman en hilera de frente al escenario.
- Movimiento (Mov.2): El Sabedor de Medicina entra al escenario ubicándose al frente de las parejas
- Movimiento 3 (Mov.3): Cada hombre y cada mujer pasa al frente del sabedor y él los refresca con la *Waira* (Abanico) y con agua de plantas, empezando por el trabajador y por su mujer al terminar cada uno vuelve a su puesto.

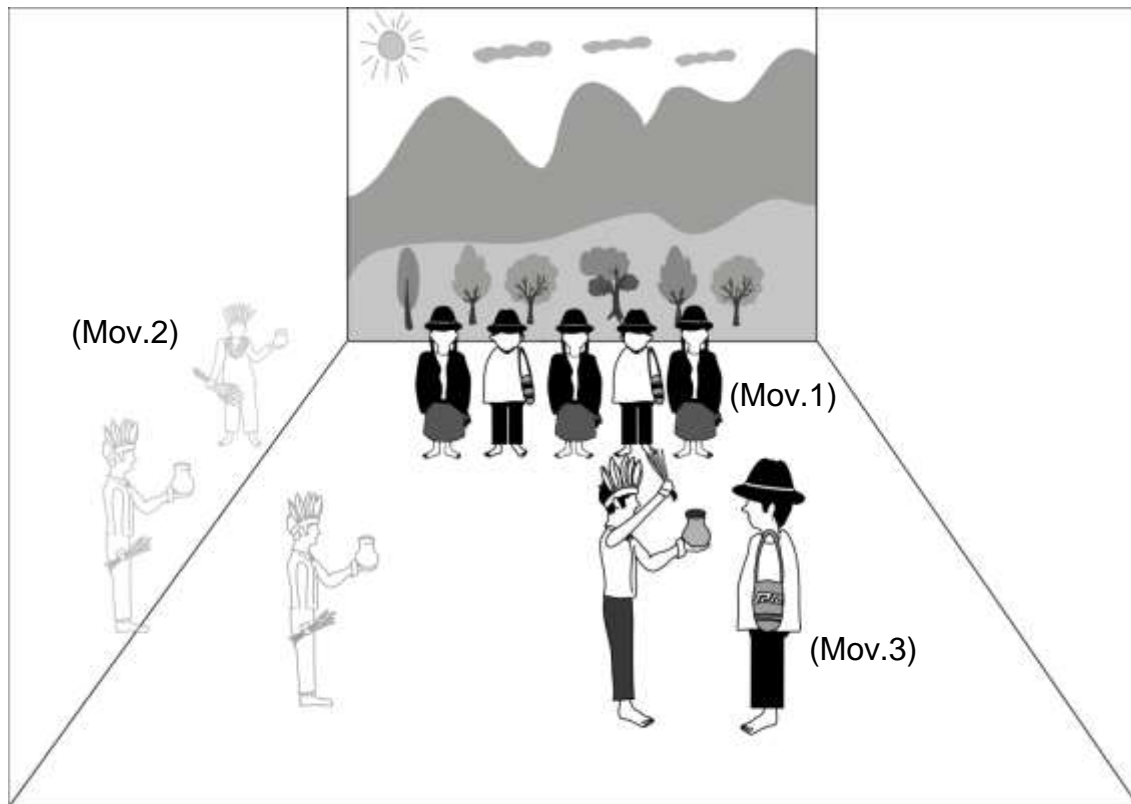


Imagen coreográfica No. 11: El sabedor realiza la curación a las parejas.
Fuente: Fabián Chilito. Diseño: Jonathan Guzmán y Diego Villarve, 15 de Octubre de 2014.

Segunda Escena

- Movimiento 1 (Mov.1): Después de marcharse el Sabedor de Medicina dos parejas se ubican en su puesto danzando de frente y la mujer del trabajador se sienta al frente de ellos.
- Movimiento 2 (Mov.2): El trabajador saca su azadón y danza avanzando y retrocediendo simultáneamente mientras realiza el acto de trabajar la tierra.

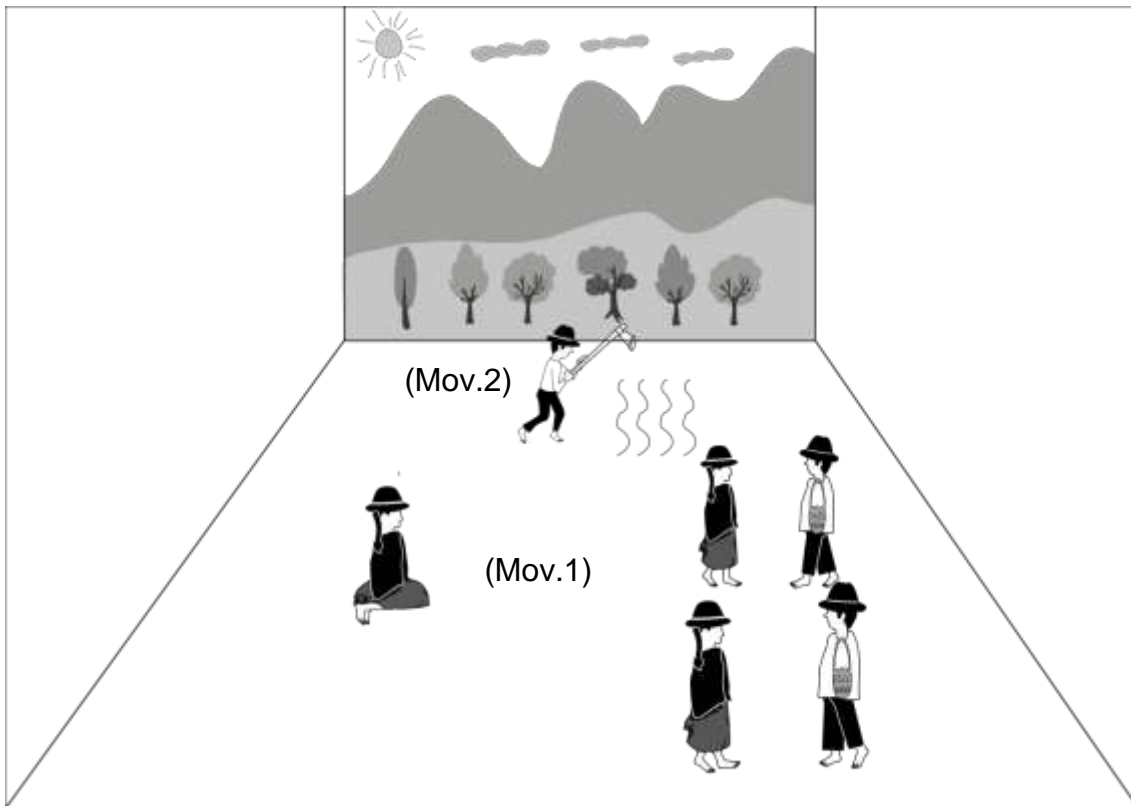


Imagen coreográfica No. 12: Las parejas danzan mientras la mujer está sentada y el hombre trabaja.

Fuente: Fabián Chilito. Diseño: Jonathan Guzmán y Diego Villarve, 15 de Octubre de 2014.

Tercera Escena

- Movimiento 1 (Mov.1): Mientras las otras parejas siguen danzando en su puesto, el Puma Mohán entra el escenario y persigue al trabajador formándose una persecución de tres vueltas en círculo alrededor de la mujer sentada.
- Movimiento 2 (Mov.2): Al lograr capturar al trabajador el Puma se lo lleva para detrás del escenario.

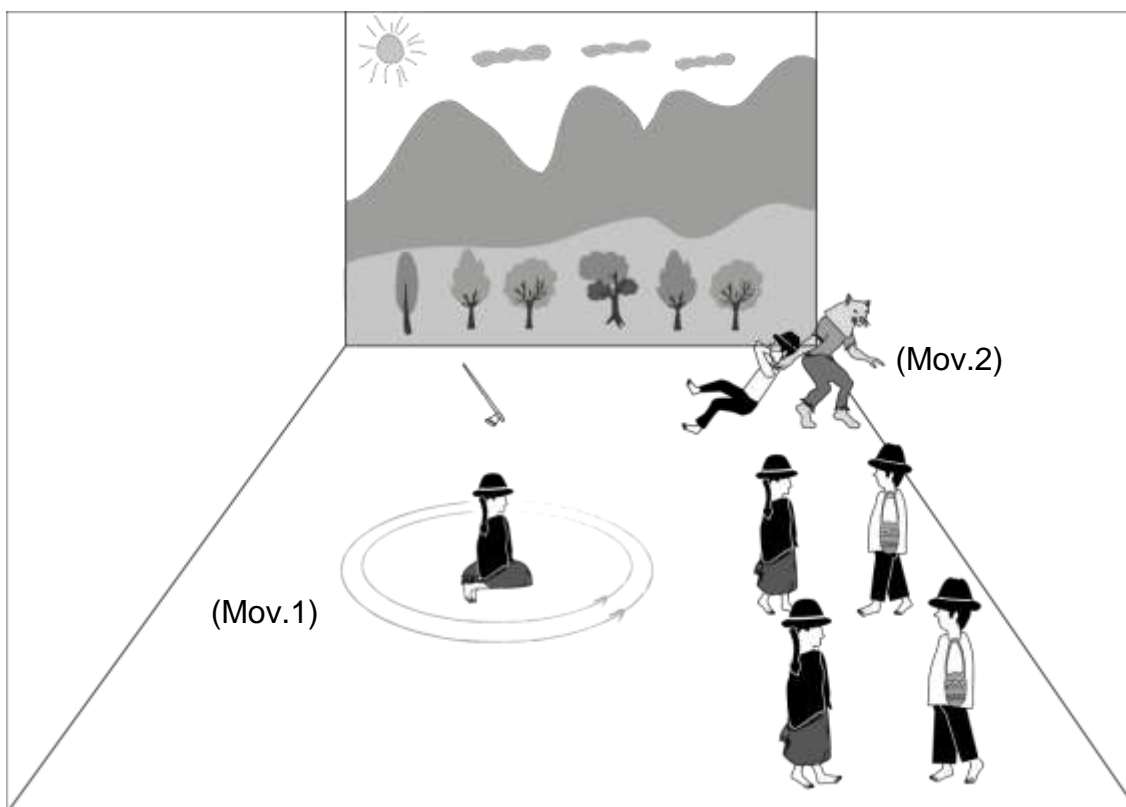


Imagen coreográfica No. 13: Mientras las parejas danzan, el Puma se lleva al trabajador.

Fuente: Fabián Chilito. Diseño: Jonathan Guzmán y Diego Villarve, 15 de Octubre de 2014.

Cuarta Escena

- Después de haber devorado al trabajador el Puma entra nuevamente al escenario y se acuesta al lado de la mujer y ella le busca los piojos en su cabeza.

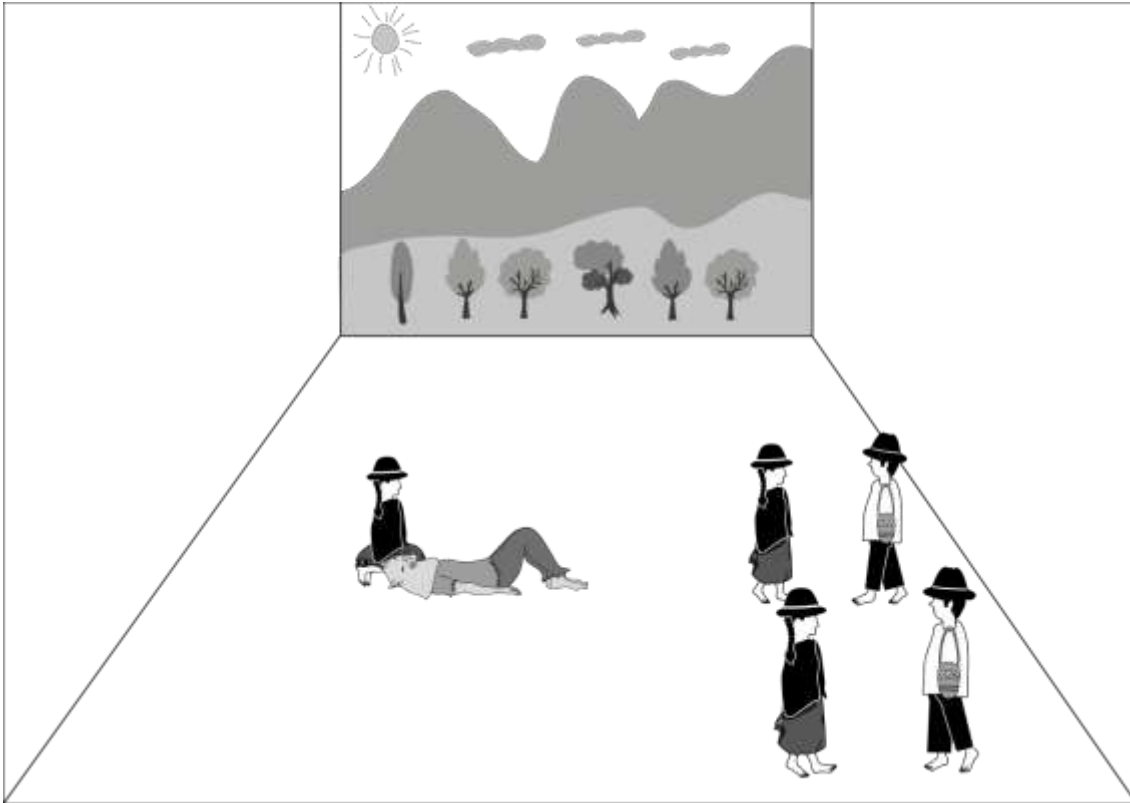


Imagen coreográfica No. 14: La mujer busca los piojos en la cabeza del Puma.
Fuente: Fabián Chilito. Diseño: Jonathan Guzmán y Diego Villarve, 15 de Octubre de 2014.

Quinta Escena

- Movimiento 1 (Mov.1): La mujer al darse cuenta del peligro pasa por en medio de las parejas
- Movimiento 2 (Mov.2): El Puma al perseguirla intenta pasar por en medio de las parejas pero ellos lo atrapan y es quemado.

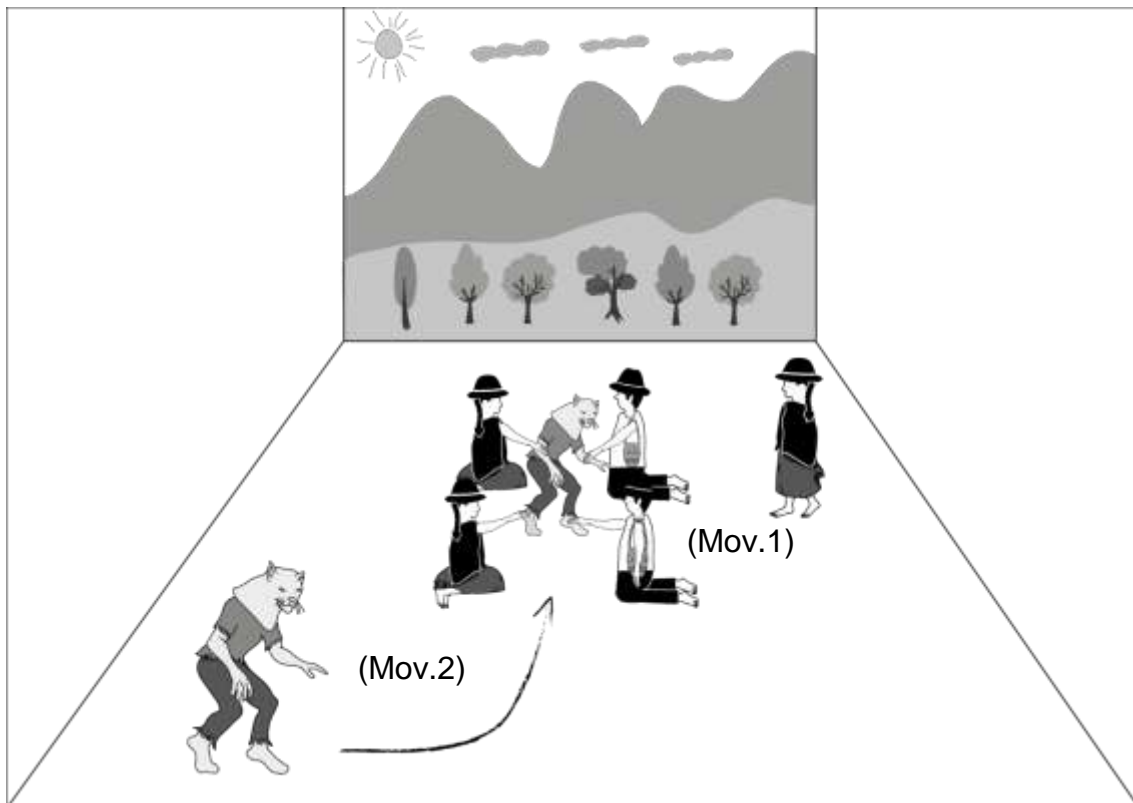


Imagen coreográfica 15: El Puma es atrapado cuando se encontraba persiguiendo a la mujer.

Fuente: Fabián Chilito. Diseño: Jonathan Guzmán y Diego Villarve, 15 de Octubre de 2014.

Sexta Escena

- Movimiento 1 (Mov.1): Dos mujeres y un hombre sacan al Puma del escenario
- Movimiento 2 (Mov.2): La Mujer del trabajador y un hombre lanzan las cenizas del Puma

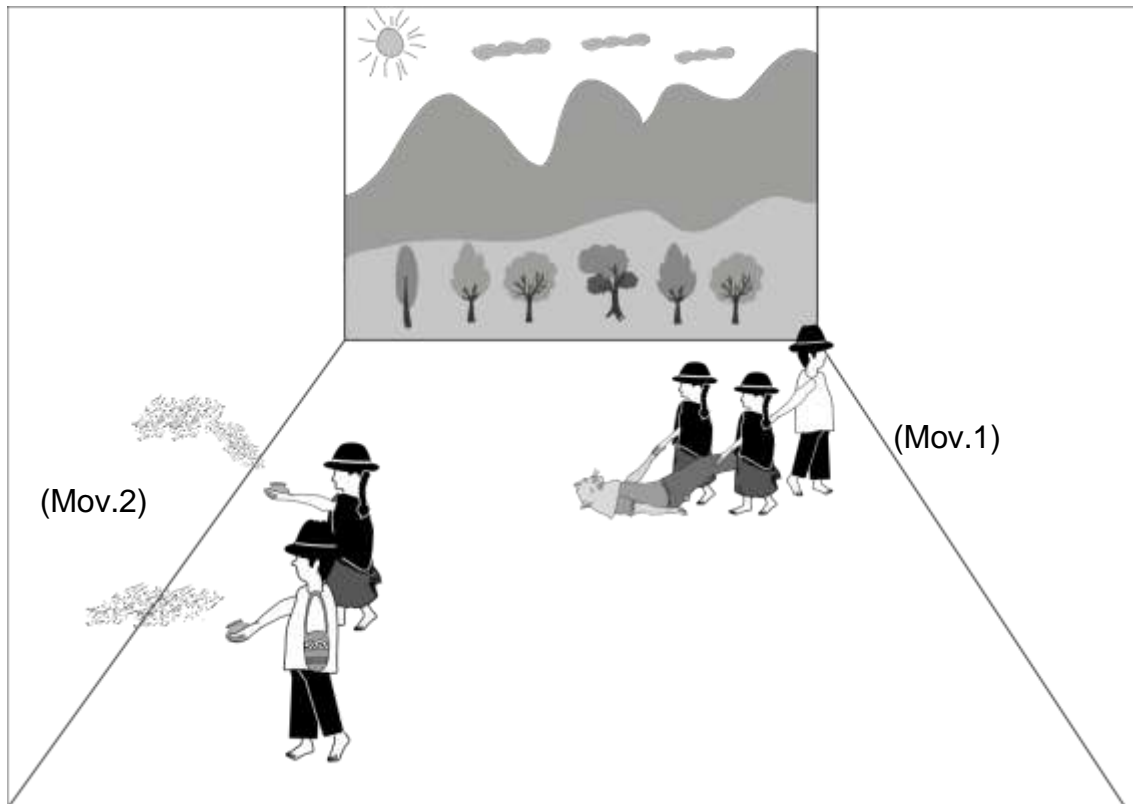


Imagen coreográfica 16: Mientras las personas se llevan al Puma otros lanzan sus cenizas.

Fuente: Fabián Chilito. Diseño: Jonathan Guzmán y Diego Villarve, 15 de Octubre de 2014.

4. Danza de los tres Abuelos Representación

Esta danza no fue creada con base a un relato de los Mayores, pero sí en uno generado a partir de la visión cultural a los sitios sagrados, el cual es una inventiva de fortalecimiento. La danza consistía en la representación de las lagunas, Magdalena, Santiago y *Cusiyaku*. La representación de ellas, se hace con base a la sacralidad que tienen las mismas, y como esto debe ser tenido en cuenta por la comunidad, se lleva a su protección y a su cuidado para defender la vida del territorio. La profesora Margot empezó hablando acerca de lo que quiere representar la danza, la cual consiste en las lagunas sagradas, y se enfatiza en el respeto y en lo sagrado que deben ser para nuestros niños, Mayores, jóvenes y demás, y en su protección y cuidado.

(Personajes de la danza)

Como forma de representar las lagunas en la danza, se escogieron a tres niños, una niña llamada Geraldine, quien hizo de la Laguna de la Magdalena, un niño llamado Esteban quien interpretó a la Laguna de Santiago y otro niño llamado José Ignacio que hizo de la Laguna de *Cusiyaku*. Cada uno de los tres niños llevaba un dibujo representativo de cada laguna, hecho en una hoja grande. Las demás parejas hacían de las personas que realizaban las letras de los nombres de las lagunas y el homenaje a ellas.

Desarrollo de la danza

La danza inició al ritmo de la canción que colocamos, esta melodía se llama “dos corazones”, la cual es del grupo de chirimía Juchiri, quienes provienen del resguardo de Rioblanco. De ese modo, los niños del grado segundo, que ya estaban con su vestuario formados en fila, salieron danzando en el escenario en forma de serpiente. Danzaron por unos momentos, y dieron tres vueltas en forma de círculo. Luego de las vueltas, teniendo en cuenta la primera laguna a representar, la Magdalena, formaron la letra inicial de su nombre, la M. La niña que hacía de la laguna salió danzando del círculo con su dibujo.

Ella siguió danzando alrededor de la estructura realizada por los niños, la cual tomó la figura de la letra M. Así, los niños formaron, a medida que danzaban, esta letra, mientras la niña que representaba a la laguna siguió danzando alrededor de la estructura. Ella parecía una Mayora o una Abuela Ancestral con su vestido tradicional. En ese aspecto, la danza a la misma vez que quiere representar a las lagunas, también muestra de alguna manera a los Mayores y Mayoras del territorio, cuya presencia no sólo se encuentra en la comunidad y sus actividades, sino también en los sitios sagrados dando a entender que los sitios son templos de sabiduría en la que los Mayores son quienes se encuentran, y son quienes poseen esta sabiduría ancestral y propia del territorio y de la misma naturaleza.

De esa manera, se representa a cada una de las lagunas como forma de un Mayor Ancestral, esto también se concibe en la cosmovisión ancestral del territorio o visión de mundo. Hay una relación entre el Mayor o el Abuelo y los sitios

sagrados como las lagunas, los cerros, el páramo y las peñas de las montañas. Después de haber formado y representado la Laguna de la Magdalena, se salió nuevamente danzando en hilera, y se llevó a cabo otras dos vueltas, pasando a representar la Laguna de Santiago, entonces los niños formaron la letra inicial (S), mientras el otro niño llamado Esteban, salió danzando fuera de la formación, ya que él interpretaba esta laguna. De allí, que Esteban danzaba siguiendo a Geraldine, quien representaba a la Magdalena, concibiendo una danza entre Mayores, al mismo tiempo los niños que formaban la estructura de la letra S, seguían danzando en su puesto sin perder la formación. Después, los danzantes salieron de la formación estructurada y danzaron nuevamente en forma de serpiente, así dieron dos vueltas para formar la letra C de la última laguna a representar, la de *Cusiyaku*. El niño llamado José Ignacio, quien representaba al Mayor de la Laguna de *Cusiyaku*, salió danzando con la niña y el niño que interpretaban otras dos lagunas, y entonces, fue allí cuando los demás niños formaron la letra C, para poder representar a nivel de grupo la laguna.

Cabe resaltar que los tres niños o los tres Mayores de las lagunas siguieron danzando dando vueltas alrededor de la formación, mientras los demás seguían danzando en su puesto, conservando la formación de la letra C. Luego, de que los tres niños danzaron las respectivas tres vueltas, se ubicaron al frente de la formación de la letra. Cuando se ubicaron al frente de la estructura, levantaron sus dibujos representativos de las Lagunas Magdalena, Santiago y *Cusiyaku*. Después de haberlos mostrado al público, los tres niños salieron de la formación y los demás los siguieron, desbaratando la letra para seguir danzando en forma de serpiente nuevamente, y para más tarde realizar un círculo con todos y arrojar flores que habían sido llevadas por cada uno de ellos. Al realizar esta acción, cada uno con su flor volvieron a danzar, girando en círculo, y por último conformaron una hilera larga mirando hacia el público para después gritar al unísono tres arengas ¡que vivan nuestras lagunas! Luego, hicieron la venia y salieron del escenario, con lo cual concluyó la danza representativa de las lagunas Magdalena, Santiago y *Cusiyaku*.

Coreografía Danza de los Tres Abuelos

Primera Escena

La escenografía hace alusión a la Laguna de la Magdalena y al Cerro Tres Tulpas.

- Movimiento 1 (Mov.1): Las parejas después de haber entrado al escenario forman la letra M por Magdalena
- Movimiento 2 (Mov.2): La Mayora *Yuma Amuy* entra al escenario representando a la laguna.
- Movimiento 3 (Mov.3): La Mayora *Yuma Amuy* realiza dos vueltas en círculo alrededor de la formación.

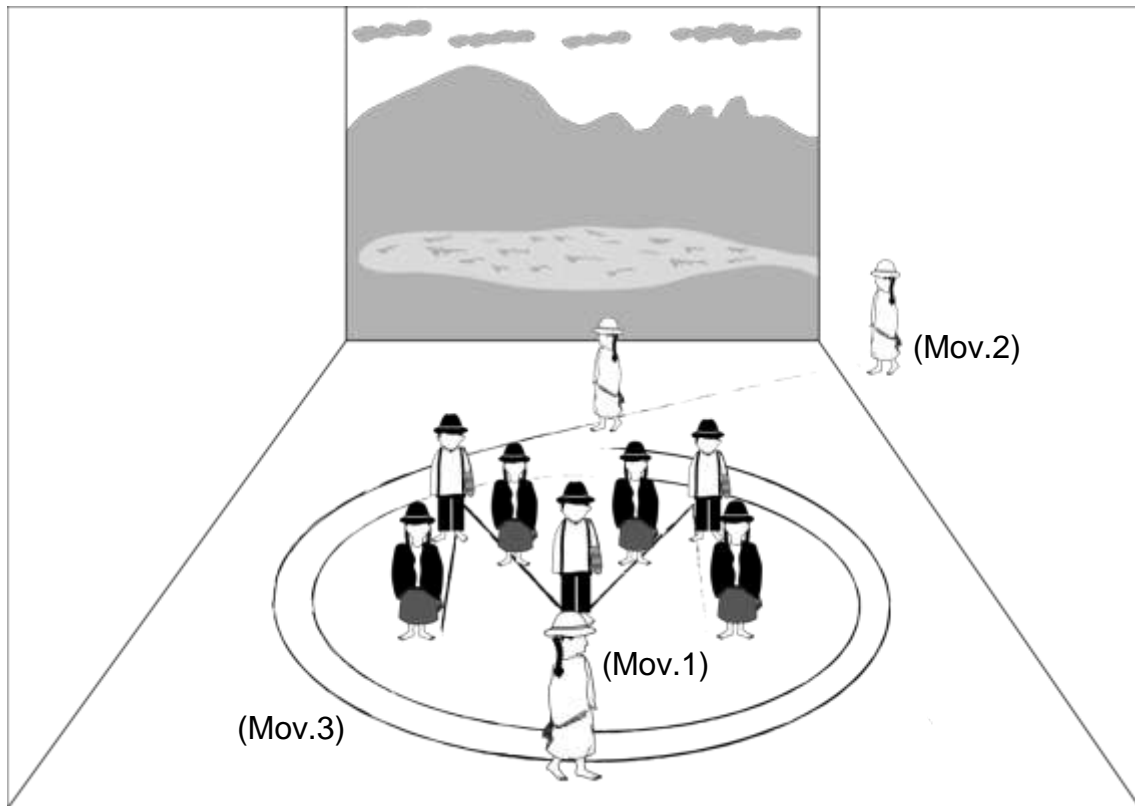


Imagen coreográfica No. 17: Las parejas forman la letra M y la Mayora Yuma Amuy danza alrededor de la formación.

Fuente: Fabián Chilito. Diseño: Jonathan Guzmán y Diego Villarve, 15 de Octubre de 2014.

Segunda Escena

La escenografía cambia por la Laguna de Santiago y el cerro tutelar de la misma.

- Movimiento 1 (Mov.1): Las parejas pasan a formar la letra S de Santiago.
- Movimiento 2 (Mov.2): El Mayor de la Laguna de Santiago entra al escenario.
- Movimiento 3 (Mov.3): El Mayor de la Laguna de Santiago se une con la Mayora de la Laguna de la Magdalena y dan dos vueltas en círculo alrededor de la formación

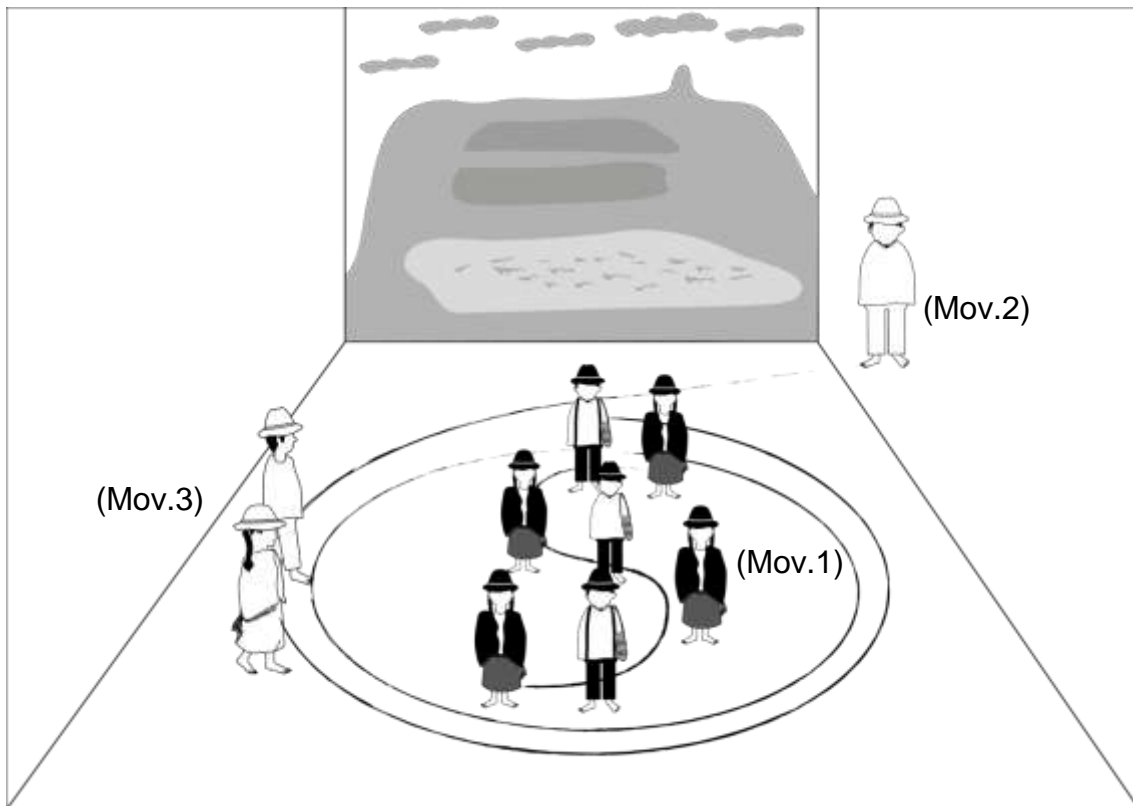


Imagen coreográfica No. 18: Se realiza la letra S y el Mayor de la Laguna de Santiago entra a bailar.

Fuente: Fabián Chilito. Diseño: Jonathan Guzmán y Diego Villarve, 15 de Octubre de 2014.

Tercera Escena

La escenografía cambia por la Laguna de *Cusiyaku* y la montaña del Mayor o cerro tutelar del sitio.

- Movimiento 1 (Mov.1): Las parejas forma la letra C de *Cusiyaku*.
- Movimiento 2 (Mov.2): El Mayor *Cusiyaku* entra al escenario representando a la laguna.
- Movimiento 3 (Mov.3): El Mayor *Cusiyaku* se une con los otros dos Mayores de las lagunas para realizar dos vueltas en círculo alrededor de la formación.

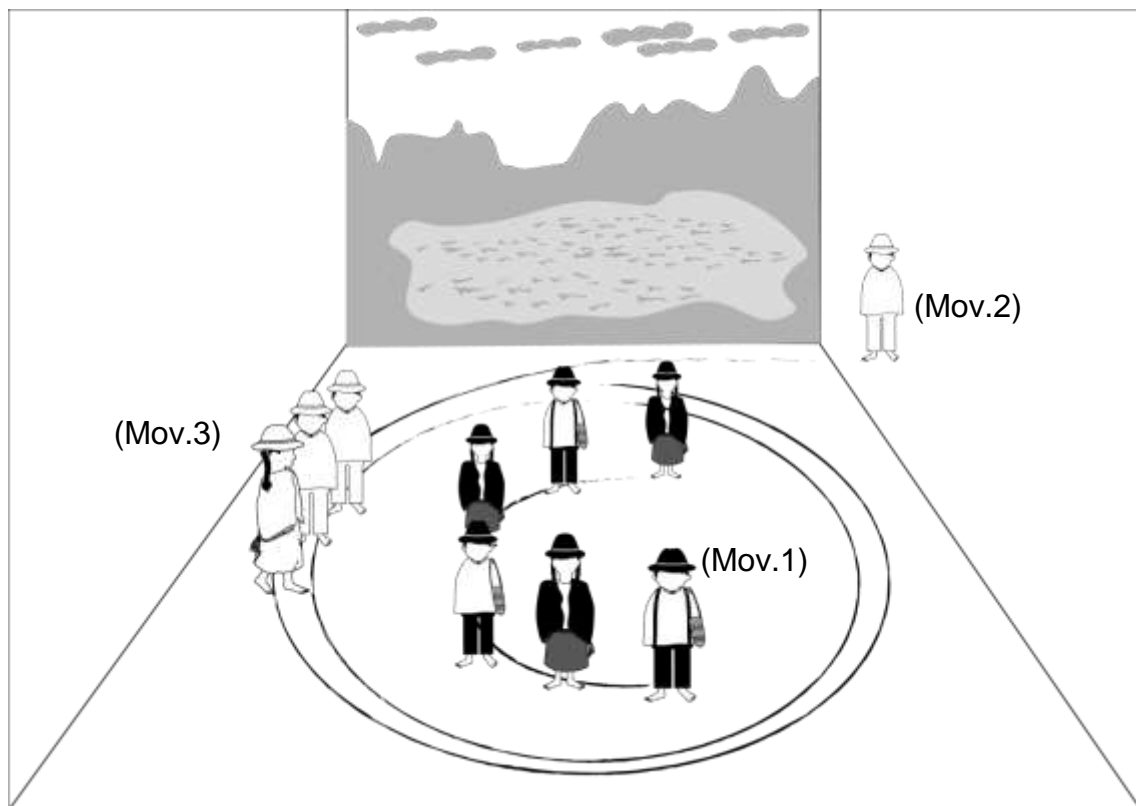


Imagen coreográfica No. 19: Se realiza la letra C y el Mayor de la Laguna de *Cusiyaku* entra a bailar.

Fuente: Fabián Chilito. Diseño: Jonathan Guzmán y Diego Villarve, 15 de Octubre de 2014.

Cuarta Escena

La escenografía cambia por la representación de las tres lagunas con sus cerros tutelares.

- Las parejas desbaratan la formación en la que estaban para seguir a los Mayores de las lagunas y dar tres vueltas en círculo

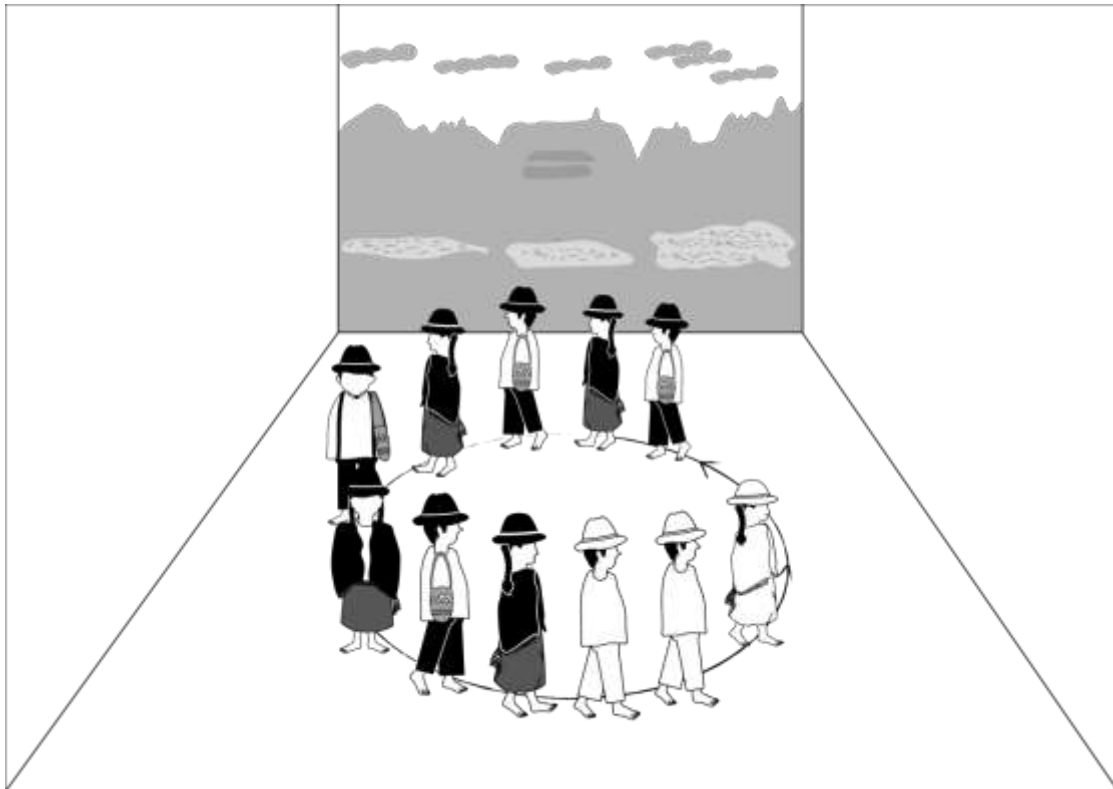


Imagen coreográfica No. 20: Las parejas y los Mayores danzan en círculo.
Fuente: Fabián Chilito. Diseño: Jonathan Guzmán y Diego Villarve. 15 de Octubre de 2014.

Quinta Escena

- Movimiento 1 (Mov.1): Después de las tres vueltas todos se forman en una hilera de frente al público.
- Movimiento 2 (Mov.2): Los Mayores muestran los dibujos de sus respectivas lagunas.
- Movimiento 3 (Mov.3): Después de dar la venia todos salen del escenario para finalizar la danza.

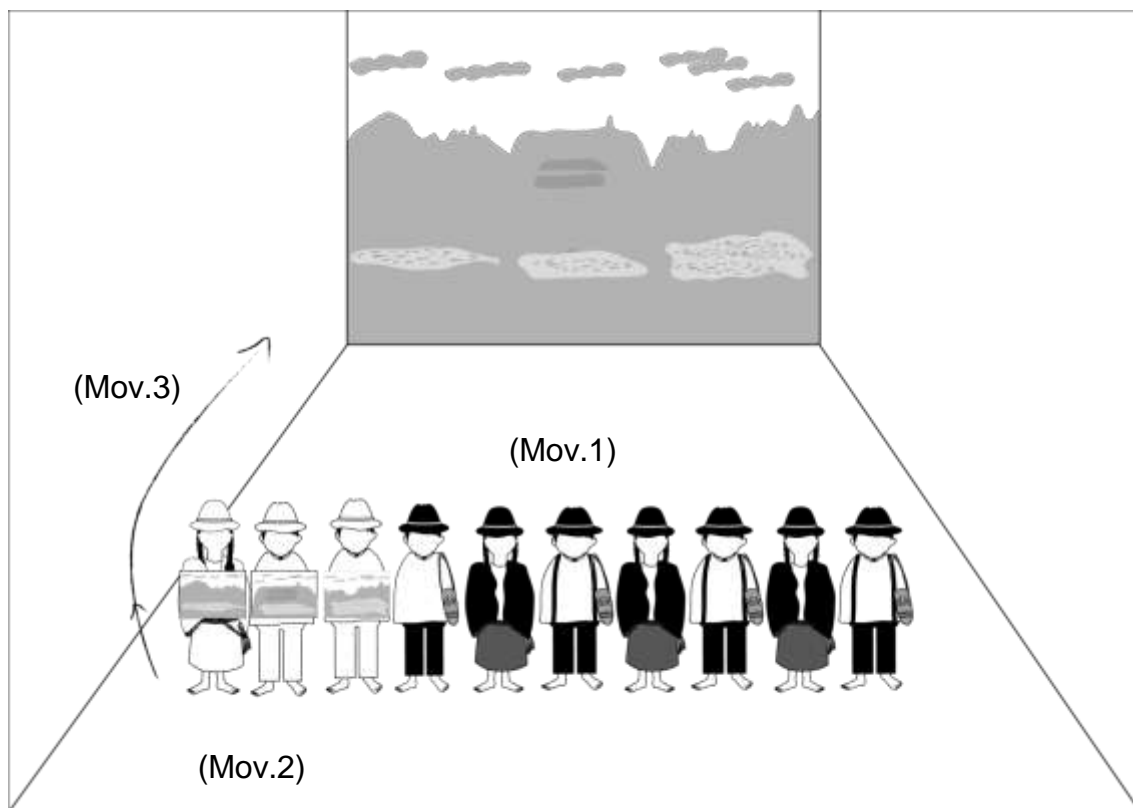


Imagen coreográfica No. 21: Las parejas y los Mayores con los dibujos forman una línea para salir

Fuente: Fabián Chilito. Diseño: Jonathan Guzmán y Diego Villarve, 15 de Octubre de 2014.

5. Danza del Duende

Esta danza está enmarcada en la inventiva de representar al ser espiritual de la naturaleza por parte del sector educativo de *Papallaqta*.

Narrativas del duende

El duende es un espíritu de la naturaleza, considerado como el abuelo de sabiduría. Este ser vive en las quebradas, en los ríos, en los potreros, en los bosques, en las montañas, en el seno de la Madre Naturaleza. Asimismo, él enseña la música ancestral originaria del viento, de la tierra, de los ríos, de las voces de los ancestros. De igual manera, enseña la Medicina Tradicional, todas las plantas, ya que cada una de ellas tiene un espíritu y pueden curar y sanar todos los males del ser humano; es el Mayor, pues contiene la sabiduría de los abuelos de la naturaleza y también la alegría de un niño. Se dice que por eso, llora y ríe. En esas perspectivas, el duende es el Mayor sabio de la naturaleza, tiene forma de niño y les canta a los ancestros y a los antepasados.

En esa medida, como tenemos presente, el duende se enamora de las muchachas bonitas con larga cabellera, y él las hipnotiza y se las lleva a su casa, la cual está ubicada en una cueva, bosque o en la montaña. Cuando ocurre esto, los padres preocupados van a buscarla hasta dar con ella y traerla de vuelta, pero solo la pueden llevar de nuevo a su respectivo hogar con una ofrenda o pago al Duende, porque debe haber reciprocidad, formamos la danza con base a esta historia.

Desarrollo de la danza o coreografía

La danza inicia con el duende, quien vive en la montaña. Éste danza, ríe y lleva plantas en sus manos. Con respecto a la danza, dio varias vueltas, mientras hacía gestos y se reía, para luego ocultarse. En ese momento, salen los padres, papa, mamá y su hija danzando dando dos vueltas, y al cabo de estas le entregan una guasca y le indican la montaña, con lo cual señala la orden de que la niña debe traer leña para el hogar, es así como ella sale danzando. Cuando llega a la montaña, simula recoger leña, al tiempo que el duende la observa desde su escondite, hasta que éste se siente atraído por la joven, con lo cual lanza una carcajada. Ella al oír aquello, se paraliza y siente miedo.

Es de esa manera, como el duende sale de su escondite y se la lleva danzando unas dos vueltas en círculo, cogida del brazo para después dejarla en su escondite, mientras el duende danza celebrando y riéndose. Luego, los padres salen preocupados por la desaparición de su hija y se dirigen danzando a la montaña donde la enviaron. Al llegar al lugar donde desapareció su hija, el duende los observa y se ríe. Ellos al oírlo, saben quién es y salen asustados de ese lugar, por lo cual se dan cuenta del rapto de su hija, entonces, se dirigen donde un médico tradicional, a él simulan comentarle la situación, y así este personaje saca algunas plantas y juntos van a la montaña. El duende al verlos se ríe, sin embargo ellos le entregan una ofrenda, en la cual se encuentran semillas de maíz, hoja de coca, chicha, la cual se las dejan al frente. Por ese motivo, el duende alegrándose

de ver la ofrenda deja salir la muchacha que danza feliz, dando varias vueltas hasta encontrarse con sus padres y el médico. El duende sale danzando y los demás dan varias vueltas en círculo alrededor de él, para después formar una hilera y salir del escenario dejando al duende danzando, quien cuando termina la música da la venia.

Coreografía Danza del Duende:

La escenografía hace alusión a la montaña y el bosque, hogar del Duende.

Primera Escena

- Movimiento 1 (Mov.1): La niña entra al escenario para buscar leña en la montaña.
- Movimiento 2 (Mov.2): La niña da dos vueltas en círculo para después danzar en un solo sitio.

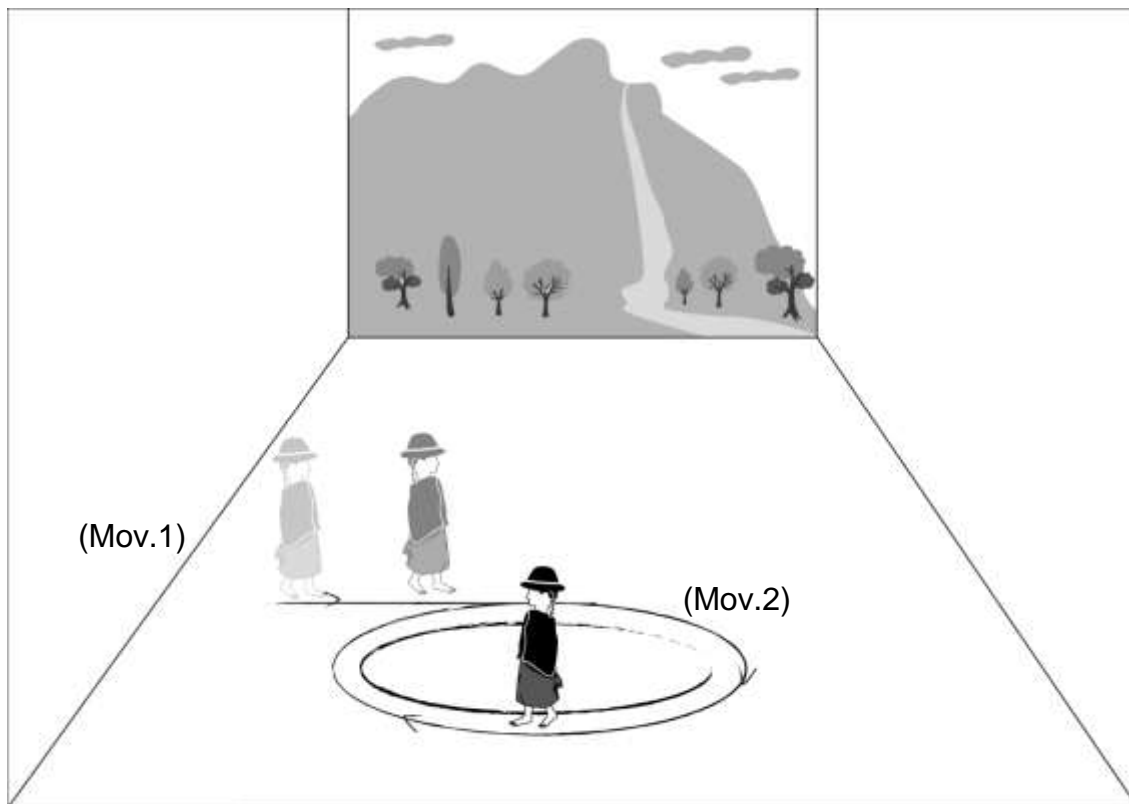


Imagen coreográfica No. 22: La niña entra danzando al escenario.

Fuente: Fabián Chilito. Diseño: Jonathan Guzmán y Diego Villarve. 15 de Octubre de 2014.

Segunda Escena

- Movimiento 1 (Mov.1): El Duende entra al escenario para llevarse a la niña.
- Movimiento 2 (Mov.2): El Duende coge a la niña y realizan dos vueltas en círculo
- Movimiento 3 (Mov.3): El Duende se lleva a la niña por fuera del escenario.

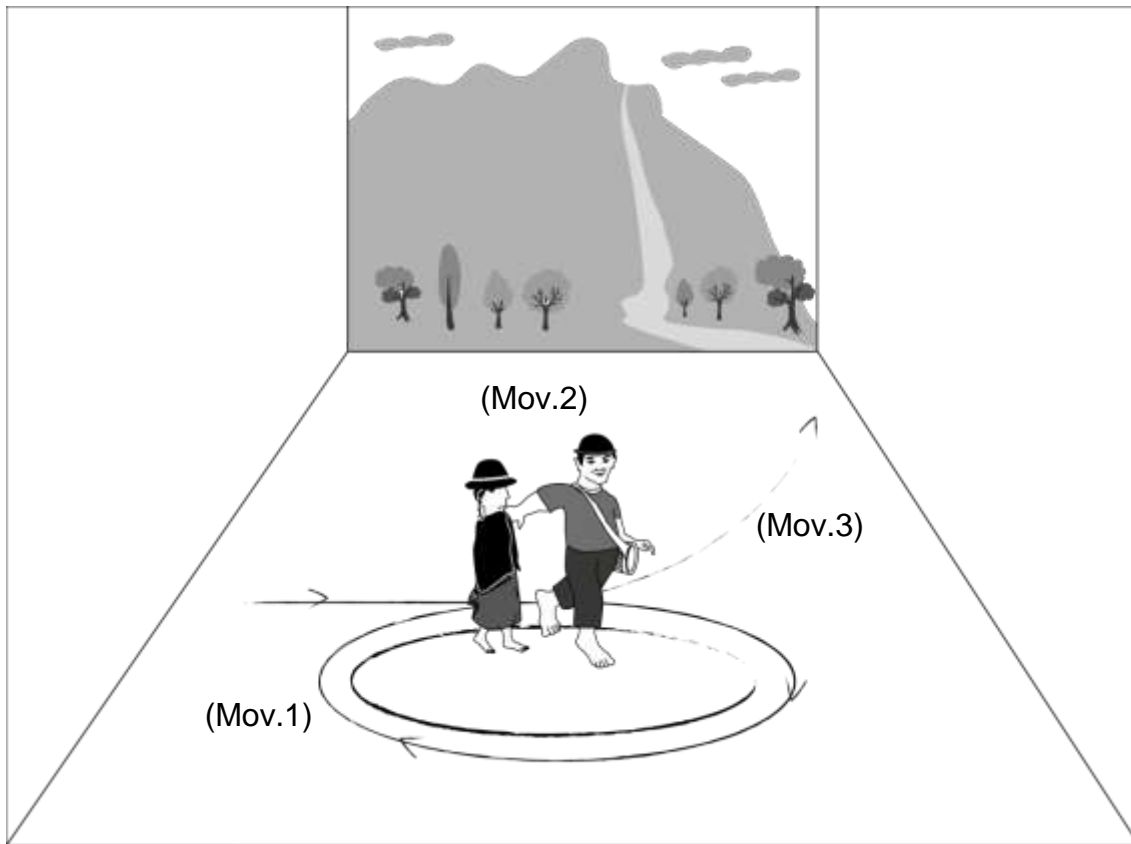


Imagen coreográfica No. 23: El Duende se lleva a la niña.
Fuente: Fabián Chilito. Diseño: Jonathan Guzmán y Diego Villarve, 15 de Octubre de 2014.

Tercera Escena

- Movimiento 1 (Mov.1): El Sabedor de Medicina y los padres de la niña entran al escenario.
- Movimiento 2 (Mov.2): Se realiza una curación por parte del sabedor a la pareja con la *Waira* (abanico) y con agua de plantas para ir con buena energía a la montaña del Duende.
- Movimiento 3 (Mov.3): La pareja y el sabedor salen del escenario hacia la montaña del Duende para pedir el regreso de la niña.

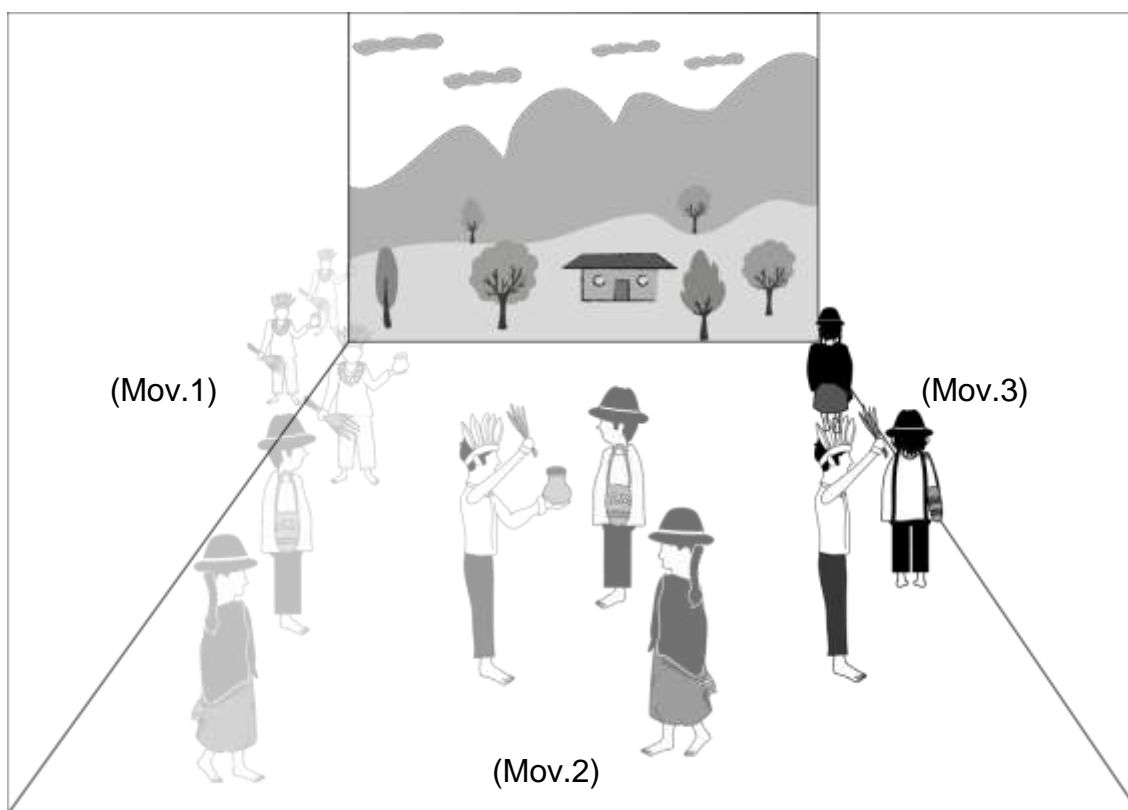


Imagen coreográfica No. 24: El sabedor realiza la curación a la pareja para ir a la montaña del Duende.

Fuente: Fabián Chilito. Diseño: Jonathan Guzmán y Diego Villarve, 15 de Octubre de 2014.

Cuarta Escena

- Movimiento 1 (Mov.1): La pareja y el Sabedor de Medicina entran al escenario y ponen el suelo las ofrendas para el Duende, el Maíz, y la olla de barro para pedir por el retorno de la niña.
- Movimiento 2 (Mov.2): El Duende entra al escenario y se ubica al frente de la pareja y el sabedor tocando la caja.

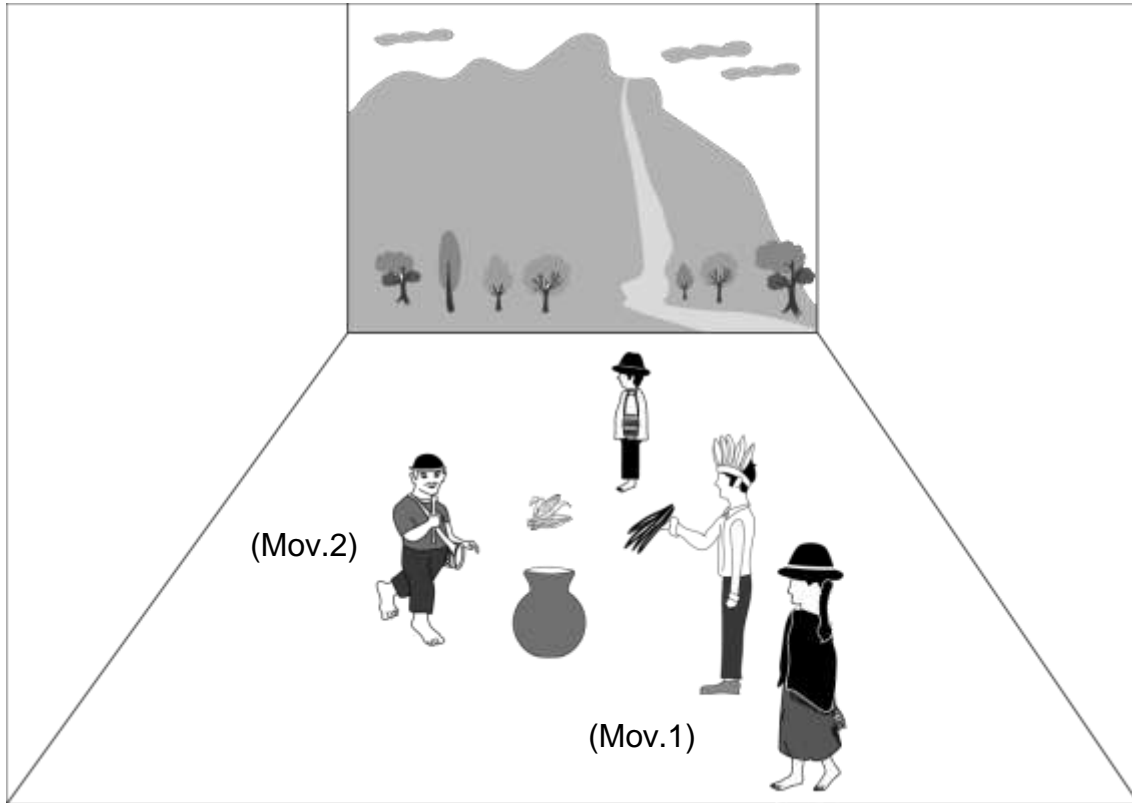


Imagen coreográfica No. 25: La pareja y el sabedor entregan la ofrenda al Duende para pedir el retorno de la niña.

Fuente: Fabián Chilito. Diseño: Jonathan Guzmán y Diego Villarve, 15 de Octubre de 2014.

Escena 5

- Movimiento 1 (Mov.1): Después de haber entregado la ofrenda como forma de petición, la niña vuelve a entrar al escenario adonde sus padres.
- Movimiento 2 (Mov.2) Todos siguen danzando, el Duende, la pareja, la niña y el sabedor hasta terminar la música y de esta forma finalizar la interpretación.

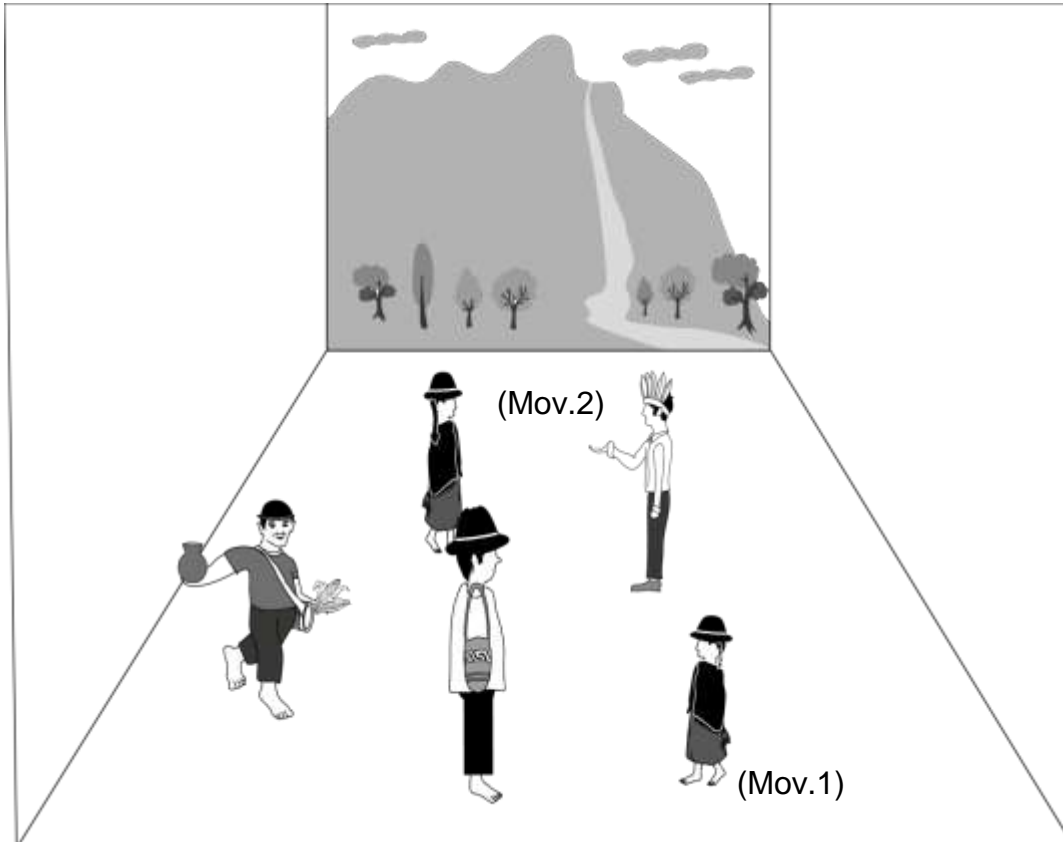


Imagen coreográfica No. 26: La niña es devuelta a sus padres y todos danzan.
Fuente: Fabián Chilito. Diseño: Jonathan Guzmán y Diego Villarve, 15 de Octubre de 2014

6. Danza del cortejo o enamoramiento

Esta danza también fue creada con el ánimo de representar la dinámica de la tradición de vida de los Mayores y la comunidad, acerca de los valores y sucesos culturales como la conquista amorosa. La danza está enmarcada en la historia de la tradición amorosa de los Mayores, demostrando los valores y sentimientos de la cultura autóctona. Desde hace mucho tiempo, cuentan que las mujeres salían a sus actividades de trabajo en el territorio o a sus labores diarias, y entonces los hombres que se sentían atraídos por ellas salían con picardía a intentar conquistarlas. Ellos utilizaban la ruana para abrazarlas, y al principio, ellas los rechazaban, pero de tanta marrullería y coqueteo, las mujeres cedían, por lo cual eran conquistadas por los hombres, con este suceso se daba inicio a la relación de pareja, y acompañado del guarapo se celebraba la unión, siendo un acto de completa alegría.

Esta danza se presentó con los niños en el colegio y con los Mayores en la sede del cabildo indígena *Papallaqta*

Desarrollo de la danza

Cuando suena la canción “Tome guarapo” las mujeres salen danzando en hilera por el escenario, dando dos vueltas, mientras los hombres aguardan mirándolas. Ellas danzan cruzadas de brazos, el cual es un gesto modestia. Luego, salen los hombres al encuentro de las mujeres, cada uno sigue a su pareja. Ellos mueven su ruana simulando atajarlas y coquetearles con gestos. La mujer lo rechaza constantemente y se inicia una persecución, cada hombre con su mujer. Todos los hombres intentan atajarla y conquistarla, pero ellas lo esquivan. Esto sucede por un buen momento, hasta que las mujeres aceptan a sus parejas, con lo cual hacen que dancen frente a ellos. Hasta ese momento estaban cruzados sus brazos como forma de rechazo, pero en ese momento los sueltan, y toman su falda, indicando el llamado y aceptación a la invitación del hombre, mientras ellos mueven su ruana en símbolo de intercambio recíproco de atracción. De esa manera, danzan de frente por unos momentos y tanto el hombre como la mujer giran en su puesto, y se mueven de frente de un lado para otro, al tiempo que los hombres sacan de su mochila un puro con guarapo y juntos danzan con la mujer, luego le sirven chicha y beben juntos, celebrando su unión. Después ambos se acercan y los hombres abrazan a sus mujeres, indicando la conquista de su pareja y así danzan dando varias vueltas. Después de algunas vueltas las parejas salen del escenario para terminar la danza.

Coreografía Danza del Enamoramiento:

La escenografía hace alusión al territorio, sus montañas y el hogar, símbolo familiar.

Primera Escena

- Al iniciar la música las mujeres entran al escenario en hilera danzando hacia el centro.

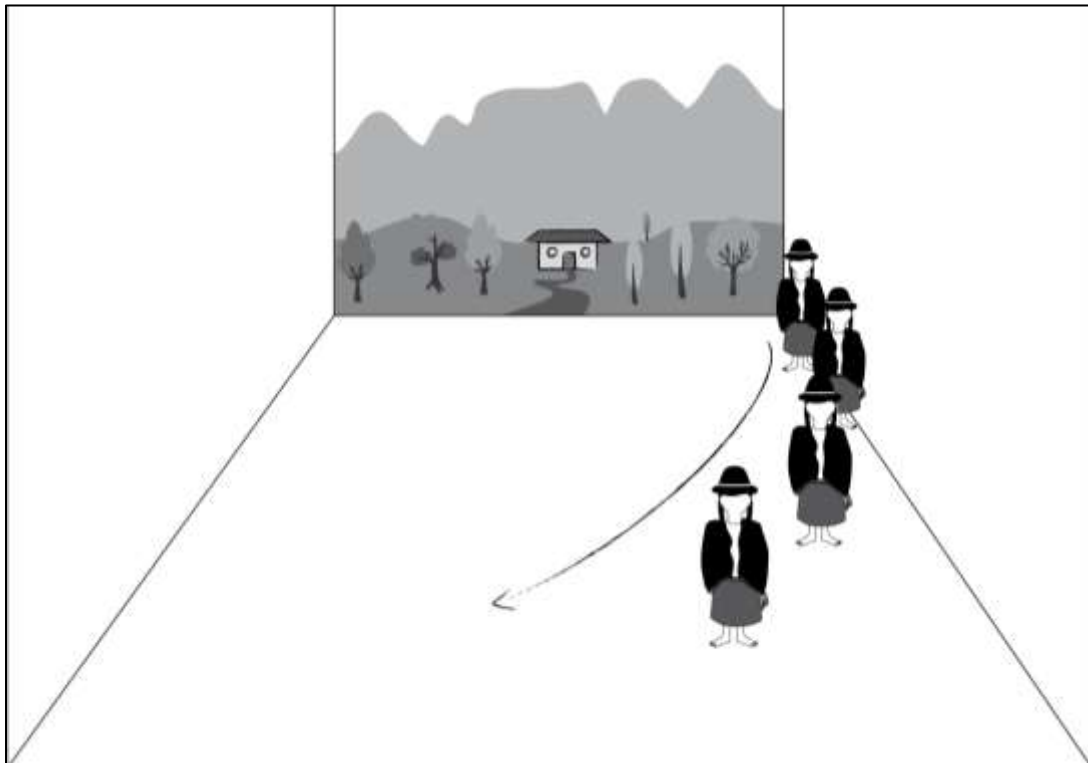


Imagen coreográfica No. 27: Las mujeres entran al escenario danzando en hilera.
Fuente: Fabián Chilito. Diseño: Jonathan Guzmán y Diego Villarve, 15 de Octubre de 2014.

Segunda Escena

- Las mujeres danzan formando un círculo para dar tres vueltas como forma de rotación.

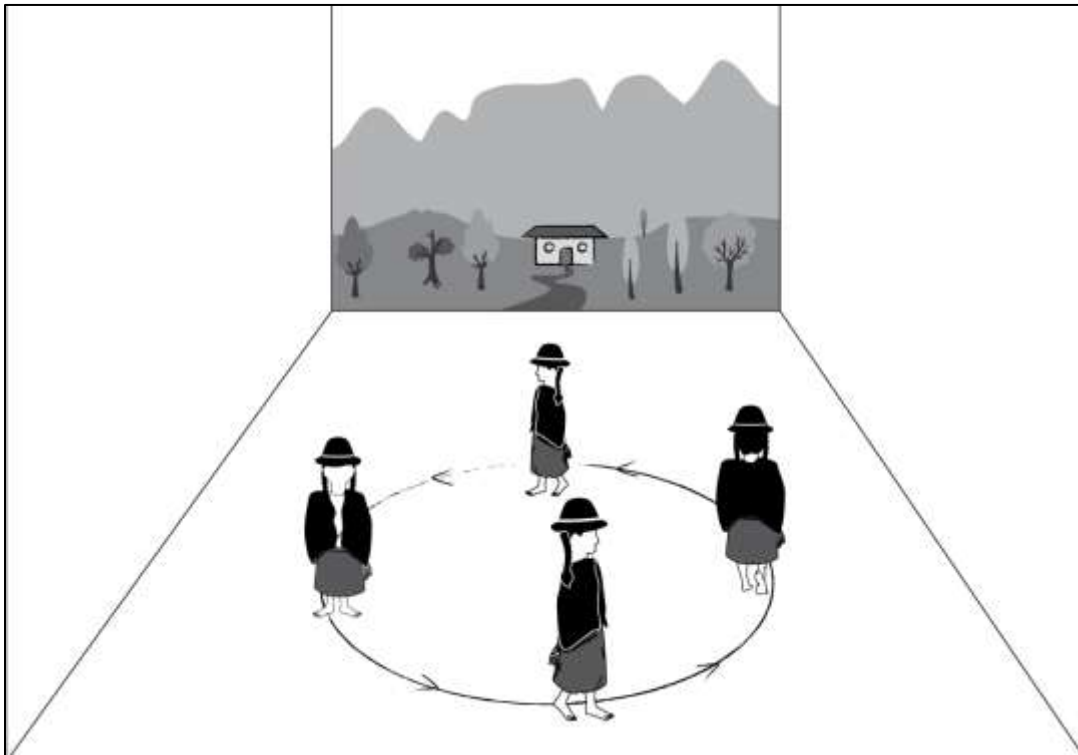


Imagen coreográfica No. 28: Las mujeres danzan en círculo. Fuente: Fabián Chilito.

Diseño: Jonathan Guzmán y Diego Villarve, 15 de Octubre de 2014.

Tercera Escena

- Los hombres entran al escenario y se dirigen cada uno a su respectiva pareja para iniciar el coqueteo.

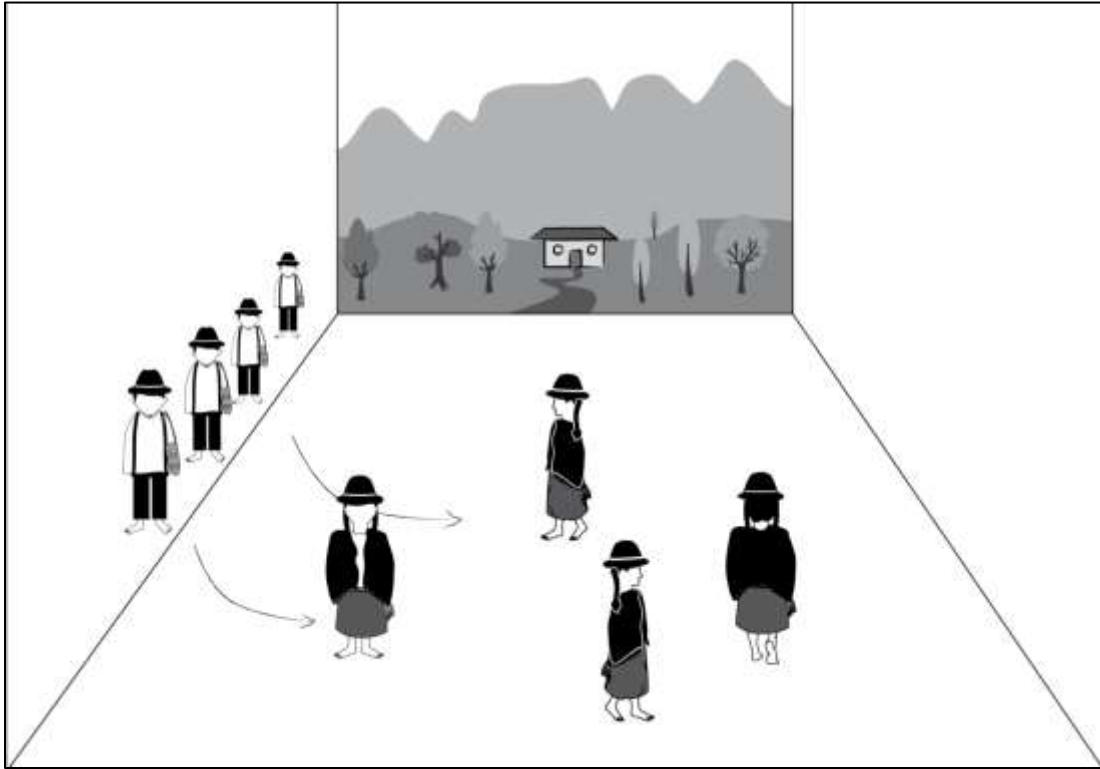


Imagen coreográfica No. 29: Los hombres entran al escenario en busca de las mujeres.

Fuente: Fabián Chilito. Diseño: Jonathan Guzmán y Diego Villarve, 15 de Octubre de 2014.

Cuarta Escena

- Los hombres realizan el coqueteo a su respectiva pareja manejando su ruana como forma de atraparla, y ella lo esquiva mirando para otro lado o alejándose de él, esto dura unos momentos.

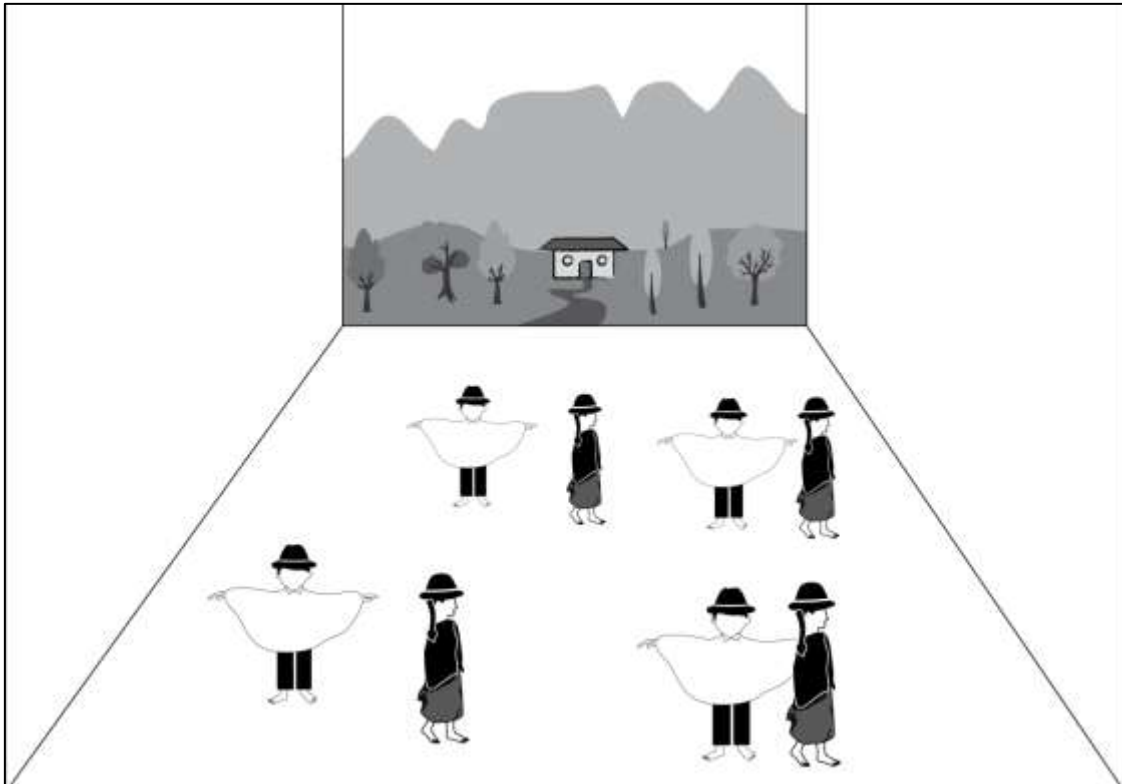


Imagen coreográfica No. 30: Los hombres realizan el acto de coqueteo siendo evadidos por las mujeres.

Fuente: Fabián Chilito. Diseño: Jonathan Guzmán y Diego Villarve, 15 de Octubre de 2014.

Quinta Escena

- Las mujeres aceptan la invitación del hombre, mirándolo para danzar de frente un rato, aquí el hombre mueve la ruana y la mujer mueve su falda, se realiza el acto del coqueteo.

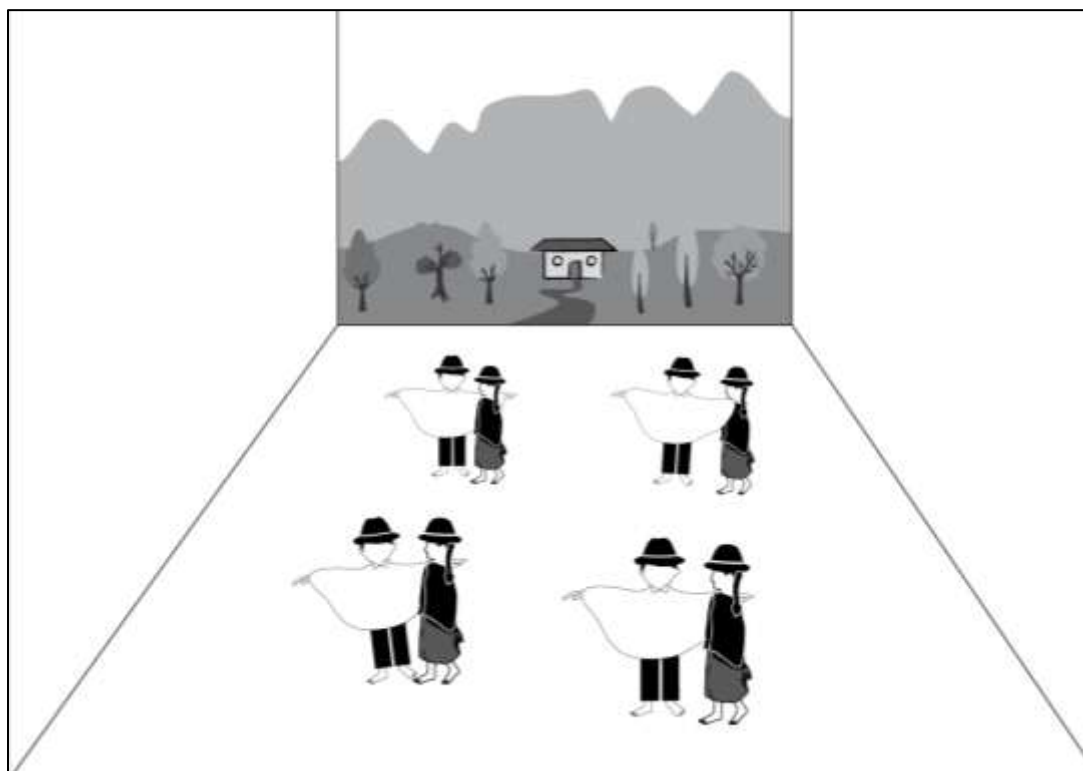


Imagen coreográfica No. 31: Las mujeres aceptan a los hombres para danzar de frente.

Fuente: Fabián Chilito. Diseño: Jonathan Guzmán y Diego Villarve, 15 de Octubre de 2014.

Sexta Escena

- Los hombres sacan el puro y el mate y le sirven chicha a las mujeres, quienes también tienen un mate para recibir la bebida y de esta forma celebrar por la unión consumada.

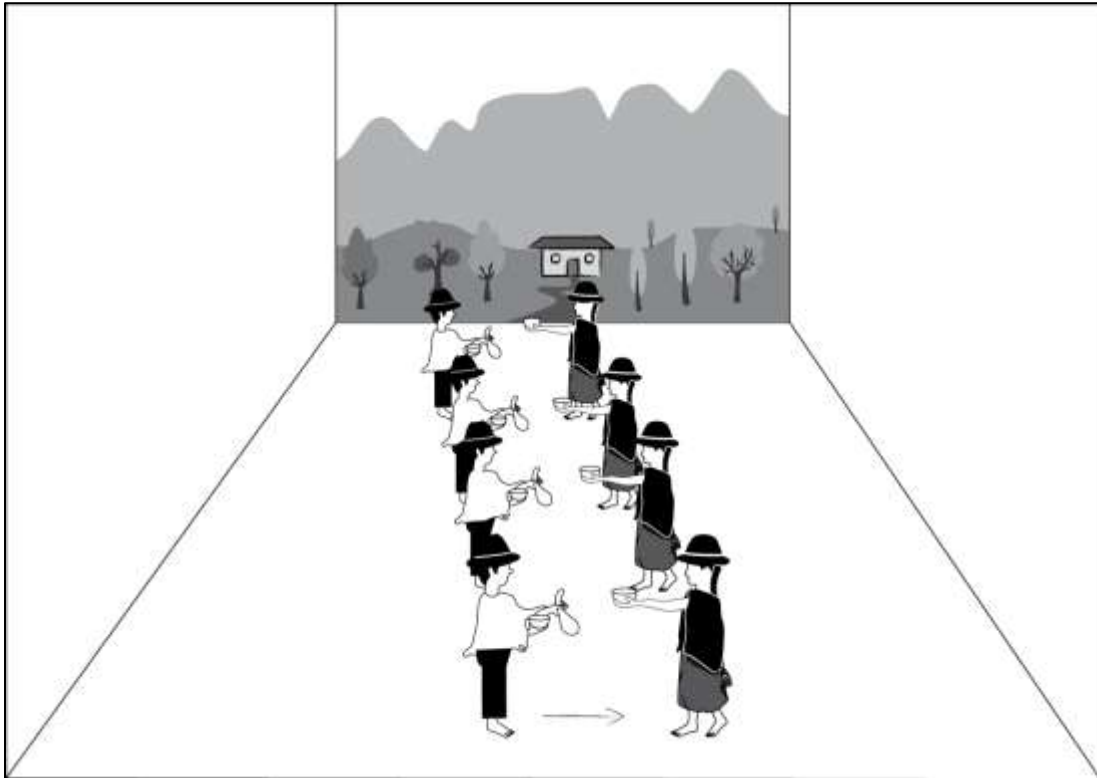


Imagen coreográfica No. 32: Los hombres sirven la chicha a las mujeres.
Fuente: Fabián Chilito. Diseño: Jonathan Guzmán y Diego Villarve, 15 de Octubre de 2014.

Séptima Escena

- Ya consolidada la unión o enamoramiento, los hombres abrazan a su pareja para danzar en círculo, realizando tres vueltas en la rotación.

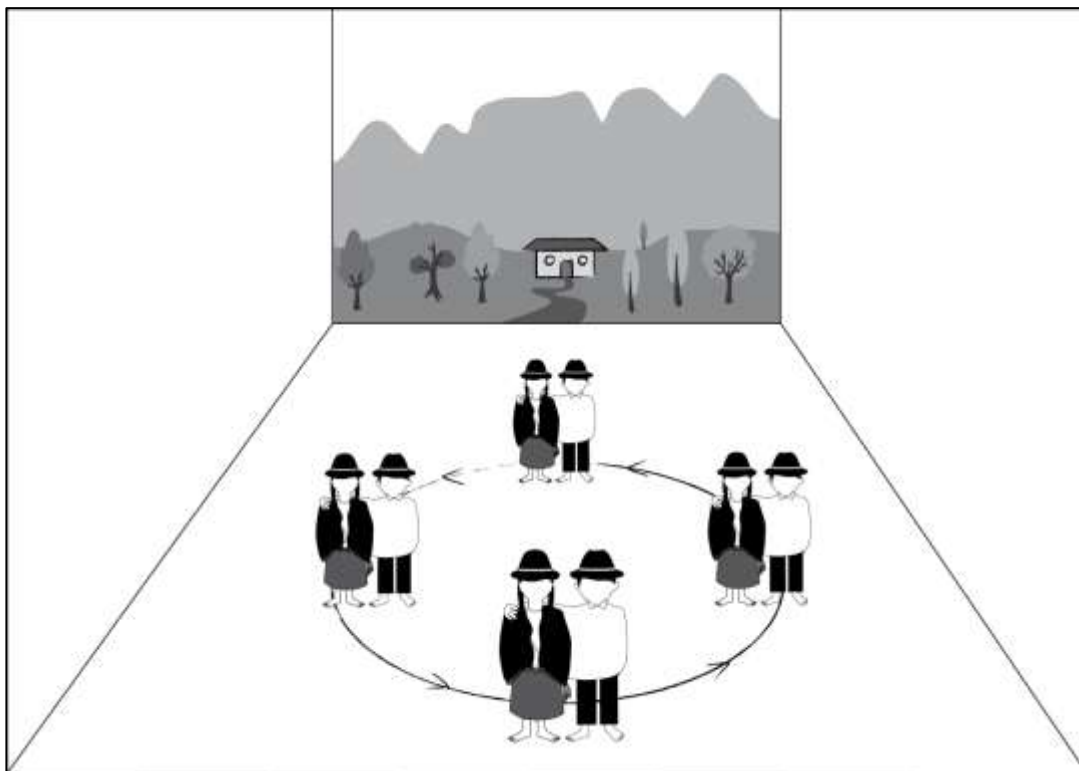


Imagen coreográfica No. 33: Los hombres abrazan a las mujeres y danzan en círculo.

Fuente: Fabián Chilito. Diseño: Jonathan Guzmán y Diego Villarve, 15 de Octubre de 2014.

Octava Escena

- Los hombres llevan a las mujeres por fuera del escenario para de esta forma concluir la danza del enamoramiento.

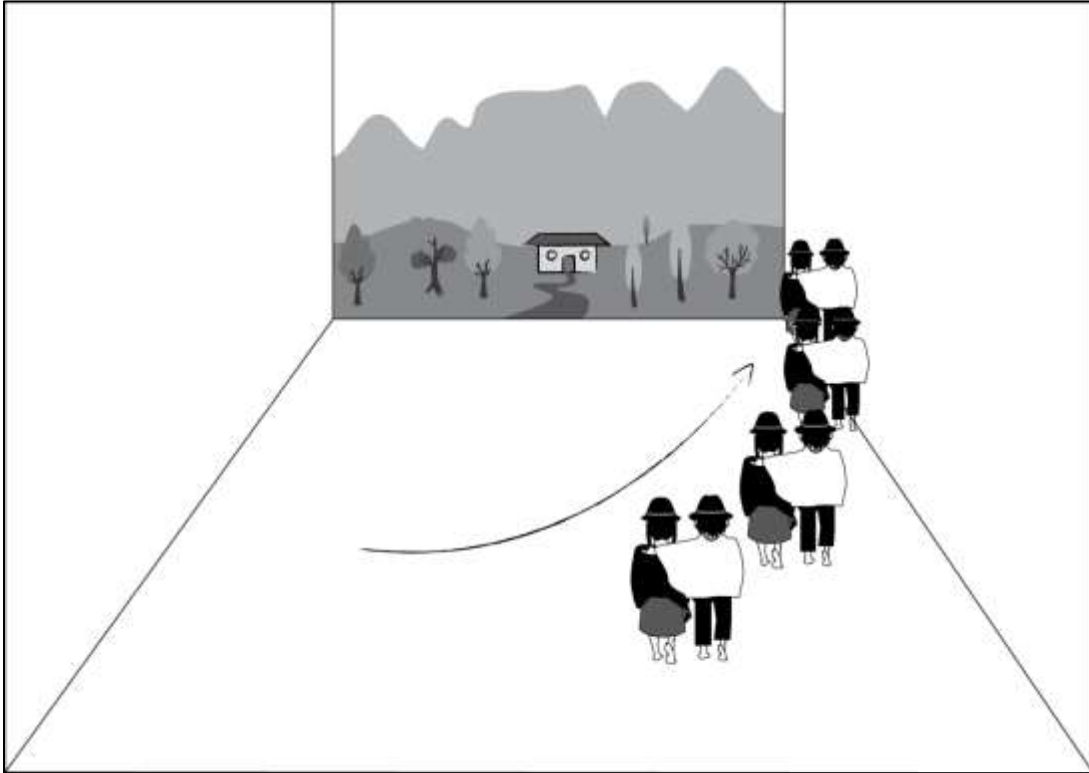


Imagen coreográfica No. 34: Los hombres se llevan por fuera del escenario a su pareja para terminar la danza.

Fuente: Fabián Chilito. Diseño: Jonathan Guzmán y Diego Villarve, 15 de Octubre de 2014.

RECOPIACION DE ALGUNAS HISTORIAS DEL TERRITORIO

1. La Laguna de Santiago y los forasteros



Ilustración No. 7: Casa del Maíz en la Laguna de Santiago.

Fuente: Fabián Chilito. Dibujo: José Euclides Piamba, 20 de Septiembre de 2014.

Voz de la Mayora Rosa Elvia

“La historia de Santiago que contaba el Mayorcito de antes primerito que ha vivido de La hoyola bien acá abajo en esos potreros que tienen abajo, allí vivía el Mayorcito solito, tenía una casita y entonces es que salían los gringos a paseo a la Laguna de Santiago, se habían quedado allí y habían llevado al Mayor, al señor que vivía allí creo y que los iba a acompañar, porque ellos no conocían los forasteros. No sé cuántos serían y le habían dicho al señor que era el dueño de allí, vivía en una casita y lo llevaron a que los fuera acompañar, que ellos no conocían, él se fue a acompañarlos y arriba en un filo que hay que se ve pa’ Santiago lo dejaron a él, allí en el filito, como allí es un morro así, donde se mira pa’ allá la laguna, entonces le dijeron a él que se quedara allí y que ellos se iban a sacar el oro de la laguna, como esa laguna es encantada. Bueno, él es que se quedó y que los miraba a ver dónde iban, que más que se iban de ahí pa’ abajo, como en ese tiempo era seco y entonces que se paró a mirar allí a ver que hacían, cuando él es que miró un palacio, pero un palacio mejor dicho que no lo ha de ver toditos esos pilares, palastras, que eran de oro, amarillos, toditos amarillos, eran de oro y que ahí dentro de esas puertas que eso eran unas piezas, salió un perro

negro, él lo miro, es un cuento verídico que el Mayor le contaba a mi papá y a mi mamá en Valencia

Entonces, él miro ese perro negro que salía a encontrarlos y el palacio estaba abierto cuando ellos que llegaron allí a ese palacio, pero que era todito amarillo fueron llegando, que el perro los halagó y se entraron, y así quedó lo mismo, se volvió laguna, es que esos gringos estaban cegados a venir allí, como esos tienen secretos de echarle a la laguna, pues, ya es que se demoraron ya es que salieron y ya llegaron donde él, pero él ya pa' salir, ellos no los miro, sino que cuando entraron, bueno volvieron a llegar a la casita donde él, allí es que cocinaron, comieron y todo, y es que le dijeron al Mayor a usted le gusta de este maíz, que eran unos atados, unas caspas amarillas, amarillas, le dieron al señor, pero como uno la gente de más antes ni pregunta, ni sabe y ya bueno los hombres se fueron al otro día, entonces ya por la noche puso un tiesto que se llama callana a la candela, que dijo voy a hacerme un tostado de este aco que me dejaron los hombres de este maíz y ya se calentó y desgranó las caspas y las echó, y que se fueron negreando, negras, negras y como era el oro que ellos habían sacado y lo dejaron ahí, pero sin embargo no le dejaron explicando al Mayorcito como ni se sabe que lo haría, a él no le dejaron explicando, era maíz que se había negreado, quien sabe que lo haría, pero era oro que lo habían dejado en caspa de maíz amarilla, eso es una historia que contaba el Mayorcito allí en la paz”

Rosa Elvia Anacona. Sabia Mayora

2. Saberes del Mayor de *Cusiyaku*, jardín medicinal y la música tradicional



Ilustración No. 8: Saberes de la música y la medicina en el Mayor *Cusiyaku*.
Fuente: Fabián Chilito. Dibujo: José Euclides Piamba, 20 de Septiembre de 2014.

Según las historias en torno a la Laguna de *Cusiyaku*, en ella existe un Mayor de mucha sabiduría, el cual guarda la esencia de la medicina y música tradicional. Cuentan que a algunos se les aparece en forma de visiones y sueños para motivar a aprender el saber que en la laguna se encuentra, lo cual hace parte de la cosmogonía *Yanakuna*. Según un relato de Severiano Papamija, un Mayor de la comunidad, narra que su padre en tiempos anteriores cuando era niño, lo llevaba para la Laguna de *Cusiyaku*. El nombre de la laguna hace parte de la lengua *kichwa Runa Shimi*, y su significado es “aguas alegres”, *Cusi* es alegría y *Yaku*, es agua, lo cual significa que cuando una persona va con fe y respeto a la laguna, ella puede curar de toda dolencia y enfermedad espiritual, alegrando el espíritu y el corazón.

Desde esos aspectos, Don Severiano cuenta que en cierta ocasión cuando su papá lo llevó a la laguna, observó cómo en las aguas de la laguna se formaba un camino elaborado en piedra que se dirigía al centro de la misma, en donde existía un jardín de plantas medicinales, como canceres, borraja, caléndula zarzaparrilla,

llantén, manzanilla, apio, congonilla, siempre viva, y muchas más existentes en el territorio, las cuales son utilizadas en el saber de la medicina tradicional para curar toda clase de enfermedades. Cuando Don Severiano tuvo esta visión, soñó que se encontraba a un Mayor que le decía que todo lo visto era para que él lo empleara y lo practicara. Después de este suceso, le nació formarse en la medicina ancestral, para trabajar las plantas y las energías de la naturaleza y curar a las personas de sus enfermedades. Cada vez que sentía en su ser o en los sueños la necesidad de ir a la laguna, él iba a entregar una ofrenda para poder pedir permiso, y así coger plantas con el propósito de realizar sus trabajos de medicina, efectuándose la reciprocidad, él daba para después recibir. Asimismo, Don Severiano también cuenta que su padre era un médico tradicional, el cual realizaba rituales en la laguna y entregaba pagamentos, con lo cual se establecía la conexión espiritual, y mucho más antes que su padre los antepasados del territorio también realizaban los rituales en el sitio y las demás lagunas.

Del mismo modo, Don Constaín Anacona cuenta que en la laguna existe el saber musical, desde el sentir espiritual en conexión con la naturaleza, donde se escuchan sonidos de flauta o tambora, y según la narrativa cuando esto pasa, es porque el Mayor de la laguna está invitando a formarse en la música tradicional. Para aceptar el llamado de la naturaleza, la persona debe ir con una flauta traversa y entregar un pago y pedir al espíritu del sitio o al Mayor, la enseñanza del sentir de la música, y así formarse en el camino. Cuando se realiza la ofrenda, la persona puede sumergir por unos instantes en el agua la flauta, para que pueda refrescarse con la energía de la música encontrada en el sitio. De esta manera, la flauta queda curada y el sentir de la persona es fortalecido, para aprender las técnicas en cuanto a la interpretación de las melodías, sus oídos pueden detallar los sonidos de una manera más amplia, su mente puede captar las formas de ejecución y su boca adquiere la fuerza de entonar los sonidos para de esta forma, desde el sentir, utilizar sus dedos, y éstos realizan los movimientos adecuados para cambiar las posiciones, con lo cual resulta y se origina la canción tradicional.

En ese sentido, la persona que quiera fortalecer su sentir, le es más apropiado guiarse de otro músico maestro en la comunidad para obtener técnicas en cuanto a la ejecución de la música, y cuando se inicia el aprendizaje, la persona desarrolla el saber y avanza hasta llegar a tocar de forma correcta las melodías, y manejar el saber, llegando incluso a ser músico tradicional. Estas son experiencias directas del Mayor Constaín, pues él contaba que a través del sentir en conexión con la laguna, lo llevaron al aprendizaje de la música. Todo esto evidencia, la música y medicina tradicional como saberes relacionados y complementarios, a los cuales se accede por medio del sentir espiritual del territorio en conexión con el interior del ser y de la naturaleza, de los sitios sagrados, lo cual forma parte de la Ley de Origen.

Severiano Papamija y Constaín Anacona

Sabios Mayores

3. Historia del *Alkuruna*



Ilustración No. 9: El *Alkuruna* acechando a los cazadores.

Fuente: Fabián Chillito. Diseño: José Euclides Piamba, 20 de Septiembre de 2014.

El *Alkuruna* era un gigante que caminaba por el territorio, por el valle, por las montañas, por el páramo y estaba vestido todo de negro y de la cintura para abajo tenía un follado o falda que era también grande con la que atrapaba cualquier ser o humano, y con el que apagaba la candela. En esos tiempos en los que se sitúa esta historia, *Papallaqta* era selva, todo el valle, y no había casas porque todavía la gente no venía a asentarse o a radicarse. Como todo era selva había animales grandes en el valle, entre dichos animales se encuentran el oso, el puma, la danta, el venado y otros. Aprovechando esto, los cazadores de los resguardos vecinos venían a quedarse días y noches para cazar, y en las noches hacían hogueras y cuando atrapaban suficientes animales se marchaban para retornar en otras ocasiones. El *Alkuruna* era un espíritu que mataba a los cazadores y se los comía, por lo que era de temer, él era celoso con este territorio, al no permitir la entrada de cazadores en la zona. El nombre de este espíritu forma parte la lengua *kichwa Runa Shimi*, aludiendo a dos palabras, *Alku* que es perro y *Runa*, hombre o gente, “hombre perro”.

La historia dice que dos cazadores que habían venido, y se habían quedado algunos días en el valle y cazado diferentes animales. Una noche, en la cual estaban al lado de la hoguera que habían prendido, sonó de repente un ruido como de alguien o algo muy grande acercándose. Ellos se alertaron y enseguida se enteraron que se trataba del *Alkuruna*, quien se acercaba a ellos. Éstos con

miedo le echaron más leña al fuego, haciendo que creciera, y cogieron los machetes para ver si podían enfrentarlo, esperaron, sin embargo él continuaba acercándose, su ruido se iba incrementando cada vez más hasta que se llenaron de pánico al sentir que era gigante, y entonces uno se metió debajo del cuero de un animal que habían cazado y el otro se subió al techo o “soberao” del rancho. Momentos después, de que ellos se escondieron, llegó el *Alkuruna* y en efecto era un gigante vestido de negro de una apariencia aterradora, y lo que hizo enseguida fue agarrar su falda que era también muy grande y tenderla sobre el fuego, con lo cual lo apago instantáneamente. Todo quedó en silencio y oscuridad total, el *Alkuruna* al no poderse acercar a quien estaba debajo del cuero porque la piel de un animal de la montaña tiene una protección, lo que hizo fue mirar al árbol y sabiendo que estaba el otro cazador trepado allí, se subió hasta que logró atraparlo, con lo cual lo devoró sin titubeos. El que estaba debajo del cuero, sintió que algo encima de él caía. Sintió un olor fétido, con esto se dio cuenta que era sangre y pedazos de hueso del otro cazador que había sido devorado. El *Alkuruna* que ya había comido, se fue lejos y entonces el que sobrevivió al ataque se levantó, y con el cuero del animal que tenía corrió de allí, alejándose y logrando salir del valle con vida.

Es que han venido dos cazadores a este valle a cazar y se han traído dos perros, pues no se sabe el punto donde ha sido pero se han hecho un rancho así como con un soberao y han traído seguro una piel de venado para dormir, un cuero, y ya salieron al otro día y que se les desapareció un perro y no cazaron nada, sino que el perro se les desapareció. Bueno eso se aguantaron ese día, pero cuando al día siguiente volvieron a salir se les desapareció el otro perro, se quedaron sin perros, y entonces dijeron pero como qué será que les pasaba, que ellos pensaban que los perros seguían a cualquier animal como le llamamos de pronto. Entonces pensaban eso, pero el uno le decía que se fueran que eso ya era algo malicioso que los perros desaparecían, pero el otro decía que no iba a dejar los perros en la montaña, que tenían que buscarlos como fuera y en eso los han empezado a llamar, y cuando los llamaban contestaba el *Alkuruna* que hacia lejísimos y cuando más se iban, él venía más cerca y a lo último es que lo vieron que era un hombre grandote de negro y que ellos corrieron y se metieron al rancho, el uno vino y se metió debajo del cuero y el otro que no quiso irse se metió al soberao y que llegó el *Alkuruna*, él cogió su capa y la apagó y se subió para el soberao, y el que estaba debajo del cuero se quedó calladito ahí, oyendo, y cuándo es que sonaba que le caían como goteras adonde él sonaba y él apenas se dio cuenta y que eran como gotas de sangre, entonces él se había quedado quietico que cuando al rato el *Alkuruna* ya se lo había comido y se había ido, y entonces quien estaba debajo del cuero salió y fue a ver arriba y vio un montón de huesos y cuando él vio esto entonces salió corriendo de ahí. (Jesús Alarcón, 16 de Julio de 2014).

Jesús Alarcón. Sabio Mayor

CONVERSATORIOS

- Aura Jiménez Anacona. Mayora tejedora
 - Aurelio Cruz. Mayor danzante
Vereda Valencia, 2 de Mayo de 2013
 - Constaín Anacona. Mayor Músico
Vereda Guacas, 3 de Noviembre de 2012
Vereda Valencia, 4 de Mayo de 2013
 - Ever Anacona. Sabio Mayor
Vereda Valencia, 9 de Noviembre de 2013
Vereda Delicias, 26 de Noviembre de 2012
- Hernando Anacona. Comunero y Líder del Cabildo Indígena *Papallaqta*.
Vereda Valencia, 22 de Mayo de 2013
Vereda Valencia, 30 de Mayo de 2013
Vereda La Hoyola, 12 de Mayo de 2014
 - Jael Anacona, Mayora danzante

- Jesús Darío Alarcón. Sabio Mayor y Músico del territorio

Vereda Delicias, 16 de Mayo de 2013

Vereda Valencia, 27 de Mayo de 2013

Vereda Delicias, 13 de Noviembre de 2013

Vereda Guacas, 11 de Noviembre de 2013

Vereda Valencia, 16 de Julio de 2014

- Margot Anacona. Docente del proceso educativo

- Milo Anacona. Sabio Mayor y Médico tradicional.

Mirador de *Cusiyaku*, Vereda La Hoyola, 30 de Mayo de 2013

Vereda La Hoyola, 20 de Febrero de 2014

Vereda La Hoyola, 10 de Julio de 2014

- Rosa Elvia Anacona. Sabio Mayor

Vereda El Porvenir, 23 de Noviembre de 2013

- Porfidio Chilito. Mayor y Músico tradicional

Sector de Peña Blanca, Vereda Guacas, 27 de Mayo de 2013

- Rubira Anacona. Mayora danzante y tejedora

- Ventura Papamija. Músico tradicional
- William Anacona. Exgobernador del Cabildo Indígena *Papallaqta*.

Vereda Valencia, 30 de Mayo de 2013

Vereda Valencia, 5 de Noviembre de 2013