

# Yanchamas Ticuna Producción Estética Indígena y Nación Multicultural

Margarita Chaves Chamorro<sup>1</sup>

## Resumo

Con base el contacto accidental con una de las colecciones mas importantes de yanchamas ticuna del Amazonas colombiano, esta ponencia reflexiona sobre los entramados en los que se posiciona la producción artística/artesanal indígena. Identifica e interpreta el simbolismo asociado con la estética indígena, los procesos de cambio cultural, la articulación con el mercado y su impacto en éste tipo de producción cultural. Finalmente, posiciona las múltiples dilemas asociados con la producción estética indígena en el terreno político de la construcción de la nación multicultural colombiana y el lugar que en ella ocupan los indígenas.

**Palavras-Chave:** Ticuna; Colecciones Etnográficas; Yanchamas; Estética Indígena; Colombia.

---

<sup>1</sup> Instituto Colombiano de Antropología e Historia, ICANH.

**Abstract**

Based accidental contact with one of the most important collections of ticuna yanchamas the Colombian Amazon, this paper reflects on the frameworks in which the indigenous art / craft production positions. Identifies and interprets the symbolism associated with the indigenous aesthetic, cultural change processes, coordination with the market and its impact on this type of cultural production. Finally, position the multiple dilemmas associated with the indigenous aesthetic production in the political arena of building multicultural Colombian nation and its place in it occupied by indigenous.

Keywords: Ticuna; Ethnographic collections; Yanchamas; Indian aesthetics; Colombia.

Durante el receso académico de la primavera de 1992, cuando apenas iniciaba mis estudios de doctorado en la Universidad de Illinois, el antropólogo Maarten Van de Guchte, curador del Krannert Art Museum de este centro docente, me invitó a conocer la colección de *yanchamas* ticuna, que el Departamento de Antropología poseía. *Yanchama* es el nombre que en Colombia se le da a la tela que se fabrica a partir de la capa interior de la corteza de la *sapucaia* gigante o árbol de ficus, con la que diferentes grupos indígenas elaboran máscaras, trajes y telas pintados con tintes vegetales y decorados con motivos abstractos y figurativos.

La colección, que reposaba desde hacía veinte años en los laboratorios del Departamento de Antropología, en condiciones ambientales y de humedad adecuadas para su conservación, había permanecido virtualmente desconocida tanto para profesores y estudiantes como para el público en general. Había sido reunida en 1970 por el arqueólogo Charles Bolian, cuando éste todavía era un estudiante de doctorado bajo la tutoría del Profesor Donald Lathrap, en la época en que, según Van Guchte, todavía existían fondos de la universidad para adquirir esta clase de materiales de la “cultura material” de pueblos

lejanos, de los cuales los antropólogos son asiduos visitantes. La colección reunida por Bolian constaba de 225 objetos: 190 pinturas en tela de corteza de árbol, 25 máscaras, 5 cestas y 5 piezas variadas, todas creadas en 1970 (Van de Guchte y Brewer 1992). Una pequeña muestra de objetos y telas ticuna fue entregada por Bolian al Instituto Colombiano de Antropología, institución a cargo de las colecciones arqueológicas y etnográficas del Museo Nacional de Colombia en Bogotá.

El objetivo de Van de Guchte era exhibir estas piezas hasta el momento desconocidas para el público universitario para dar a conocer aspectos importantes del mundo indígena amazónico en el medio universitario, e incluso en otros lugares de los EEUU a donde viajó la muestra. Una de las razones más importantes por las que se había dado en este empeño era el tamaño y la calidad de la colección. Sus 225 piezas constituían el conjunto más grande de pinturas en corteza de árbol, máscaras y vestidos ticuna en el mundo. Otras colecciones importantes como la del Museo Etnológico de Berlín (reunida entre 1890 y 1930), la

del Museo de Historia Natural de Nueva York (reunida entre 1930 y 1950) y la del Field Museum de Chicago (recolectada en los años 1910), eran considerablemente más reducidas. La colección de Berlín, por ejemplo, contaba con 85 máscaras y pinturas ticuna, mientras que el Museo de Historia Natural tenía sólo 25 piezas (Van de Guchte y Brewer 1992). La colección del Museo Nacional de Colombia, de tan solo 25 piezas ticuna, reúne materiales adquiridos en los años 1940 y los donados por Bolian.

Para mí, existía una razón diferente que hacía de ésta colección algo único y de inmenso valor. Ella había sido recolectada en una fecha, relativamente reciente, lo cual le añadía un importante significado si se la compara con las demás colecciones existentes, pues permitía observar y detectar los cambios en el lenguaje visual de los ticuna contemporáneos,

su apropiación de elementos de influencia occidental, y la presencia de importantes referentes animales y vegetales cuyo simbolismo podía estar cambiando o desapareciendo. Los diseños de las pinturas, la misma corteza de árbol y las tinturas utilizadas en su decoración constituían elementos amenazados de un arte perecedero (ver Chaves 1992).

La etnia ticuna en la actualidad cuenta con cerca de 45.000 habitantes distribuidos en Perú, Brasil y Colombia. En Colombia, existen 32 asentamientos nucleares ticunas dispersos sobre los ríos Amazonas, Loreto Yacu, Cotuhé y Putumayo, que irrigan la zona conocida como Trapecio Amazónico, en la frontera con el Brasil, y su población se calcula en cerca de 9.000 habitantes. Desde que los imperios español y portugués trazaron límites territoriales, la mayoría de la población no indígena comparte con las comunidades indígenas el espacio territorial. Expuestos al contacto y las influencias de otros pueblos durante varias centurias, las prácticas culturales y los estilos de vida de los indígenas se caracterizan por su dinamismo y permanente cambio.

### **La colección de Illinois. Primeras impresiones**

Si bien mi trabajo de investigación se ha concentrado en las áreas de colonización de la Amazonia colombiana, he tenido la oportunidad de viajar por casi todos los departamentos que hacen parte de esta región<sup>2</sup>, y en casi todos ellos la gente indígena utiliza la tela de corteza de árbol. Hasta mediados de los años 1980, por ejemplo, los guayabero y los sikvani del río Guaviare, utilizaban aún la corteza de árbol como cobija. Trajes similares a los que se usan en los rituales ticuna también se

---

<sup>2</sup> La Amazonia colombiana tiene una extensión de 399.183 Km<sup>2</sup>, que representa el 35% del territorio nacional, y el 7.1% del territorio de la gran cuenca /bacia/ amazónica. Actualmente, el total de la población de la Amazonia colombiana se ha estimado en 1'200,000 habitantes, 15,2% de los cuales (aproximadamente 180.000) son indígenas pertenecientes a 56 grupos étnicos.

encuentran entre los indígenas andoque y los witoto del Caquetá (Yapurá) y los yukuna y tanimuka del Amazonas. Fue precisamente en Aduche, un poblado andoque a orillas del río Caquetá, donde tuve la oportunidad de presenciar un *Baile de macaco*, el cual se realiza para la época en que el chontaduro (pupunha) está en plena cosecha. La gente danza y recita mitos, vistiendo estos bellísimos trajes hechos de corteza de árbol; los hombres danzan en una dirección y las mujeres en la contraria. Es una danza ritual extenuante y regocijante. Durante la fiesta, el personaje del mono corre alrededor de la gente, molestándola y asustándola.

Para ser piezas etnológicas, no obstante, estos objetos deben ser desplazados de su lugar de origen. Se descontextualizan del movimiento cotidiano de colores, sabores y olores en el cual su existencia ambigua, e incluso perecedera, tenía lugar, y se recontextualizan mediante un acto científico de catalogación, medición y fichaje, para ser exhibidos en la vitrina del museo. “En este desplazamiento el objeto deja de ser un elemento integral que articula dimensiones específicas de la cotidianidad de las personas del grupo y se convierte en un artefacto que representa su cultura con la ayuda de rótulos científicos. Si la etnografía representa a una cultura figurativamente a través de la escritura, el museo lo hace metonímicamente en el momento en que el objeto es exhibido para representar la totalidad de la cultura.” (Ochoa 2000: 2)

Pero la colección de Illinois se exhibió por primera vez en un Museo de Arte, y allí, por contraste, los objetos tienen otra razón de ser; allí se convierten en obras con nombre propio cuya disposición se refiere a los rasgos de ella en sí, al artista que la creó, al período estilístico que representa o a los trazos misteriosos de su genialidad creativa. En el marco de la cultura occidental, a la que pertenecen los museos, se parte del supuesto que las características de genialidad, creatividad y originalidad que el arte representa son universalmente reconocibles; no

obstante, estos valores no son ni universales ni eternos, sino que pertenecen a un momento histórico de la misma cultura que los ha engendrado. La colección ticuna de illinois, a diferencia de las colecciones etnográficas que buscan la documentación intensiva de un área cultural determinada, fue presentada por el valor estético intrínseco de los objetos.

Aunque sólo han pasado 30 años desde que se reunieron los materiales que la componen, ella es irreplicable pues la ceremonia para la cual se elaboraban los objetos que la componen ha entrado en un franco proceso de transformación y, a veces, de abandono. En efecto, el principal motivo por el que los ticuna preparaban la corteza de árbol era proveer los adornos para la ceremonia de transición de las niñas a la vida adulta. Para esa fecha no existían propósitos utilitarios. Ahora bien, este hecho no implicaba que no existiera ya una demanda por parte de extraños. El que Bolian hubiera podido reunir este material se debió, en buena parte, a que se encontraba en la región cuando una serie de estas fiestas se acababan de celebrar, y dispuso de los recursos para adquirir las telas y los trajes y máscaras inmediatamente después que la *pelaçon*, o festival de *Moça Nova*, hubo terminado, justo antes que sus artífices ticuna los hubieran recortado para venderlos en el mercado.

Los ticuna son bien conocidos en Colombia precisamente por su arte, pero hoy sus pinturas están dirigidas a un público particular: el mercado de los turistas. Por esta razón, los ticuna no producen sus pinturas en telas de corteza de las dimensiones de las que componen la colección que ustedes pueden apreciar en estas fotografías. Fabricar una tela de este tamaño, preparar los tintes y pintarla es muy demandante en tiempo y en esfuerzo y, según ellos, ningún turista pagaría el trabajo que realmente allí se ha invertido. Los turistas compran pinturas que les quepan en su maleta de viaje, *souvenirs* para obsequiar. Las pinturas de esta colección, en cambio, hablan un lenguaje diferente. Ellas fueron pintadas por una generación de artistas diferente a la actual. Por eso, al

observarlas, surgió en mi la inquietud sobre quien tiene la posibilidad de coleccionar arte indígena y para qué lo hacen, cuestión sobre la cual quiero invitarlos e invitarlas a reflexionar.

¿Por qué en Colombia no tenemos una colección de la calidad de esta? ¿Es un problema de fondos o es que no existe interés por este tipo de objetos? A mi manera de ver hay un poco de lo uno de lo otro. Puede ser en cierto sentido un problema de recursos económicos. Los antropólogos que frecuentemente estamos en contacto con la producción estética de los indígenas casi nunca disponemos de un presupuesto que nos permita adquirir este tipo de objetos de manera sistemática, ciertamente no en la cantidad de la colección que tuve la oportunidad de apreciar en esta Universidad. Pero, por otra parte la política cultural nacional y su valoración de la producción artística de los indígenas dentro de lo que se conoce como patrimonio nacional es reciente. El pasado indígena nunca se ha negado, pero su presencia actual no ha dejado de ser problemática.

El Museo Nacional, donde reposan las colecciones etnográficas que hacen relación a los grupos indígenas del país, por ejemplo, es un espacio de representación marcado por el cruce ambiguo, confuso y difícil entre quienes controlan los medios de nombrar a los demás (antropólogos, curadores y museógrafos) y el deseo de reconocer al otro en términos que lo hagan inteligible a una mirada de occidente que no sea la del despojo. En este cruce, no obstante, las fronteras del habla del otro han quedado reducidas al gesto traductor mediado por las formas representativas de occidente (Ochoa 2000).

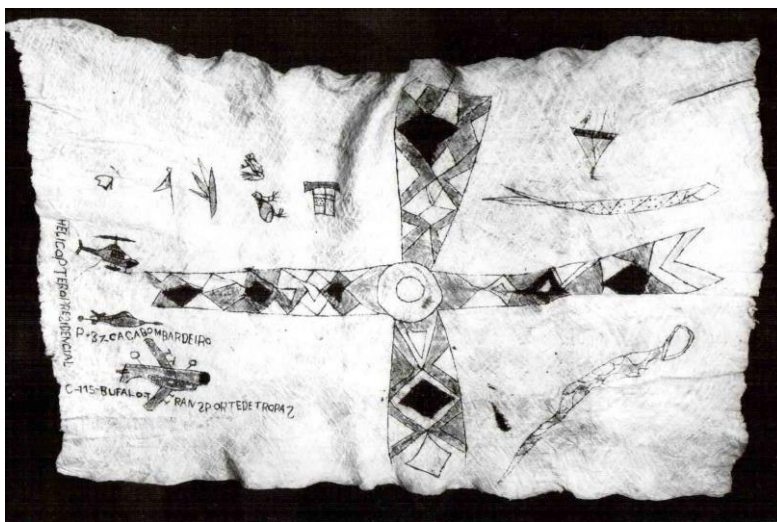
Indudablemente, el reconocimiento constitucional de la nacionalidad colombiana como pluriétnica y multicultural ha sensibilizado a una gran mayoría de la población nacional sobre la producción cultural de los indígenas. Sin embargo, la representación del imaginario oficial de nación diversa no ha dejado de ser problemático,

Revista ANTHROPOLOGICAS, año 16, volume 23(2), 2012

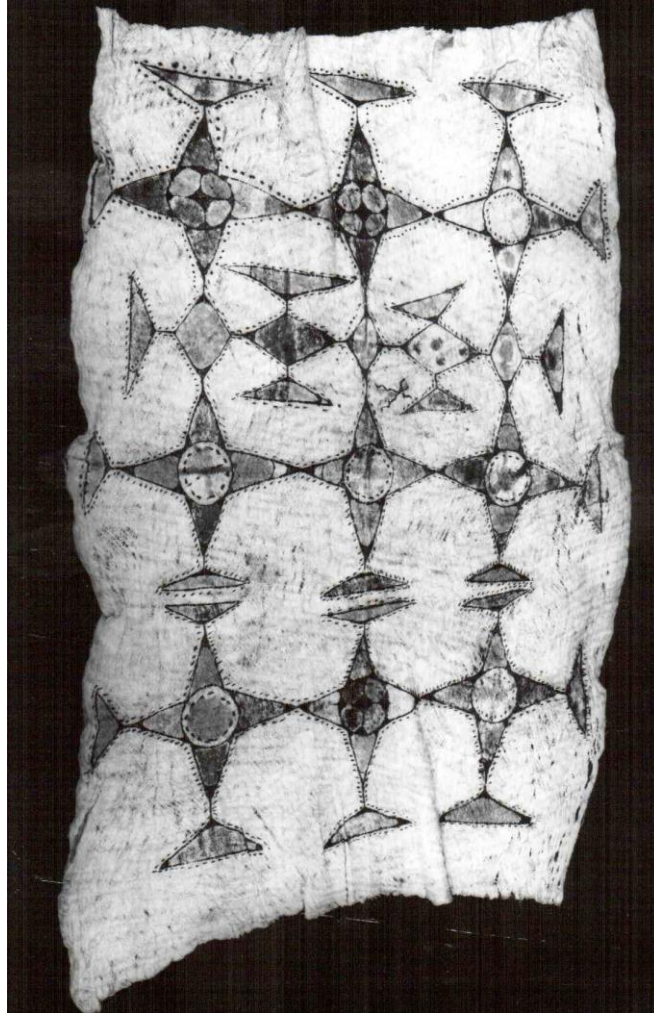
pues este es un terreno minado por luchas políticas e ideológicas sobre como definir a los sujetos de las diferencias, lo cual no existe una receta a prueba de tiempo que satisfaga a todos los colombianos sin distinciones de clase, afiliación étnica o género sobre la constitución de la misma (Zambrano 2000). Basta con imaginarnos una situación concreta. Si tuviéramos la oportunidad de conformar una muestra de la producción artística de los ticuna de hoy ¿qué la conformaría? ¿*Yamchamas* tipo *souvenirs*?

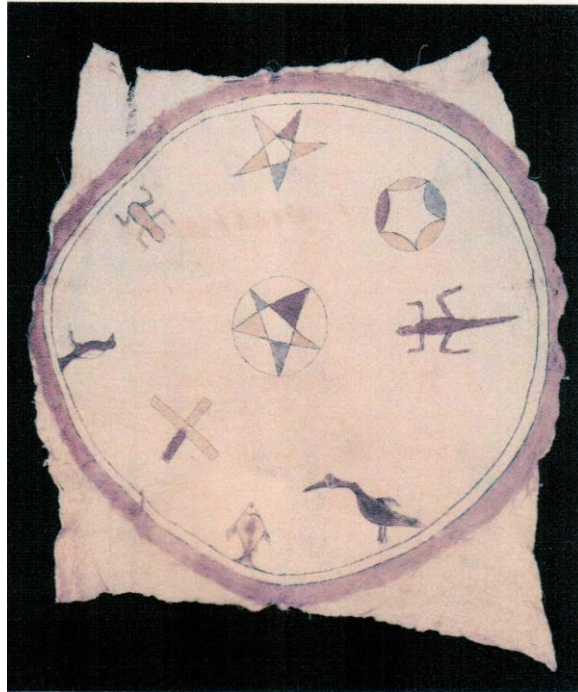
### Diseño y motivos en las *yamchamas*.

#### Pasado y presente de los indígenas de la Amazonia colombiana









Sin los testimonios de los mismos artistas que hicieron estas pinturas, es difícil decir a que se refieren algunos de sus diseños. Pero la erupción del mundo colonial ha dejado su huella en la vida de la gente nativa del Amazonas, y esto es evidente en la iconografía de las pinturas.

Miremos en primer lugar el grupo de pinturas dentro de la colección cuyos motivos son abstractos; de ellas se podría pensar que representan un estilo “tradicional” de pintura. La línea de las figuras es geométrica y abstracta; no hay una referencia inmediata a la naturaleza o a seres humanos, o a objetos reconocibles. Algunas muestran una gran cruz que divide el campo principal de la tela en cuatro partes. Es evidente que esta no es una cruz cristiana, sino una cruz decorada con un patrón de diseño que se parece a las formas de la piel de la anaconda.

Pero esas cruces no dejan de evocar cierta proximidad con la cruz cristiana, especialmente si uno considera que en el proceso histórico de la Amazonia, los misioneros católicos representaron la avanzada política y cultural de los tempranos esfuerzos colonizadores (siglo XVII). Los ticuna, en particular, han estado bajo la influencia de movimientos mesiánicos desde 1930, los cuales han sido interpretados como respuesta, o resistencia a los intentos de opresión y dominación por parte de los colonos y comerciantes. Todavía en los años 1980, cuando uno llegaba a un poblado ticuna, lo primero que encontraba era una enorme cruz que hacía clara referencia a este movimiento mesiánico. Cristo, según los ticuna, se equiparaba con San Francisco de la Cruz, un santo brasileño (Fajardo 1986).

Hay otra tela, en la que la presencia de la anaconda es central y muy interesante, pues inmediatamente lo remite a uno al simbolismo de este animal mítico tan central en las culturas de muchos pueblos indígenas de la Amazonia. Recordemos que para muchos de ellos, de la anaconda emergieron los diferentes pueblos que habitan la selva. La tradición oral del Vaupés, por ejemplo, cuenta que la anaconda remontó los ríos y vomitó los diferentes pueblos en sitios particulares, o que donde paró a descamar, ahí dejó un pueblo, y continuó su viaje. Otros

indígenas dicen que una anaconda vive actualmente en el lecho de los grandes ríos, como el Amazonas o el Putumayo y el Caquetá, y que es ella la que mantiene el río con vida, es ella la fuente de agua, por lo cual es muy respetada por los habitantes nativos. El diseño o patrón que se encuentra en la piel de la anaconda (los óvalos, diamantes y triángulos), se parecen a los motivos de aquellas pinturas ticuna que nos parecen “mas auténticas”.

Como todas estas pinturas fueron reunidas y adquiridas en un lapso de cuatro meses, entre agosto y diciembre de 1970 (Bolian 1992), se podría pensar que es posible identificar entre ellas un estilo que podríamos llamar “tradicional”, diferente de otro al que denominaríamos “contemporáneo”. Se tendría entonces un grupo de “artistas” que se especializa en, por decir algo, cruces, y otro en estrellas. Otros puede que se encontraran más interesados en pinturas más esquemáticas, que integran elementos de la naturaleza, posiblemente influenciada por materiales educativos, por ejemplo libros de lectura.

En el arte y la cultura occidental el concepto de individualidad es muy importante. Así, por ejemplo, encontramos el estilo de un Rembrandt, o un Tiziano, o un Botero. Me pregunto si al mirar las pinturas sobre las yanchamas desde ese ángulo es posible distinguir individualidades entre los artistas ticuna. Porque de lo que si estoy convencida es que la idea de una comunidad de artistas anónimos, presente en las comunidades no-occidentales es una invención nuestra, no de ellos. Este aspecto debe cualificarse en la investigación. Probablemente, el común de la gente ticuna no podrá identificar este es un trabajo hecho por tal o cual persona, pero probablemente entre aquellos que pintan, entre los “artistas” si se identifica un estilo con una persona. Como en todas partes, la inspiración es individual, pero canalizada socialmente. Por este motivo me atrevo a pensar que pudo haber sido un hombre de cierta edad, un “mayor” el que pinto los diseños abstractos, esas formas de diamantes, los triángulos, mientras

que alguno de otra generación pudo ser el que reprodujo elementos que hacen referencia a la aviación de guerra, ¿acaso el conflicto colombiano peruano de 1932? Pero volvemos al mismo punto. Sin sus voces estas no son más que especulaciones.

### **Sincretismo en la producción artística**

Tal vez las dos estrategias de dominación que tuvieron mayor impacto en la vida de estas comunidades fueron, en primer lugar, el asesinato de los ancianos indígenas por parte de los patrones caucheros (borracha), pues desvertebró así la tradición de autoridad y poder en las comunidades al privarlos de los detentadores del conocimiento tradicional y de los mitos fundadores, pilares de la vida indígena. En segundo lugar, el trabajo proselitista de los misioneros religiosos iniciado en el siglo XVII y que continúa aún hasta el día de hoy. Los misioneros religiosos fueron muy activos no sólo en divulgar la doctrina cristiana a través de una variedad de ceremonias religiosas, sino la ideología que soportaba procesos modernizadores como el mercado y el trabajo a través de procesos disciplinadores mediados por las prácticas educativas formales. De estas prácticas religiosas y educativas surgieron manifestaciones sincréticas muy importantes que caracterizan la producción cultural indígena contemporánea y que es fácilmente identificable entre las pinturas ticuna.

La cruz que divide un sin número de ellas, la capilla (capela) pintada en la mitad de otra, las cuales son reflejo de la manera como se organizan ahora sus asentamientos, siempre alrededor de la capilla y con una cruz a su entrada. Pero también hay muchas referencias a la transformación que estaba viviendo la cultura indígena. Notable en la iconografía de estas telas es la grafía, referencia inmediata a los procesos de escolarización de la población indígena que se estaban implantando con mucha fuerza por la época en que la colección fue reunida.

Detengámonos por un momento en los eventos, fácilmente identificables, a los que hacen referencia algunos elementos en estas pinturas. Por ejemplo, aquella con inscripciones al margen que aluden a aeronaves para el transporte oficial de tropas, o del mismísimo presidente: el “helicóptero presidencial”, el “avión bombardero” o el “carguero tipo búfalo”. Sin duda, estos diseños hacen referencia a un determinado tiempo y espacio de la Amazonia. Probablemente se trate del conflicto colombo peruano que tuvo lugar entre 1932-1935, a partir del cual se definieron los límites nacionales fronterizos actuales y se reforzó la presencia del estado colombiano en estas áreas tan alejadas del centro del país. El conflicto colombo peruano marcó además el final del periodo de dominio social y económico de los caucheros en la Amazonia colombiana. Todos conocemos las atrocidades a que la explotación del caucho dio lugar entre la población indígena de esta región: torturas, explotación, asesinatos, en una ola imparable de terror y barbarie. Como lo señala Michael Taussig (1987), irónicamente, el mito que Europa había desarrollado sobre la selva como un dominio de salvajes peligrosos, de caníbales, en un ambiente seductor y al mismo tiempo mortífero, no representó ningún impedimento para que en nombre del progreso y del mercado se asesinara a miles de indígenas que se negaban a trabajar para los caucheros. Otros cientos fueron transportados lejos de sus comunidades, y forzados a trabajar para las compañías caucheras peruanas. Otros, en cambio, terminaron luchando en una guerra para un gobierno que no tenía ni sentido ni presencia entre ellos, y contra otro estado del que no tenían las más mínimas nociones. Defendieron las fronteras de los emergentes estados naciones que sin embargo los marginaban.

Con el final del auge del caucho y del conflicto colombo peruano, el gobierno colombiano por primera vez empezó a mostrar interés por el control de estos territorios y sus gentes. Con el asentamiento definitivo de poblaciones mestizas venidas del interior del

país y de ex-combatientes que decidieron permanecer en estos territorios se generó una actividad económica y comercial fundamental para la introducción de la “cultura nacional” en esta parte de Colombia. Leticia, por ejemplo, se convirtió en un núcleo de colonización riverense, al que los ticuna se irían integrando a través de múltiples actividades. Es entonces cuando se inicia realmente el proceso de re-organización de las comunidades indígenas. La navegación comercial se volvió muy importante y se construyeron caminos para desarrollar el transporte terrestre. Todo esto lo podemos identificar en estas pinturas.

Las imágenes de barcos y de aviones en las pinturas confirman la importancia que para la gente tienen las comunicaciones, y su preocupación por el poder que el control sobre las mismas proporciona a quienes lo detentan. Nada más alejado de la realidad que la imagen de estos parajes como marginales a la economía de mercado, como hay todavía quienes los piensan. Basta con considerar los cientos de pequeñas y grandes embarcaciones que cruzan por sus ríos hora tras hora, transportando insumos para la producción de pasta de coca en la región, y en los que la pasta, ya procesada, se transporta a otros lugares donde será transformada en cocaína con destino a consumidores de varios puntos del planeta, pero principalmente de las metrópolis de los EEUU, de Europa y el Japón. Hoy es la coca. Antes fue el caucho, la quina, las plumas, el petróleo, la fauna silvestre, el oro. La región que habitan los ticuna es por mucho parte de la economía mundial.

No es una casualidad, por lo tanto, que en una de las *yanchamas* de la colección de Illinois aparezca escrito “*Rojas Presidente*”, no se trata de un comentario irónico, ni de una consigna política. Rojas Pinilla fue el militar que se tomó el poder para dar fin al conflicto socio político entre liberales y conservadores que en Colombia se conoce como La Violencia, el cual sumergió al país en una terrible guerra civil de la que aún hoy vivimos sus consecuencias. La dictadura tuvo lugar entre 1953 y 1958, periodo durante el cual Rojas se encargó de darle gran impulso a la

aviación comercial y a la fuerza aérea colombiana. Y como todos sabemos, la aviación juega un lugar destacado en la exploración y en la expansión económica de la región. El aeropuerto de Leticia fue construido durante su régimen, con resonancia para los pueblos del Amazonas y su área de influencia, es decir, para los poblados ticuna. En 1970, cuando las pinturas y los trajes rituales de la colección de Illinois fueron ensamblados, Rojas Pinilla era candidato presidencial. Probablemente, la mención de su nombre hace referencia a su campaña

Pero las alusiones a los barcos y los aviones también pueden ser analizadas por fuera del transporte de mercancías ¿Pueden ustedes imaginar lo importantes que pueden llegar a ser estos medios de comunicación cuando su arribo a un lugar no es permanente sino esporádico? Recuerdo cuando a comienzos de los años 1990 estuve en Araracuara, un asentamiento indígena a orillas del río Caquetá (Yapurá), encerrado por dos raudales de muy difícil tránsito fluvial, y conectado con el resto del país por un vuelo aéreo semanal. Ese día, el pueblo se paralizaba por unas horas para esperar el avión. La gente ansiosa quería ver quién llegaba, quién se iba, si alguien había traído algo para ellos. Recordaba entonces lugares imaginados por García Márquez en *El Coronel no tiene quien le escriba*. Porque además, en estos sitios el avión siempre trae los visitantes: al burócrata, al doctor, al antropólogo, el correo.

Finalmente, conectadas con estas intrusiones comerciales y religiosas, también están presentes en ellas la influencia de las escuelas y de los materiales educativos que mencionábamos más arriba. Algunos artistas se refieren a los libros de texto en sus pinturas, a la manera como ellos aprenden a escribir en castellano el nombre de los animales, por ejemplo “zorro” (que no se encuentra por estas selvas), “tigre”, “pato”. Podemos apreciar, en fin, el fuerte impacto de la educación formal, y notemos también que no todo está en castellano, hay palabras en portugués y algunas en portugués.



A propósito, el portuñol, esta mezcla de portugués y español, nos brinda un acceso para describir lo que hoy constituye el mundo cultural de Leticia, y de muchos otros lugares en la Amazonia colombiana. En Leticia es corriente escuchar a la gente hablar portuñol. De igual modo, se percibe una mezcla de razas, un mestizaje, en el que blancos y mestizos se han cruzado con indígenas. De allí ha emergido una cultura criolla, e igualmente un lenguaje criollo, en un proceso muy dinámico. En este sentido, se podría afirmar que en términos culturales el resultado del proceso de colonización en esta región ha sido la generación de procesos de transculturación, en el sentido que lo propone Mary Louis Pratt (1994), en el que los grupos indígenas colonizados, como también aquellos subordinados y marginales entre los colonizadores, los campesinos colonos (caboclos), seleccionan e inventan expresiones culturales a partir de los materiales de su cultura, pero principalmente de los que la cultura dominante, mestiza, les ha transmitido, determinando hasta cierto punto qué absorben como propio y para que usarlo. La existencia de estos espacios de hibridación es hoy la característica más sobresaliente de la cultura generada por la colonización en muchas áreas de la Amazonia colombiana. Es en este contexto que tenemos que ubicar los ticuna y sus producciones culturales de hoy.

### **¿Mercantilización de los indios y de los indio?**

Retornando al arte indígena, ¿qué sucede cuando reconocemos todas estas invasiones, violentas y económicas? ¿Podemos seguir hablando de un arte y una estética indígena? Estas preguntas traen a colación la pregunta sobre la pureza y la impureza del arte cuyos creadores son indígenas. Si no reconocemos como arte indígena la producción de *yanchamas* del tipo que se vende en el mercado de turistas ¿implicaría que negamos la existencia de los ticunas y sus prácticas de producción estética? Estas pinturas que hemos visto reflejan la

producción artística de los ticuna en 1970. Es posible que la producción actual de los ticuna hoy sea hecha en un estilo mucho más próximo al naturalismo, pero incluso entonces, esta es la producción ticuna, es su estilo, y en parte su decisión. Los indígenas son pueblos atrapados en procesos históricos como lo somos nosotros. Aplicar la categoría de más o menos aculturado a su arte, es perder de vista el punto central de este debate. Se podría afirmar más bien que la explosión colonial en América Latina, las interacciones entre los diferentes grupos étnicos, todos estos factores se han combinado para forjar economías e ideologías muy dinámicas e impredecibles, en las que el arte es una parte inseparable de todo ello.

La función del mercado de bienes indígenas actualmente y la emergencia de un mercado para los turistas, sin duda afecta la producción cultural de los indígenas en muchas partes de la Amazonia. Cuando fui por primera vez al Putumayo en 1976, la comercialización de las producciones culturales de los indígenas (artísticas y de cultura material) era mínima. La manufactura de ciertos objetos que por su factura y material podían ser considerados como producciones estéticas tenía como finalidad el intercambio por objetos industriales, entre los cuales se destacaban las herramientas de trabajo (escopetas, machetes, hachas, cuchillos, nylon y anzuelos, ollas de aluminio). Los indígenas intercambiaban un collar por una olla o un cuchillo y cosas por el estilo. Las telas de corteza de árbol de la colección de Illinois, en cambio, fueron compradas y pagadas, no fueron hechas para un mercado de turistas. No obstante, como lo señalábamos más arriba, en el momento en que los indígenas perciben que existe un mercado como tal, inmediatamente ocurren ciertos cambios. Las *yanchamas* inmediatamente se vuelven más pequeñas, de manera que el trabajo invertido compense el valor en dinero que reciben, pero también responden a las necesidades del mercado que las requiere: son más pequeñas de manera que quepan en el equipaje de los turistas. Pero por lo mismo, no pueden considerarse

como menos auténticas que las de la colección de Illinois; ellas responden a diferentes presiones y demandas en un sistema interétnico dinámico.

Y aquí tenemos otra paradoja. Si bien la producción de pinturas en corteza de árbol como expresión estética ha cambiado entre los ticuna, su importancia ritual parece estar en recuperación entre éste y otros grupos amazónicos indígenas, empeñados ahora a revivir y refuncionalizar tradiciones rituales. Y aquí damos paso a nuestro punto final.

## **Reconocimiento multicultural y arte indígena**

En Colombia, un país del que hacen parte una multitud de poblaciones étnicas, ¿que papel juegan los indígenas? En efecto, hemos comenzado a evaluar su herencia y presencia en la conformación de la nacionalidad. De acuerdo con los censos oficiales, un 2% (aproximadamente 750.000 de personas) de la población nacional es indígena, perteneciente a más de 60 grupos étnicos diferentes. En el contexto amazónico colombiano está cifras son aún más paradójicas: 15% de la población total y más de 50 etnias de lengua diferente. Es decir, si bien el número de población no es muy alto (180.000 aprox.), si lo es el de los grupos étnicos a los que pertenece, lo cual nos da muestras de su gran diversidad. Los indígenas se agrupan en comunidades dispersas en un inmenso territorio, pero cada vez es mayor el número de los que emigran a los centros urbanos de la Amazonia, lo cual da por resultado procesos muy complejos y disímiles de articulación dentro de las dinámicas regionales. Allí se estas produciendo procesos de mestizaje que en lugar de homogenizar la cultura de estas poblaciones, han resultado en una fuente de propuestas culturales que se suman a la del panorama multicultural que nos proponen los indígenas.

Ahora bien, desde la década de los 1980, la Amazonia y los pueblos indígenas de esta región se han posicionado en el centro de los debates sobre la problemática ambiental global y sobre la posibilidad de las culturas indígenas de resistir a su absorción por parte del mundo occidental, ofreciendo al mismo tiempo alternativas válidas para detener el deterioro ambiental y la devastación de los recursos naturales que allí se encierran. Este reconocimiento ha ido de la mano con un cambio en la posición política de los indígenas a nivel global y local. En Colombia, los procesos que se han generado en este contexto son diversos, pero tal vez uno de los más importantes sea la reetnización de las poblaciones que hasta hace poco se consideraban mestizas. Las consecuencias de este hecho son diversas, y no es este el lugar para detenernos a analizarlas.

Los debates sobre la multiculturalidad, desafortunadamente, no han superado la aproximación esencialista a la identidad cultural de los indígenas, identidad que la entienden como un conjunto de rasgos, prácticas y significados fijos, como una herencia perdurable de costumbres y experiencias compartidas. En este marco la identidad indígena se naturaliza, impidiendo introducir en el análisis de su producción el papel que juegan las construcciones y los conflictos por el poder en que ella se enmarca. Sólo a partir de ellas podemos explicar fenómenos como el de la reetnización que se mencionó, pero igualmente, no permite entender los procesos de reinvencción de la identidad indígena. Probablemente haya que buscar la manera de construir una noción de diversidad y multiculturalidad en la que sea posible el cruce de los varios lenguajes de los múltiples otros silenciados por las representaciones hegemónicas de las naciones latinoamericanas. Allí radica una posibilidad compleja pero más igualitaria de mutuo reconocimiento.

Para terminar sólo quiero decir que si bien la corteza de árbol se utiliza en diferentes regiones del planeta, para mí, este material evoca memorias de la selva. Estas fibras naturales me transmiten cosas

*Revista ANTHROPOLOGICAS*, año 16, volume 23(2), 2012

maravillosas, son directas. Estas pinturas ticuna son tan originales, con sus colores discretos, con los pedacitos de espejo cosidos en las máscaras, con sus mensajes de un mundo cambiante, su sincretismo de elementos tradicionales y preocupaciones contemporáneas. Estas pinturas son los ticuna. No debemos olvidar los artistas detrás de ellas.

## **Bibliografía**

BOLIAN, Charles E. 1992. Tukuna bark cloth painting: the people and the collection, En, *Masquerades and demons. Tukuna bark-cloth painting*. Catalogue of an exhibition organized by the Krannert Art Museum, and curated by Maarten van de Guchte. Urbana-Champaign: University of Illinois.

CHAVES, Margarita. 1992. Of anacondas, the Amazon, and tukuna art. En, *Masquerades and demons. Tukuna bark-cloth painting*. Catalogue of an exhibition organized by the Krannert Art Museum, and curated by Maarten van de Guchte. Urbana-Champaign: University of Illinois.

FAJARDO, Gloria. 1992. Las yanchama: mapas de mito. En, Cultures del Mon, Castell de Bellver (Ed.), *Arte indígena en Colombia. Tule, Tikuna, Tumaco*. Palma de Mallorca: Ajuntament de Palma.

----- . 1986. Indígenas del Trapecio Amazónico. En, F. Correa y X. Pachón (Eds.), *Introducción a la Colombia Amerindia*. Bogotá: ICAN-Colcultura.

FAJARDO, Gloria y William Torres. 1992. Una tierra entre ríos. En, Cultures del Mon, Castell de Bellver (Ed.), *Arte indígena en Colombia. Tule, Tikuna, Tumaco*. Palma de Mallorca: Ajuntament de Palma.

MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA. 2000. *Registro de piezas de corteza de árbol o yanchamas*. Colección del Instituto Colombiano de Antropología e Historia.

*Revista ANTHROPOLOGICAS*, año 16, volume 23(2), 2012

OCHOA, Ana María. 2000. *Arte y etnografía: los insoportables extremos del ser Nacional. Coloqui de Etnografía*. Museo Nacional de Colombia. Manuscrito sin publicar.

PRATT, Mary Louis. 1994. *Imperial Eyes. Transculturation and travel writing*.

TAUSSIG, Michael. 1987. *Shamism, colonialism and the wild man*. Chicago: Chicago University Press.

VAN DE GUCHTE, Maarten. 1992. Painting, myth and sexuality in a Tukuna rite of passage. En, *Masquerades and demons. Tukuna bark-cloth painting*. Catalogue of an exhibition organized by the Krannert Art Museum, and curated by Maarten van de Guchte. Urbana-Champaign: University of Illinois.

ZAMBRANO, Marta. 2000. *Etnografía en el Museo Nacional: visión, epistemología y hegemonía*. Museo Nacional de Colombia.