

La vía de las máscaras del Valle de Sibundoy
Tras los pasos de la colección de la Fundación British American Tobacco

Trabajo de grado para optar al título de: antropóloga

Estudiante: Valentina Rodríguez Gómez

Asesora: Sofía Botero Páez (antropóloga)

Universidad de Antioquia
Facultad de Ciencias Sociales y Humanas
Departamento de Antropología
Medellín, agosto 14 de 2020

*(¿No había en otra parte, lejos, en otro tiempo,
una tierra extranjera,
una raza de todos menos uno, que se llamó la raza de los otros,
un lenguaje de ciegos que ascendía en zumbidos y en
burbujas hasta la sorda noche?)
Desde adentro de todos no hay más que una morada
bajo un friso de máscaras;
desde adentro de todos hay una sola efigie que fue
inscrita en el revés del alma;
desde adentro de todos cada historia sucede en todas partes:
no hay muerte que no mate,
no hay nacimiento ajeno ni amor deshabitado.*

*Olga Orozco,
Desdoblamiento en máscara de todos (fragmento)*

Tabla de contenidos

Resumen	VI
Agradecimientos	VIII
Introducción	10
Primera parte: las máscaras	18
1. Una talla no es una cosa, es una acción	19
2. La facultad de “sacar copia”	25
3. La capacidad de Otro.....	37
4. El espejo colonial.....	49
Segunda parte: las colecciones.....	56
1. Colección de la Fundación BAT: la historia de un tesoro	58
2. La reliquia	63
3. Colección del MATP: el arca de la tradición	70
4. Las máscaras del Alto Putumayo en el mercado de artesanías	81
Conclusiones	100
Lista de referencias	103
Anexo	110

Ilustraciones

Figuras

1.1. Fotografía de máscara de la colección de El Chalet Suizo, ahora de la Fundación BAT (izquierda)	25
1.2. Fotografía de máscara de la colección de El Chalet Suizo, ahora de la Fundación BAT (izquierda)	25
1.3. Fotografía de máscara de la colección de El Chalet Suizo, ahora de la Fundación BAT (izquierda)	26
1.4. Fotografía de máscara de la colección del Chalet Suizo, ahora de la Fundación BAT (izquierda)	26
1.5. De la colección de antropología del MUUA	28
1.6. De la colección de la Fundación BAT	28
1.7. De la colección de antropología del MUUA	29
1.8. De la colección de la Fundación BAT	29
1.9. De la colección de la Fundación BAT	30
1.10. De la colección de la Fundación BAT.	30
1.11. De la colección de la Fundación BAT	32
1.12. De la colección de la Fundación BAT.	33
1.13. De la colección de la Fundación BAT	33
1.14. De la colección privada de Michael Tauchert	33
1.15. De la colección de la Fundación BAT	35
1.16. De la colección de la Fundación BAT	35
1.17. De la colección de la Fundación BAT.	36
1.18. De la colección de la Fundación BAT	36
1.19. Fotografía de máscara de Matachín, de la colección de antropología del MUUA.	40
1.20. Fotografía de máscara de Sanjuan “hombre”, de la colección de antropología del MUUA	40
1.21. Fotografía de máscara de Sanjuan “mujer”, de la colección de antropología del MUUA	41
1.22. Fotografía de máscara de Saraguay	41
1.23. De la colección de la Fundación BAT	43
1.24. De la colección de la Fundación BAT	43
1.25. De la colección de la Fundación BAT.....	51
1.26. De la colección de la Fundación BAT	51

1.27. Fotografía de Juan Carlos Restrepo, director de Asuntos Corporativos de BAT. En el fondo, máscaras del Putumayo de la colección de la Fundación BAT.....	55
2.1. De la antigua colección del MATP.....	75
2.2. De la antigua colección del MATP.....	75
2.3. Stand “Artesanías Botamán” con máscaras elaboradas por talladores Kamsá ...	85
2.4. Maniqués del Observatorio de Moda.....	89
2.5. Señalador de libro con máscara tallada por Ángel Marino Jacanamejoy	90
2.6. Señalado añadido en broche de máscara tallada por Carlos Mutumbajoy.....	90
2.7. Máscara decorada con la técnica mopa-mopa	94
2.8. Máscara decorada con tamo	94

Tablas

2.1. “Evaluación del producto actual”	92
---	----

Resumen

Este informe propone un análisis de las prácticas y discursos relacionados con la creación y circulación de las máscaras producidas en el Alto Putumayo, a través del estudio de la colección de la Fundación British American Tobacco (BAT). Informes, entrevistas, fotografías y notas de observación son algunos de los materiales de investigación que permiten seguir “la vía de las máscaras” desde su producción en el Valle de Sibundoy hasta su circulación en ferias artesanales y su enclave en colecciones como la de la Fundación BAT.

Integrada por cerca de doscientas veinte máscaras de madera fabricadas por talladores Ingas y Kamsá, esta colección es clave para comprender el proceso mediante el cual unos objetos devienen instrumentos útiles para encarnar ciertos discursos. En su contexto de producción se vincula a la máscara con la capacidad mimética, tanto en su agencia durante las danzas de enmascarados de los carnavales del Valle de Sibundoy, como en la actividad de la talla misma, donde se concretan las habilidades y la conciencia material propias de la artesanía como oficio. Entretanto, las prácticas de atesorar, coleccionar y exhibir se entretajan con la domesticación de unos objetos y la objetivación de “lo indio” y “lo popular” como categorías a menudo empleadas para validar los intereses de una élite.

Palabras clave: máscara; coleccionismo; artesanía; Fundación BAT, Valle de Sibundoy.

Abstract

This report proposes an analysis of the practices and discourses related to the creation and circulation of the masks produced in Alto Putumayo, through the study of the British American Tobacco Foundation collection. Reports, interviews, photographs and observation notes are some of the research material that allows us to follow ‘the way of the masks’ from their production in the Sibundoy Valley to their circulation in craft fairs and their emplacement in collections such as the owned by the BAT Foundation.

Made up of nearly two hundred and twenty wooden masks manufactured by Ingas and Kamsá carvers, this collection is key to understanding the process by which some objects become useful tools to embody certain discourses. In its production context, the mask is linked to the mimetic faculty, both in its agency during the masked dances of the Sibundoy Valley carnivals, as well as in the activity of the carving itself, where the skills and material awareness of craftsmanship are concretized. Meanwhile, the practices of treasuring, collecting and exhibiting are intertwined with the domestication of some objects and the objectification of ‘the Indian’ and ‘the popular’ as categories often used to validate the interests of an elite.

Keywords: mask; collecting; craftsmanship; BAT Foundation; Sibundoy Valley.

Agradecimientos

No habría podido culminar este texto sin el apoyo permanente de mi familia, quienes durante toda mi vida han sido ejemplo de ese impulso humano de dedicarse a una tarea por la sola satisfacción del trabajo bien hecho. A ellos les debo mi formación y una obstinación heredada por creer que con planificación y constancia es posible encontrar un sentido trascendente en nuestros esfuerzos cotidianos. Decirles “gracias” no alcanzará nunca a ser suficiente.

De mis amigas y amigos de Antropología he aprendido mucho sobre el arte de dedicar horas enteras a conversar sobre los temas más inusuales. Puede que no lo sepan, pero el escucharme a mí misma decir barbaridades mientras discutimos ha sido enriquecedor para muchas áreas de mi vida, incluyendo aquella que concierne a la escritura de este trabajo. Les agradezco, en especial a las ex-Kogoró y al grupo “1921”, por soportar todas mis quejas, secundar mis excentricidades y acompañarme en el camino, a veces solitario, de la ñoñez... Entre todos, debo mencionar a Ana Isabel Vélez, quien tuvo la amabilidad de prestarme su ojo de editora.

Cuando Sofía Botero aceptó dirigir mi trabajo de grado yo no tenía más que una idea vaga de lo que me proponía hacer en términos investigativos. Ella no solo me acompañó en un proceso de aprendizaje personal y académico, tuvo paciencia cuando me perdí en mis laberintos mentales y respondió con interés a todos mis interminables correos electrónicos. Ante todo, me dio la libertad y la confianza que necesitaba porque creyó en que encontraría las salidas aun cuando yo misma no acababa de convencerme de ello. Nada más instructivo para el ejercicio de pensar que sus comentarios indirectos y sus frases incompletas. Seguro que, sin ella, este trabajo sería radicalmente distinto, aun cuando esto no responde a nada parecido a la coacción. Mi deuda con Sofía es insalvable.

Las discusiones y ejercicios que se abordaron en los seminarios *Antropología del Arte*, dictado por el profesor Simón Puerta e *Imágenes para investigar, investigar con imágenes*, dictado por el profesor Duván Londoño nutrieron, de diferentes maneras, al

ejercicio de escritura de este informe. En cuanto al primero, una parte importante de los análisis centrales de mi trabajo se derivan de una lectura, a lo mejor muy personal, de algunos de los textos que se incluyeron en el programa del curso. Todos los errores de interpretación son solo míos. El segundo planteó una serie de ejercicios que en su momento experimenté con auténticos dolores de cabeza, pero que lograron que me cuestionara la práctica de producir y trabajar con imágenes, tan central para los análisis de este texto. A los dos profes, gracias.

Miguel Tauchert fue el interlocutor que cualquier estudiosa de un tema quisiera encontrarse en sus pesquisas. A él le agradezco el tiempo dedicado y la generosidad con que asumió aportarle a mi trabajo de grado, aun cuando nuestras visiones del objeto de estudio no coincidieran en todos los casos y fuera difícil poder fiarse de mi escasa experiencia. Todo ello responde a lo que creo con certeza es un interés compartido y genuino por el estudio de las máscaras del Valle de Sibundoy. Miguel me dijo en un par de ocasiones que, en lo que concierne a estas máscaras, nada resulta por casualidad y que fue debido a esa convicción que estuvo tan abierto a ayudarme cuando yo lo contacté. Confió en que yo llegué a las máscaras con un propósito fijo, que a lo mejor ni yo misma entiendo, pero que sabré en el futuro. Si ha de ser así, sería un gusto volver a cruzar caminos con Miguel.

Finalmente, me siento en el deber de agradecer a todos los demás interlocutores que encontré en ferias, tiendas, oficinas, conversaciones telefónicas o vía correo electrónico, entre otros escenarios. Muchas personas me ayudaron y les aportaron a mis observaciones, aun cuando sus nombres no aparezcan debidamente consignados en otros apartados de este informe. Entre ellos, quisiera nombrar a los artesanos con quienes conversé en las ferias, en especial a Ángel Marino Jacanamejoy y Armando Agreda Chicunque, a Ana María Delgado y Laura Mancera de la Fundación BAT Colombia y a Carla Cristina Colón del mercado San Alejo. Seguro, si las condiciones, los tiempos escasos y mi timidez lo hubieran permitido, sus puntos de vista habrían permeado mucho más este texto y lo habrían hecho más rico y, tal vez, menos parcial.

Introducción

En una de sus obras, Claude Lévi-Strauss se planteó el problema “¿qué es un estilo?” y para resolverlo optó por seguir “la vía de las máscaras”. El autor tomó por caso de estudio tres tipos de máscaras de poblaciones vecinas de los indígenas de la costa noroeste de América y extendió a estas el método que ya había empleado para el estudio de los mitos: hallar las relaciones de transformación homólogas que prevalecen en ellas, por medio de la reagrupación de toda la información que se conociera sobre sus caracteres estéticos, técnicas de fabricación, usos y los mitos que les daban razón a su origen. Argumenta que, como una máscara existe junto a otras reales o posibles, no debe ser interpretada de manera aislada, limitándose a sus características estilísticas o los usos rituales a los que se destina. Antes bien, debe analizarse dentro del conjunto de transformaciones de las que hace parte. Dice Lévi-Strauss que “igual que un mito, una máscara niega tanto como afirma; no está hecha solamente de lo que dice o cree decir, sino de lo que excluye” (1985, 124).

Estas observaciones parecen sugerirnos que, como el tótem y los mitos, los objetos “sirven para pensar”, pues estudiar las formas concretas en que se transforman y circulan puede ayudarnos a iluminar su contexto social y humano. Más sugestivo aun es el llamado del autor a no interpretar los objetos como entidades estáticas y aisladas dentro de un contexto original de producción. Ni ahora ni nunca, dice el antropólogo, los pueblos han actuado encerrados sobre sí mismos y sus modalidades para representar el mundo han sido construidas por medio de transacciones “ininterrumpidas y vehementes” (1985, 125) que, añadido, son históricas y actúan inmersas en configuraciones de poder. De ahí que las formas, usos y significados de un objeto como la máscara deban comprenderse no de manera particular, sino dentro del conjunto de sus transformaciones.

En este texto pretendo seguir otra “vía de las máscaras”, pero, en este caso, para pensar el problema de cómo unos objetos han sido usados para encarnar ciertos discursos, de manera que respondan a los intereses económicos, políticos e iconográficos de determinados grupos. Los objetos protagonistas son aquí las máscaras de madera

producidas por talladores Ingas y Kamsá¹ que se conocen comúnmente como *máscaras del Valle de Sibundoy* o *máscaras del Alto Putumayo*. Con todo, mi mayor preocupación no es ceñirme al estudio de su agencia en el Valle de Sibundoy. En esencia, busco proponer un orden para toda la información que pude construir en torno a ellas al reunir informes, entrevistas, fotografías, videos, notas de observación, entre otros materiales, y así analizar cómo opera su circulación fuera de su lugar de producción. Por todo ello, es posible que, en ocasiones, este estudio se concentre menos en el Valle de Sibundoy que en Bogotá, Medellín o un espacio de apariencia tan diluida como puede serlo el mercado global.

Para seguir las rutas de circulación de estas máscaras me enfoco en el estudio de la colección de la Fundación British American Tobacco (BAT) Colombia. Las máscaras que integran esta colección fueron fabricadas por talladores Kamsá e Ingas y luego coleccionadas por iniciativa de Heidi Pifter, antigua propietaria del hotel El Chalet Suizo en Pasto, Nariño. Alrededor de 1990, la colección pasó a las manos del documentalista alemán Michael Tauchert. Finalmente, desde el 2003, permanece bajo la custodia de la Fundación BAT, institución privada que se presenta como parte de las actividades de responsabilidad social de una gran trasnacional tabacalera y que dice tener por objetivo promover la difusión y la apropiación de “la cultura popular colombiana”.

Ahora, ¿por qué las máscaras del Valle de Sibundoy y por qué la colección de la Fundación BAT? Al conocer esta colección por medio de una publicación de la arqueóloga Lucía Rojas de Perdomo, reconocí la posibilidad de comprenderlas no como productos puros de una cultura ancestral encerrada sobre sí misma, sino como la materialización de una relación colonial que es dialéctica y que continúa hasta hoy, aunque camuflada detrás de nuevos velos. Así parecían sugerirlo las funciones que la autora afirma que se les da en el Carnaval del Perdón y algunos de sus aspectos formales, que parecen la materialización de ciertos acontecimientos históricos. De un

¹ Este término se escribe de diferentes maneras, según su representación fonológica: Kamëntsá, Camëntsá, Kamsá, Camsá, entre otras. En adelante, optaré por la versión castellanizada *Kamsá*.

modo similar, Rojas propone entender a las máscaras como un medio de desfogue del malestar cultural originado por el colonialismo. Con todo, la clasificación que propone, antes que oportuna, me pareció una reducción exotizante. ¿No son los tipos “picassiano” y “surrealista”, inventados por la autora, una subsunción de lo percibido como “otro” en unos cajones conceptuales ya preformados? Además, ¿no encierra una paradoja el hecho de que las máscaras estén hoy incorporadas a la maquinaria publicitaria de una gran trasnacional como lo es British American Tobacco?

La Fundación BAT Colombia fue creada en el 2000 por British American Tobacco (BAT), empresa propietaria de algunas de las marcas más comercializadas de cigarrillos, como Kool, Lucky Strike, Belmont y Pall Mall. Actualmente, es la compañía de mayor presencia internacional y la segunda más grande de la industria tabacalera en el mundo. De acuerdo con información de su página web, “la Fundación British American Tobacco tiene como objetivo único promover la difusión y la apropiación de la cultura popular Colombiana [sic] en todas sus manifestaciones con el fin de contribuir al fortalecimiento del tejido social en nuestro país” (La Fundación BAT Colombia s.f.).

Para obedecer a este fin, la Fundación ha organizado eventos como las varias versiones del Salón BAT de Arte Popular, el Festival BAT de la Nueva Música Colombiana y el programa Apoyo a las Fiestas Populares de Colombia. Para la Fundación BAT, el arte popular se puede entender como “obras no solo únicas sino con frecuencia imbuidas con contenidos relativos a las tradiciones y la vida del pueblo” (Serrano 2004). A esta misma idea estarían vinculadas la conservación y exhibición de la colección de máscaras.

Yo presumo que la exhibición pública de esta colección y, en general, la promoción del “arte popular”, están encaminadas a servir de medio para publicitar una imagen favorable de British American Tobacco como compañía. Las tabacaleras se esfuerzan con apremio en defenderse de los juicios que las califican de moralmente inaceptables por perseguir el lucro mediante la comercialización de un producto como el tabaco que, hoy en día, arrastra unas cargas morales y jurídicas que actúan en su contra. Una mirada exterior me llevó a hipotetizar que la exhibición de las máscaras funciona como

un instrumento más de “higienización”, un medio para “purificar” la imagen de BAT de la contaminación del humo de cigarrillo. A lo mejor, mostrándole al país que lo que hacen los “indios” y los campesinos también es arte, BAT limpia su imagen de “impurezas”.

Una vez decidí tomar a esta colección como mi objeto de estudio, procuré adelantar los trámites administrativos que fueran precisos para que la Fundación BAT me permitiera tener acceso directo a las piezas. El deseo de tener las máscaras entre mis manos no estaba, en verdad, justificado sobre ningún planteamiento metodológico que al menos yo tuviera medianamente claro. El impulso parecía evidente: mi objeto de estudio era tangible, material, sólido, concreto y así mismo debía ser mi aproximación a él, ¿o no?

La Fundación BAT me suministró el informe de investigación completo, producto del estudio de la colección que esta institución le encargó a Lucía Rojas. Me facilitaron, además, fotografías del archivo de la empresa e incluso enviaron a mi residencia un ejemplar de la revista Anaconda, medio de divulgación de las actividades de la fundación donde se publicó el artículo de Rojas que ya conocía. Pero el acceso directo a las piezas nunca me fue concedido. No me podían otorgar el permiso ni aunque me ciñera a unos parámetros estrictos, ni aunque obtuviera una recomendación expresa de alguna instancia directiva de la universidad. Según me comunicaron, esto se debía a que las máscaras permanecen guardadas en una bodega en Bogotá “bajo todas las condiciones de seguridad”. ¿Pero qué condiciones de conservación son tan estrictas que no permiten ni su investigación académica? ¿De qué peligros debía salvar la Fundación BAT a las máscaras?, ¿del paso del tiempo o de perder el monopolio discursivo sobre ellas?

Leí la negativa de la Fundación BAT como el atesoramiento de un objeto-fetiché. Es bien sabido que un tesoro puede cumplir una función doble: por un lado, de exhibición de estatus y riqueza; por el otro, de depósito de valor del avaro que teme perder el dominio sobre su propiedad. Me demoró un poco más entender que las máscaras son también mis objetos-fetiché porque logran despertar mis propias imaginaciones

exotistas. La fuerza de atracción que me llevó a ellas es la admiración que produce algo que de entrada se percibe como exterior a lo propio. Lo que busco es transformar esa proyección ciega en conciencia. No persigo, entonces, lograr acercarme a algo así como una perspectiva nativa, además de por no creerlo enteramente posible, porque no encuentro alguna razón para pretender un acto de ventriloquía. Mi propósito es intentar comprender cómo ha operado un entendimiento del objeto, cómo se ha configurado una imagen de la otra imagen que son las máscaras.

Siguiendo esta línea, si nos detenemos a pensar en la materialidad de la máscara-imagen, la elección del objeto no resulta por completo arbitraria. Habría que advertir que la máscara materializa la dialéctica entre el yo y el otro en la que se basa toda relación humana. Enmascararse es asumir una identidad otra y la máscara, un instrumento para convertirse en un “otro yo” al tomar prestado un rostro protético. Así, parece patente que también “el otro” está dentro de uno mismo. Sin embargo, este juego permanece encubierto, aunque latente, cuando se separa a la máscara del cuerpo que fue pensado como su portador. Pareciera más sencillo olvidar que las máscaras fueron creadas para ser portadas por cuerpos danzantes cuando se las halla expuestas en las paredes de las viviendas o en los anaqueles de los museos. Esta es justamente la operación que efectúa el coleccionista: separa a los objetos de sus entornos funcionales. Las colecciones extraen y descontextualizan aquello que antes no podía ser sino un medio.

Aun cuando este escenario me pareció tan nítido para el caso de la colección de BAT, creo preciso entender que está lejos de reducirse a un evento aislado. ¿No participa el coleccionismo de objetos exotizados de una necesidad colonial de usar al indígena y lo indígena para producir un sentido trascendente de identidad? ¿No es propio de fantasías primitivistas proyectar sobre un llamado “otro” los propios deseos de salvación? Entiendo que es debido al trabajo de conservación de ciertos coleccionistas que hoy podemos pensar sobre unos objetos mientras los tenemos en nuestras manos. Quizás, de ello puedan desprenderse posibilidades para reconfigurar de otras maneras las relaciones sociales que hemos construido en torno a ellos. No obstante, primero debemos hacer consciente el lugar que les hemos dado en la historia de la imaginación

y el vínculo que su recolección mantiene con una configuración de poder, que más que incidental podemos entender como constitutiva de esta actividad.

Al dar cuenta de cómo, en el transcurso del proceso de investigación, el coleccionismo como práctica estaba adquiriendo una relevancia importante, resultó valioso ampliar el panorama que ofrecía el caso de la colección de la Fundación BAT con otra colección de la misma “clase” de objetos, pero que por la historia de su conformación o por las características de la institución albacea ofreciera una suerte de punto de contraste. Es, entonces, cuando participa en el estudio la colección de máscaras del Alto Putumayo en custodia del Museo Universitario de la Universidad de Antioquia (MUUA) (ver [Anexo](#)).

Estas piezas provienen, en su mayoría, de una colección más amplia que perteneció al Museo de Artes y Tradiciones Populares (MATP), fundado en 1971 en Bogotá por la Asociación Colombiana de Promoción Artesanal. Con el museo, la asociación decía pretender recolectar y exhibir las “artes y tradiciones populares” de todas las regiones del país y conformar una vitrina abierta que presentara a la artesanía como una alternativa de trabajo. En el 2005, la junta directiva del museo declaró su quiebra y, en febrero de 2010, sus piezas pasaron a formar parte de la colección de antropología del MUUA como resultado de una convocatoria abierta.

En la trama argumental del texto propongo que el espíritu con el cual se conformó la colección del MATP responde a una tradición folclorista que persigue la ilusión de rescatar a los objetos de la pérdida de autenticidad a la que se piensan sometidos por su mercantilización. Ciertos coleccionistas buscan desplazar sus objetos fuera del mercado y resguardarlos dentro de un sistema cerrado a salvo del cambio y el paso del tiempo. Con todo, el equiparar lo “auténtico” con el objeto exotizado no solo está lejos de constituir una vía efectiva para desmercantilizarlo. Ante todo, parece intensificar su circulación e inflar su valor de cambio al devenir signo de distinción social para sus consumidores. En efecto, las máscaras del Putumayo son hoy objeto de una mercantilización intensiva. Se las puede encontrar desde en las boutiques de artesanías

más exclusivas hasta en los concurridos mercadillos callejeros junto a otros *souvenirs* turísticos.

Esta es, en breve, la ruta que propongo seguir en el desarrollo del texto. En un primer momento, me concentro en el proceso de producción de las máscaras, su agencia en los carnavales del Valle de Sibundoy y en cómo se ven imbuidas en medio de las relaciones coloniales que se han sostenido históricamente en el Alto Putumayo, entre otros asuntos. De ahí, paso a escribir la historia de cómo una serie de máscaras fueron reunidas y cómo adoptaron la forma de la colección que llegó a las manos de una transnacional de tabaco. Culmino en una visita a las ferias, las tiendas y otros escenarios en los que las máscaras se encuentran en estado de mercancías. En este punto juega un papel central Artesanías de Colombia como entidad estatal que media la producción e intercambio de los productos artesanales en el país. Además de dirigir el diseño y marketing de artesanías hacia el turismo y el mercado global, la institución es portavoz de un discurso de identidad nacional, de “lo indígena”, lo “popular” y “lo hecho a mano” como bien de lujo y promesa de solución al problema del desempleo.

Espero se note que, aun con el guiño a Lévi-Strauss, la vía que sigo, por cuestiones de método, perspectivas teóricas y objetivos, dista de acercarse a la tomada por el antropólogo belga. Si se vale una comparación soberbia, comparten la pretensión de estudiar a las cosas en movimiento y la presunción de que pensar sobre ellas lejos de su lugar de producción puede aportar otra mirada también interesante para su interpretación crítica. En este sentido, es probable que mi enfoque se aproxime más al propuesto por Appadurai (1991), para quien solo mediante el análisis de las trayectorias que siguen las cosas podemos interpretar las formas, usos y significados que les son conferidas en el intercambio.

Solo me resta añadir una observación que atañe al oficio que me ocupa en la escritura de este texto. Algunos estudiosos presentan al coleccionista como un sujeto al que lo impele el deseo de darle un orden a la dispersión en que se encuentran las cosas en el mundo. Es sistemático y persigue la ilusión de que al ordenar sus posesiones pueda llegar a iluminar su sentido. Esta observación llevó a Walter Benjamin a afirmar que

el coleccionismo “es un fenómeno originario del estudiante: el estudiante colecciona saber” (2005, 228). James Clifford (1995) sugiere una relación más, al plantear que algunos estilos de hacer etnografía pueden entenderse como una forma de colección, puesto que consisten en seleccionar diversos hechos y experiencias, sacarlos de sus situaciones temporales originarias y disponerlos luego en una nueva configuración. Pensándolo de ese modo, no dista mucho mi ejercicio del oficio del coleccionista. Mi tarea fue la construcción de un objeto de investigación y de una manera de ordenarlo. Colecciono referencias bibliográficas, recorto descripciones e impresiones ajenas y propias, que luego dispongo como un montaje para proponer un nuevo orden. El resultado es, entonces, solo uno de los muchos posibles.

Primera parte: las máscaras

Se invierte más trabajo en interpretar las interpretaciones que en interpretar las cosas.
Michael de Montaigne, De la experiencia

Cada apartado de la primera parte se abre con mi reescritura de algunos fragmentos de *Rostros sin tiempo*, película realizada en 1986 por Manuel Guerrero Mora y Emma Rodríguez Camacho.² La etnografía audiovisual elabora una versión de algunos aspectos de la vida social en el Alto Putumayo, como el oficio de la talla en madera y el uso de máscaras en el Carnaval del Perdón. Podría decirse que las máscaras, como los danzantes del Carnaval, los talladores y sus parientes, el chamán y su paciente, aparecen como personajes de la película que toman parte activa de las relaciones sociales en el Valle de Sibundoy. Para lograr el efecto, Guerrero y Rodríguez ponen en escena a las máscaras de la colección de El Chalet Suizo, la misma que se encuentra actualmente bajo la custodia de la Fundación BAT y que escojo como objeto de estudio. Debe señalarse el amplio interés que representa el documental para la historiografía de esta colección, en tanto fue filmado cerca de cuatro años antes de que las máscaras pasaran a ser propiedad de Michael Tauchert.

Parto de la idea de que el video me permite aproximarme a una visión concreta de uno de los contextos en que han circulado las máscaras del Valle de Sibundoy, en general, y la colección de BAT, en particular. Me apoyo, además, en imágenes de algunas de las máscaras de las colecciones de la Fundación BAT y del Museo Universitario de la Universidad de Antioquia (MUUA). Nótese el ejercicio de retextualizar los textos que ya son la película y las fotografías. De cierta manera, esto es preciso para concretar algunas discusiones que de otra forma permanecerían en la abstracción, como la artesanía entendida como oficio y su ética del trabajo, la mimesis y sus facultades para curar y enfermar, la objetivación de una situación colonial y lo ominoso en la máscara.

Entretanto, apoyarme de tal manera en las fotografías y el video hace evidente que mi aproximación a las máscaras está, de entrada, mediada. No puedo más que ver las copias de las copias: las fotografías de las máscaras, las etnografías, las descripciones

² Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=1uQLRNRNpZI&t=1006s>. (Último acceso el 5 de marzo de 2020).

de Rojas, donde la carne de la imagen se transforma en marcas en el papel o en números binarios en el computador. Pero la imposibilidad de atender a algo así como “los objetos en sí mismos” no se derivada únicamente de un no-estar-ahí o de no tener la materia entre las manos. La “mediación” es mínimamente doble, por mi propio marco epistemológico y por los de quienes produjeron las imágenes.

Ahora, las fotografías y las etnografías visuales o escritas, al igual que la literatura, el arte y distintas formas de discurso científico no se limitan al dominio de la representación. Todas ellas son dispositivos que construyen marcos epistemológicos y fabrican modos de ver y de hacer visible. Preciado puntualiza que “lo que una imagen nos muestra no es la verdad (o la falsedad) de lo representado, sino el conjunto de convenciones (o críticas) visuales y políticas de la sociedad que la mira” (2019, 98). No solo es performativo el acto de danzar enmascarado para asumir una identidad otra. Los lenguajes de la luz o de los grafemas no son meramente descriptivos porque producen lo que pretenden describir y, de paso, pueden fabricar alteridad.

Tomadas así las cosas, lo que puedo intentar es tomar a las figuras en serio, no hacer invisibles los actos de mimesis que efectúan el tallador, el danzante en el carnaval y quienes reconfiguran una imagen de las máscaras al integrarlas en la maquinaria analítica de la antropología, donde yo misma me sitúo. A lo mejor, si se atiende a la replicación, si se deja de tomar al texto como un vehículo pasivo y si se advierte la fantasía de la fidelidad de la imagen fotográfica, se abre una posibilidad de aproximación a las cosas de otra manera que no sea sometiéndolas a la disección del laboratorio y el embalsamamiento de los museos.

1. Una talla no es una cosa, es una acción

En un primer plano se encuadran el rostro de un hombre mayor y los collares de chaquiras que se le enroscan en torno al cuello. El mayor se dirige a alguien fuera de campo que se halla por encima de su nivel. La presencia del oyente invisible solo se insinúa por las miradas de aquel.

—Este hemos inventado yo y mi hermano mayor, Diego, los dos, porque máscara había creído que esto era una obra de los blancos, que esto no, no... El comerciante no había

creído que esto tallaba un *indio salvaje*. Yo soy un indio salvaje, oiga, sí, ¿no? —le dice sonriéndose con picardía.

Entre la vegetación del bosque, a lo lejos, se asoma el techo de paja de una casa. En su interior oscuro, el humo hace seña de un fogón encendido. Sentado junto a la olla, el mayor hace algo con sus manos: está tallando una máscara. En su mano derecha sostiene la herramienta; en su izquierda, la pieza de madera. A través de una puerta abierta emerge el verde del exterior, mientras adentro todo es negro. La sombra del tallador sale de la habitación. Algunos pasos atrás le siguen. Usa botas de caucho, una ruana a cuadros sobre una cusma negra y sus collares de chaquiras blancas y azules celestes. Entra en un espacio cubierto que parece contiguo a la habitación.

—La madera no se consigue al pie de la casa —explica su voz en off—. Eso hay que conseguirlo yendo casi una o dos horas de camino, sí. Yendo lejos, al bosque, la montaña, sí, sí...

Ya en el interior, viruta de madera cubre el suelo casi por completo. Un muñeco reposa junto a cobijas, costales y una caja de herramientas. Máscaras en distintas etapas de tallado se desperdigan por el suelo: varias sin pulir, una casi sin tallar y otra, vista por su revés cóncavo, aún sin los orificios de los ojos. El tallador, de pie frente al tronco que usa de apoyo, sostiene la máscara con su mano izquierda mientras la hace girar. Con un movimiento de codo y, en menor medida, de hombro, su derecha maneja con pericia el machete que hace subir y bajar. La máscara se ve por encima de su hombro, similar a aquellas en el suelo con la nariz prominente, corte de hongo y boca entreabierta. El tallador se detiene por un momento para contemplarla de frente. Luego, labra la narina derecha, pasa al pómulo y al resto de la nariz. Se oye el sonido seco del metal percutiendo la madera. Cuando el machete entra en contacto esta, el tallador lo gira en un ángulo de treinta grados a fin de morder solo un pedazo. Descarga el machete y sostiene la máscara con ambas manos. La gira ciento ochenta grados para observar su revés. La devuelve a su posición anterior y recoge el machete para tallar el lado izquierdo.

—Se talla, como hemos dicho, de variados, no se hace de una sola. Una sola figura, no; de toda, de varia, variados, hay que variarla, distintas figuras. Bonitos y más feos,

también. Ojalá que hubiera el Demonio, también, para hacer eso. Sí, también, sí — asegura su voz en off—. Si nosotros quienes no hemos visto el Demonio, no es problema que no se puede hacer. Sí... no hemos visto, pero en las gráficas ha de haber, en los libros la ponen. Entonces se saca de ahí, unas figuras feas. Entonces se saca de ahí, también, y eso vale. Así, con boca abierta. Otros como llorando, otros bravo, otros riendo y de todos modos. Otros con ojos saltantes. Sí, todo se hace. Alguna sí se hace a gente que parezca, otras no. Otras son gente que no se... no, nunca ha visto. Hay que decir: se trabaja en maderas, pero el tallado es distintas figuras. Unas con la boca de lado, otros tuerto, otros lleva así... Bueno, tuertos sí hay, sí, pero... se hace lo que no hay. Entonces yo he hecho mendigos, también, muñecos, ¿no? Mendigos, así, tuertico, ladeado y pidiendo una caridad. Sí, con platica en la mano, pidiendo, sí. Sí, muñecos yo he trabajado, sí.

Sus dos manos hacen pasar el filo curvo de un cuchillo de afeitado por la superficie de la máscara.

—Todo se vende ahora, ángeles y todo eso, sí. Hasta los demonios se puede hacer y se puede vender —dice su voz en off. Mientras continúa el pelado de la madera, les dice algo en inga a sus interlocutores ocultos. Entonces, detiene su labor y, levantando la mirada, les dice—: Aprendan el inga, pues, también. Acá español puedo yo perfectamente, diccionarios entiendo yo, ¿sí?

¿Qué podría señalar acerca del oficio del tallador de máscaras? Si me concentro en la actividad que desarrolla en el taller antes que en su producto, una primera comprobación se me hace evidente: el tallador es un experto o, en otros términos, es un artesano de la madera, se conduce con aquello que podemos llamar *artesanía*. Entendamos el término, como Richard Sennett, en un sentido amplio. El autor la define como “un impulso humano duradero y básico, el deseo de realizar bien una tarea, sin más” (2009, 20). La calidad del trabajo del tallador fundamenta su uso de la ironía, en la que subyace la resistencia a una posición de subordinación: un llamado “indio salvaje” capaz de construir obras tan magistrales que un comerciante prejuicioso las cree hechas por los “blancos”. En este caso, la artesanía del tallador se revela al

constatar su conocimiento sobre la materia prima, el dominio que demuestra tener sobre sus herramientas y su capacidad de verbalizar las tareas que realiza con su cuerpo.

En cuanto al primer aspecto, se comprende que la madera detenta unas características específicas que el tallador debe conocer para poder identificar cuándo un tablón está debidamente cortado y secado y es apropiado para sus estándares de calidad. El tallador debe congeniar con la madera, puesto que la relación que establece con esta no será nunca de dominio completo, sino de diálogo. La madera cede a la acción del tallador al igual que el tallador cede a la resistencia de la madera, a las limitaciones de esta y de su propia habilidad. De hecho, una primicia básica para un carpintero es que la madera con que trabaja no es una materia inerte. En un manual sobre escultura en madera sus autores observan que esta, incluso muchos años después de haber sido cortada, “desprende resina, se contorsiona, se agrieta, se resquebraja, esto es... *trabaja*, utilizando el léxico de los carpinteros. Aún trabajan, por ejemplo, los sarcófagos egipcios” (Teixidó y Chicharro 2004, 34).

En efecto, la madera cortada tiende a continuar el movimiento del árbol de la que fue extraída. Si el tronco de un árbol se contorsionó por la acción constante del viento o se taló en plena época de crecimiento —en *mala luna*— los leños que se extraigan de este sufrirán albura, es decir, se deformarán. Igualmente, los troncos abrigan en su interior cámaras de aire que pueden desprender resina, a lo que se alude cuando se dice que la madera *sangra*. Así pues, la relación árbol-madera no es solo una figura retórica, pues existe una continuidad orgánica que determina la naturaleza animada del material. Los realizadores de la película parecen sugerir esta idea al incluir tomas de las máscaras colgadas de los troncos de los árboles o debajo de la hojarasca, como si asumieran los roles de criaturas que se ocultan entre la frondosidad del bosque.

Por otra parte, a la conciencia material del artesano tallador hay que sumar su pericia en el manejo del machete, destreza que puede reconocerse como un reto en sí mismo en cuanto la herramienta carece de especificidad. Es sabido que un machete puede ser usado para los más variados propósitos, desde desbrozar el monte y construir viviendas, hasta limpiarse las uñas, pelar alimentos y defenderse de animales peligrosos, sin mencionar su empleo como arma de guerra. De tal suerte, no está

diseñado específicamente para tallar con minuciosidad la madera. El tallador deberá compensar la imprecisión de la herramienta con la precisión de sus movimientos corporales. Como plantea Sennett (2009), semejante maestría no responde a otra cosa que al desarrollo de una habilidad a partir del aprendizaje repetitivo, lo que quiere decir que aun cuando se ve al tallador trabajar sin maquetas ni planos, su pericia para darle forma a la madera no resulta de algo semejante a la inspiración súbita, sino a la ejecución repetitiva de una práctica adiestrada.

Ahora, repetición no es aquí equivalente a reproducción maquinal, puesto que el tallador explora el dominio de la habilidad centrándose en la relación estrecha entre la mano y la cabeza. Su actividad involucra tanto un entrenamiento del cuerpo como una reflexión sobre sus movimientos, el uso de unas herramientas y la participación de unos materiales. Esto puede notarse en las explicaciones que el tallador prodiga a sus interlocutores ocultos que, de hecho, conducen a una segunda observación: el tallador experto es sociable y abierto, se interesa por mostrar y explicar su quehacer a sus interlocutores, sin misterio ni arrogancia y procurando hacerlo comprensible para los no-expertos.

La complejidad que esta observación supone no es menor si se consideran las limitaciones que cualquier persona puede hallar en expresar con palabras aquello que se hace con el cuerpo. En últimas, el lenguaje no es una “herramienta-espejo” capaz de traducir todo lo que el cuerpo hace. Es en esta medida que la imagen —como el audiovisual, en este caso— opera como una vía para tramitar las limitaciones del lenguaje articulado. Se observa que el tallador pone en interrelación aquello que Sennett (2009) llama conocimiento tácito y reflexivo, pues no solo reproduce una técnica, sino que reflexiona sobre esta para explicar e innovar. El tallador detenta, entonces, una competencia doble: un saber-hacer para darle forma a la materia y la capacidad y disposición para verbalizarlo, encima, en una lengua que no es la nativa.

Puede inducirse, además, que el taller es a la vez el hogar del artesano tallador.³ En un primer momento, se le ve trabajar junto al fogón dentro de la habitación de una casa.

³ Gloria Barrera (2015) asegura que los Kamsá organizan sus talleres artesanales por grupos familiares y en el trabajo participan padres, madres, hijos y otros miembros de la familia. Tejer, tallar y ensartar

Una vez en el espacio propiamente designado como taller, puede entenderse que este se ubica en una habitación contigua. A esta observación debe sumarse que el artesano tallador del segmento del video es también un *taita* o mayor. A partir de los análisis de Yago Quiñones (2019) entiendo que con estos apelativos Ingas y Kamsá designan no propiamente a parientes, sino a las personas que integran las generaciones pasadas o las más antiguas entre las vivas, quienes encarnan la herencia cultural y se reconocen como modelos de conducta. Así pues, podría decirse que el maestro artesano fundamenta su autoridad en su habilidad, conocimiento y experiencia, cuestiones que atañen a la vida social en general, más que exclusivamente a la talla en madera. De esta manera se entiende, como expone Sennett (2009), que las capacidades para dar forma a las cosas físicas no se hallan en un dominio aparte de aquellas necesarias para conducirse en la vida social, puesto que no existe una verdadera discontinuidad entre lo orgánico y lo social.

Y es por aquí por donde debemos comenzar: por la capacidad para darle forma a las cosas físicas. En 1966, Edmund Carpenter documentó un comentario sobre la talla de los Inuit: “una talla, como una canción, no es una cosa, es una acción. Cuando sientes la canción dentro de ti, la cantas. Cuando sientes una forma que emerge del marfil, la liberas” (citado en Bunn 2011, 23. Mi traducción). Una talla no es una cosa, sino una acción. La referencia no es aquí la talla en madera entre los Kamsá o Ingas, sino la talla en marfil de los Inuit de Norteamérica. Según la cita, puede interpretarse que para los talladores Inuit las formas están ocultas dentro del marfil y su tarea consistiría en dejarlas emerger. Pero, de nuevo, esto no significa que su oficio se vincula con la inspiración súbita. La capacidad de hacer emerger es una práctica que debe adiestrarse. Este es el punto sobre el que quiero insistir: la artesanía no es una cosa, es una actividad, una práctica que da acceso a una forma especial de conciencia material y de ética del trabajo. Vale preguntarse qué es lo que permite este conocimiento táctil, este saber encarnado que detenta el tallador. ¿Por qué tallar una máscara, más allá de cualquiera de los fines utilitarios en que pueda funcionar, es en sí misma una actividad necesaria e interesante? A lo mejor, valdría la pena detenerse a observar sus productos.

chaquiras hacen parte indisociable de las demás ocupaciones cotidianas, como cocinar, cuidar a los niños y trabajar en labores agrícolas. Ramón Vadamotoo (2006) afirma que de esta misma manera se organizan los talleres artesanales del municipio de Santiago, donde está ubicado un cabildo Inga.

2. La facultad de “sacar copia”

Imágenes de máscaras se superponen sobre rostros humanos. El montaje pareciera sugerir una afinidad entre ambos, como si la máscara fuera el doble, la copia, la réplica, el retrato tridimensional de la persona (figuras 1.1- 1.4).



Figura 1.1. Fotografía de máscara de la colección de El Chalet Suizo, ahora de la Fundación BAT (izquierda). Fuente: *Rostros sin tiempo* (Guerrero y Rodríguez 1986).



Figura 1.2. Fotografía de máscara de la colección de El Chalet Suizo, ahora de la Fundación BAT (izquierda). Fuente: *Rostros sin tiempo* (Guerrero y Rodríguez 1986).



Figura 1.3. Fotografía de máscara de la colección de El Chalet Suizo, ahora de la Fundación BAT (izquierda). Fuente: *Rostros sin tiempo* (Guerrero y Rodríguez 1986).



Figura 1.4. Fotografía de máscara de la colección de El Chalet Suizo, ahora de la Fundación BAT (izquierda). Fuente: *Rostros sin tiempo* (Guerrero y Rodríguez 1986).

Los rostros de madera y carne vienen y van. Torrentes de imágenes se suceden con el correr de los minutos. En el interior de una casa, colgadas de su techo pajizo, manojos de mazorcas se dejan orear. Sobre un banco alargado descansan algunas máscaras. Desde una cama, una mujer mayor observa a un hombre joven trabajar. A veces, es a nosotros a quienes mira. En segmentos anteriores, el muchacho tocaba las maracas en compañía de otros músicos. Ahora se le ve sentado en un banquito bajo, entre pequeños troncos y viruta de madera. Con el golpe veloz y desenvuelto del machete, desbasta una pieza que no es aún más que un bloque amorfo. Poco a poco, el tablón adopta la forma de una máscara sonriente. El muchacho la sostiene contra su cuerpo y con una gubia modela la nariz. Imágenes de máscaras se superponen sobre la suya trabajando en la talla.

—Yo vivo trabajando como eso de ocho a nueve años en sonidos que se nos vienen a nosotros. Eso es cuando uno está viendo por allá alguna bebida, se ponen a pelear y se ponen bravos. Entonces saco en madera, ya —explica su voz en off, mientras se muestra la imagen de una máscara con la lengua afuera—. Yo, a veces, como están tomando y se ponen a llorar, también se los saca de ahí nomás. Si alguien grita... también se le va a sacar copia ahí. Si alguien saca la lengua, también se le saca copia. A eso vienen a hacer pedidos y dicen: de tal figura me da cien. Entonces uno hace, nomás, la que ellos quieran. Puede ser sacando la lengua y, en fin, yo diría que estas máscaras las usan es más para el Carnaval.

¿Qué virtud alberga el ejercicio de “sacar copia”? Porque es esto en que consiste el trabajo del tallador: sacarles copias en madera a los rostros que habitan en su memoria. Sacar copia, también, de las imágenes que viven en los libros o en la máquina de la imaginación. Para el tallador joven, el estar tallando copias es más que una certeza. Sabe bien que las formas que hace emerger en la madera toman por modelo a las imágenes de sus recuerdos. La talla es en sí un acto de mimesis, pues la máscara no es otra cosa que una réplica del rostro humano. Una representación, por más que parezca darle la espalda a la naturaleza, es siempre la copia de algo más.

Es preciso insistir sobre este punto. En la investigación sobre la colección de máscaras que la Fundación BAT le encargó a Lucía Rojas de Perdomo, la arqueóloga clasificó las piezas en dos estilos: naturalista y expresionista. Puntualizó que el primero comprende a las máscaras talladas con un carácter “imitativo que representa la cara humana con sus rasgos semejantes al natural” (2003a, 12) y que podrían cumplir la función de retratos. El segundo “agrupa a las máscaras que acusan rasgos muy marcados” (2003a, 12) y que, por tanto, “deliberadamente se alejan del naturalismo imitativo” (2003a, 15). Agrega, además, que:

Las máscaras de estilo naturalistas se podrían clasificar de artesanías porque no obedecen a creatividad ni originalidad —característica del artista— sino que los talladores-artesanos tradicionales se limitan a repetir un asunto muy conocido, inclusive fueron manufacturados de forma poco cuidadosa, con procedimientos deficientes que saltan a la vista. (2003a,12)

A la par que, para Rojas, las máscaras del estilo “naturalista” tienden al simplismo y la imitación, las “expresionistas” se califican con los atributos que le son opuestos: son portadoras de “originalidad”, “intelectualidad”, “creatividad” y “buena factura”, en últimas, reúnen las características que la autora considera imprescindibles para que puedan clasificarse como *arte*. No hace falta profundizar demasiado en la desacertada antinomia que la autora plantea entre arte y artesanía. Desde que se entienda a la segunda como el impulso humano de realizar bien una tarea se llega a la comprobación de que tal separación carece de pertinencia, puesto que ambas nociones no se excluyen necesariamente.

Entretanto, observamos que la originalidad, que para Rojas es consustancial al arte, es también una etiqueta social. Al despreciar la repetición y la copia como actividades que carecen de originalidad pareciera que no llega a comprenderse la virtud del modelo. La magia de encarnar consiste en proponer una “transformación elaborada sobre la realidad al presentar su imagen”, en palabras de Taussig (2002, 175). En la talla en madera, ya sea de máscaras, bancos u otras piezas, tiene lugar justo ese ejercicio de mimesis. A esto hay que sumar que la originalidad de una máscara no radica en su alejamiento o no de unos rasgos o expresiones conocidos, sino, más bien, en la selección que se hace, entre todas las opciones posibles, de solo algunos de ellos, mientras que otros son dejados de lado (figuras 1.5 y 1.6).



Figura 1.5. De la colección de antropología del MUUA. Fuente: archivo MUUA.

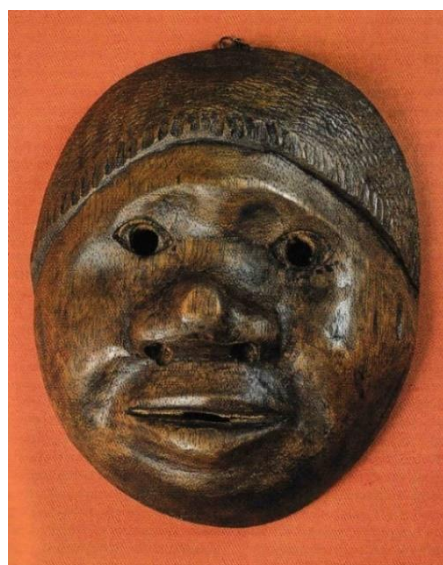


Figura 1.6. De la colección de la Fundación BAT. Fuente: Rojas (2003b).

En algunos casos, el referente no es enteramente el rostro humano, pues las máscaras pueden adoptar las formas de otros animales (figuras 1.7 y 1.8). Sobre las máscaras de la colección de BAT que se corresponden al “tema zoomorfo” según la clasificación de Rojas, sostiene la autora que “representan cabezas del saíno, puerco, o jabalí americano, la del coatí que localmente denominan cusumbo y la cabeza de un mamífero ambiguo que por su morfología podría corresponder a un oso o a una danta” (2003a, 70). Según la autora, todos estos animales estarían relacionados con la dieta de los indígenas en el Valle de Sibundoy, a excepción del oso, sobre el que dice que está vinculado con lo mitológico. Puede plantearse la cuestión, si se aceptan las afirmaciones de Rojas, sobre cuál es la eficacia de hacerle una réplica a algo tan conocido como la propia comida. ¿Permanece el poder del animal en el cuerpo de la máscara?, ¿aconsejan estas figuras al cazador? Por ahora, solo podemos advertir que incluso en estos casos donde se busca representar otras formas de vida, el rostro humano sigue operando como la matriz de las máscaras. Puesto que están diseñadas para ser usadas por personas humanas, los orificios de los ojos, la forma y el tamaño se disponen de acuerdo con su escala y sus proporciones.



Figura 1.7. De la colección de antropología del MUUA. Fuente: archivo MUUA.

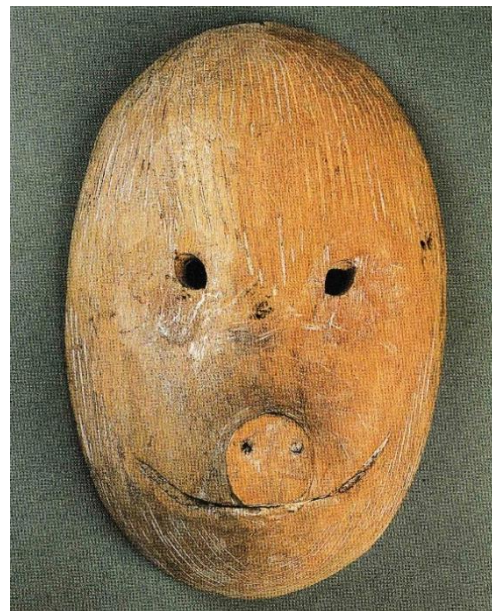


Figura 1.8. De la colección de la Fundación BAT. Fuente: Rojas (2003b).

Hay que agregar que el modelo no tiene obligadamente que tomarse de algo así como la observación directa, pues existen otras fuentes de conocimiento e imitación. El

tallador del primer apartado explicó que a veces se talla “lo que no hay”. Sobre la imagen del Demonio precisó que, aun cuando no la haya visto directamente, “en las gráficas ha de haber, en los libros la ponen”. Cuando Rojas reserva la originalidad para las máscaras “expresionistas” pareciera que fueran el resultado de un trabajo único y distintivo, mientras solo sus contrapartes “naturalistas” involucran un ejercicio de imitación. Hace falta ver que incluso cuando la representación parece alejarse de lo observable en la naturaleza no deja por ello de ser su copia. Aun cuando se crea que el modelo no se toma del “mundo exterior”, el producto es una imitación más o menos ajustada a una imagen mental. Y aunque desfigurada, negada o desmembrada, la materia con que trabaja el imaginador de formas es siempre la naturaleza.

Es así como algunas máscaras parecen talladas con la intención deliberada de no ceñirse estrictamente a su modelo. Rojas se vale del tamaño desproporcionado de la nariz, el largo de la lengua, la sonrisa marcada y otros desmesurados atributos faciales para referirse a la inclinación de los talladores del Valle de Sibundoy por la caricatura y la mofa (figuras 1.9 y 1.10). Pero, incluso en estos casos, el rostro humano continúa tomándose como referente, aunque se desfiguren o exageren sus facciones.

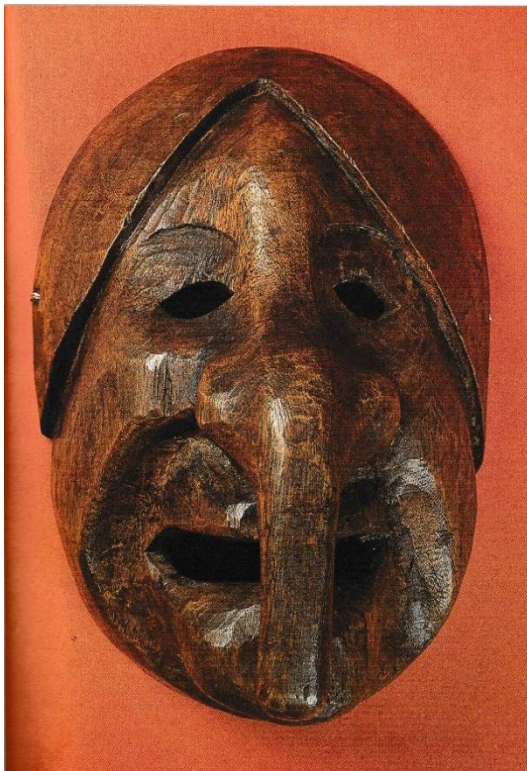


Figura 1.9. De la colección de la Fundación BAT.
Fuente: Rojas (2003b).

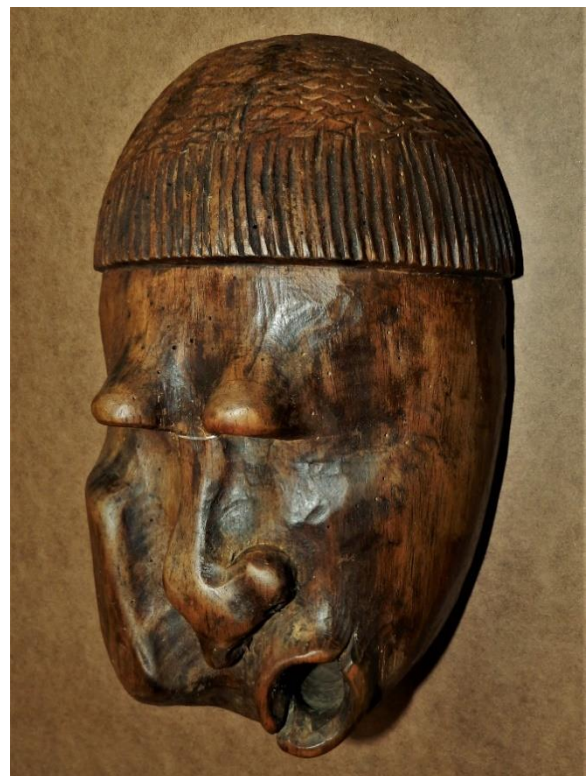


Figura 1.10. De la colección de la Fundación BAT.
Fuente: archivo Fundación BAT.

En otros momentos de su análisis, Rojas interpreta estas “deformidades” como la expresión del malestar cultural producto de la fricción étnica, si bien no por esta asunción deja de clasificarlas como “picassianas” y “surrealistas”. Apunta, a propósito de unas de ellas: “por la forma de la nariz torcida como un tirabuzón representarían a supuestos personas [sic] que han sufrido el mal de la ‘mala hora’ por encontrarse en el sitio y hora equivocados” (2003a, 33).

También Michael Tauchert, antiguo propietario de la colección de máscaras ahora en custodia de BAT, propone una interpretación similar para las máscaras que se alejan de la representación naturalista del rostro humano (figuras 1.11 y 1.12). Cerca de 1990, el documentalista alemán se disponía a filmar una película sobre “medicina tradicional indígena” con el taita Martín Agreda cuando se encontró con la colección de máscaras. Entiendo que muy en relación con su interés por los rituales curativos con yagé, Tauchert interpreta varios de los elementos de las máscaras como signos visibles de las afecciones denominadas por algunos antropólogos como “enfermedades culturales”. Dice Tauchert:

Existe una cosa como el mal aire, donde las caras del paciente se distorsionan, como el niño se da a veces. Ellos dicen que es por un susto, digamos, un trueno o algo. Y el niño tiene una leve parálisis y me parece como una expresión que realmente se va mucho con eso. Que, digamos, las enfermedades te salen monstruosamente exagerado, como un defecto en tu cuerpo, y esto en las máscaras se ve mucho. (Comunicación personal, 17 de diciembre de 2019)

Hay, entonces, un punto en común en las interpretaciones de Rojas y Tauchert. Sin embargo, Rojas parece situarse más cerca de entender las “deformidades” como enfermedades puramente somáticas, como el cretinismo y la acromegalia. Llega, incluso, a asegurar que: “los defectos anotados se deben a carencia de yodo en la dieta que producen diversos tipos de deficiencias mentales y además a la costumbre cultural de la endogamia que permite la aparición constante de tales problema [sic] de salud” (2003a, 62).

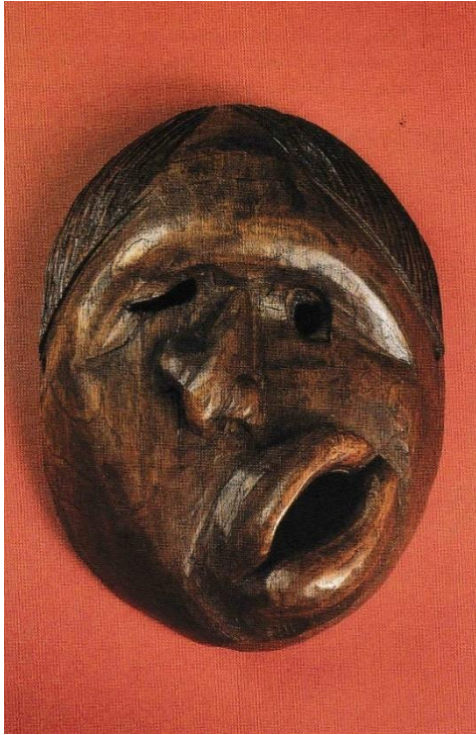


Figura 1.11. De la colección de la Fundación BAT. Fuente: Rojas (2003b).



Figura 1.12. De la colección de la Fundación BAT. Fuente: Fundación BAT (2018).

Pero no es solo la enfermedad lo que Rojas y Tauchert ven en las máscaras. También la posibilidad de curación por medio de los ritos chamánicos que involucran la ingesta de yagé —bebida preparada con *Banisteriopsis caapi*—. Según Rojas (2003a), los temas de algunas máscaras parecen remitir a las visiones provocadas por los estados alterados de la consciencia que se alcanzan por medio de la ingesta de yagé. Tauchert parece más inclinado a ver la representación del proceso de éxtasis en sí mismo, en la lengua afuera (figura 1.13) que, según él, representaría el vómito que provoca la ingesta del psicotrópico y en los ojos dilatados de las máscaras (figura 1.14). Pero, en este caso, Rojas se inclina por ver más enfermedad, al sostener que “si se descarta el aspecto espiritista surrealista la desmesura de los ojos prominentes podría corresponder a una disfunción de la glándula tiroides” (2003a, 21).

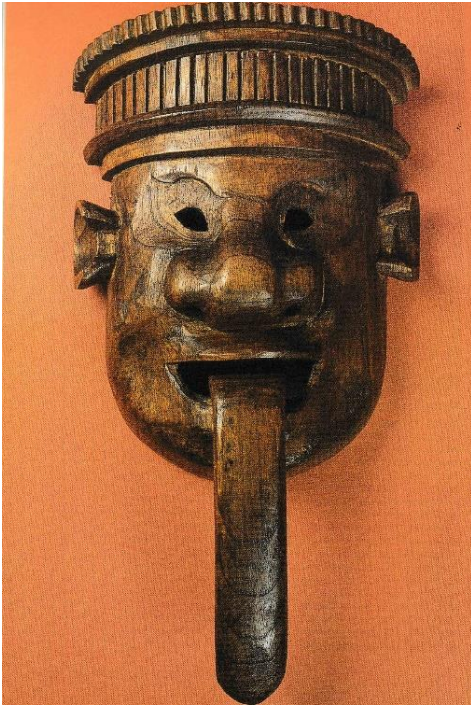


Figura 1.13. De la colección de la Fundación BAT. Fuente: Rojas (2003b).



Figura 1.14. De la colección privada de Michael Tauchert. Fuente: archivo personal de Michael Tauchert.

Sin descartar las versiones de Rojas y Tauchert, no se pueden dejar de tener en cuenta que las propias imaginaciones pueden llevar a darle más peso a una u otra interpretación. No insinúo que el vínculo entre las máscaras y el yagé sea de algún modo falso o poco patente. Se trata de que incluso esa relación máscara-yagé no debe pensarse como un rasgo “esencial” o “puro” de una matriz indígena, sino como un elemento que se construye en relación con las visiones de quienes, como Rojas y Tauchert, quieren ver reflejado en las máscaras el chamanismo indígena. Es posible que la expresión visible del vínculo entre las máscaras y el yagé haya podido acentuarse como resultado de la demanda de un discurso chamanístico apto para el consumo masificado. Esta idea se desarrollará más adelante (ver [4. Las máscaras del Alto Putumayo en el mercado de artesanías](#)).

Además, habría que considerar la frecuencia con la cual pueblos de todas las latitudes y tiempos han optado por desfigurar el mundo natural en su imagen. ¿Existe, acaso, una fuerza común que impele a ello más acá o allá de las formas concretas que adopta en cada caso en particular? Sobre este “principio de desdoblamiento en el arte”, Lévi-Strauss (1994) propuso que, a través de la representación desdoblada del cuerpo — como en los casos de la máscara y el tatuaje—, lo que se persigue es desembarazarlo

de la naturaleza, al integrarlo en la cultura desfigurado. En la máscara, el rostro se sustrae de la naturaleza al romper su simetría biológica. Con el rostro desfigurado y recompuesto de acuerdo con una nueva simetría artificial, el enmascarado pasa de ser un individuo biológico para devenir una persona social.

Quizás, por esta vía podría buscar comprenderse el alejamiento de la naturaleza que aparece en las máscaras que Rojas clasifica como expresionistas. A lo mejor, el tallador desfigura el rostro humano precisamente para hacerlo artificial, social. De hecho, esta interpretación no es incompatible con la idea planteada por Rojas y Tauchert, según la cual las máscaras hacen visibles las afecciones del alma y el cuerpo. La cuestión estaría en preguntarse: ¿qué debe desembarazarse del ámbito natural? ¿Qué insondables marcas del cuerpo de carne y del cuerpo social pretenden desdoblarse en el cuerpo de madera? ¿Acaso tallar figuras en madera favorece el proceso curativo y cómo se supone que lo haría? ¿Y en ese caso, el poder mágico curativo residiría en las formas, en la madera o quizás en el ejercicio mismo del tallar? ¿Cuál es la transformación profunda que se efectúa al desfigurar y recomponer el rostro? Habrá que dejar adobar estas preguntas.

Por lo pronto, vale notar que la desfiguración y recomposición del rostro no parece ser una elección excepcional entre los talladores de máscaras del Valle de Sibundoy, al menos, si nos valemos de la frecuencia con que estos rasgos aparecen entre aquellas que conforman la colección de la Fundación BAT. A menudo, las máscaras aparecen con vehementes muecas que fluctúan entre la risa burlona y el gesto amenazante, exhibiendo furiosas sus dientes (figura 1.15) o la lengua desplegada. En otras, parecen descomponerse entre la deformidad y la afección profunda, como si un terrible mal aquejara el espíritu de la madera, con la nariz torcida como un tirabuzón, los labios tumefactos, los ojos soportando las pesadas cargas de la deformidad (figura 1.16). ¿Qué profundos sufrimientos se reviven en la réplica?

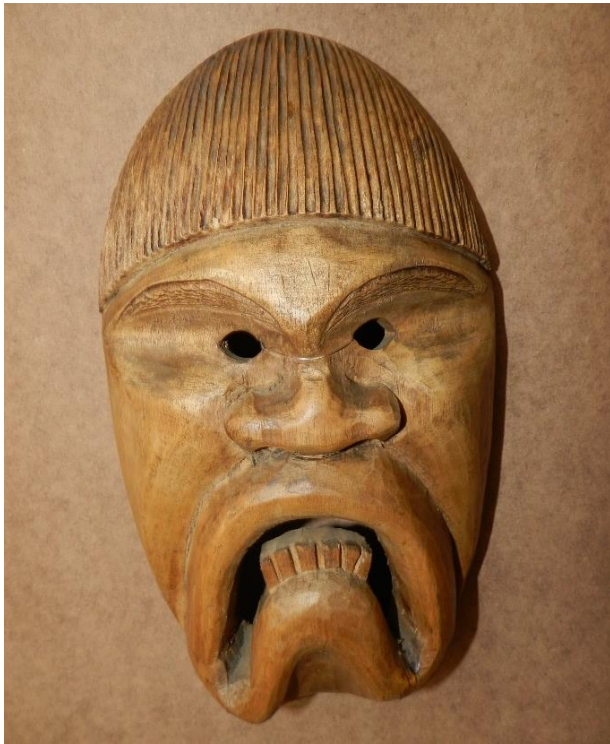


Figura 1.15. De la colección de la Fundación BAT. Fuente: archivo Fundación BAT.

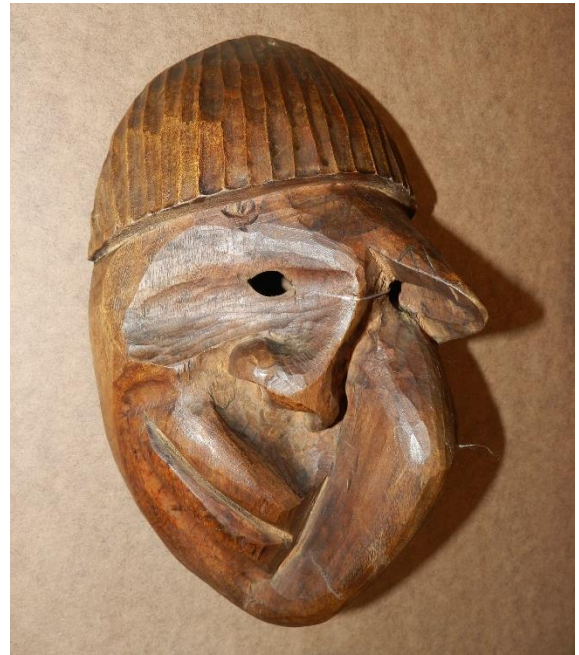


Figura 1.16. De la colección de la Fundación BAT. Fuente: archivo Fundación BAT.

Es interesante analizar la repetición de estos rasgos entre las máscaras de la colección de la Fundación BAT, pues al compararlas con las máscaras del MUUA —antes del Museo de Artes y Tradiciones Populares (MATP)— puede notarse que, entre estas últimas, la exageración o desfiguración de rasgos faciales es menos frecuente. No sabemos si esto se debe a un cambio en los estilos de talla —suponiendo sin fundamento que las máscaras del MUUA fueron talladas en épocas más recientes a las de la Fundación BAT— o a las selecciones arbitrarias que efectuaron los coleccionistas.

Bien podría ser que el MATP, al buscar reunir “lo más auténtico de las artes y tradiciones populares” (ACPA citada en Soto 2017, 39) se hubiera concentrado en recolectar las máscaras que presentaban un vínculo más claro con lo que desde los anaqueles del museo se percibía como “la tradición”. En efecto, las máscaras que aun hoy se destinan a cumplir una función definida en el Carnaval del Perdón son más frecuentes en la colección del MATP que en la de la Fundación BAT. De igual manera, podría ser que Heidi Pifter —la primera albacea de la colección ahora en custodia de

la Fundación BAT— hubiera adquirido preferentemente aquellas máscaras en las que el rostro humano aparece desfigurado.

Si este fuese el caso, Pifter no sería la única en manifestar estas preferencias por las máscaras que desfiguran las facciones. Ya vimos como Lucía Rojas estableció una jerarquía entre los estilos, al calificar como *artesanías* a las máscaras que clasifica como “naturalistas”, mientras solo las “expresionistas” son consideradas como piezas de *arte*. De hecho, Rojas propone una semejanza entre las máscaras del segundo estilo y las obras del modernismo europeo en virtud de su alejamiento de la representación figurativa. Es así como establece tipologías como “picassiano” (figura 1.17) y “surrealista” (figura 1.18), bajo el argumento de que al aplicarles categorías del arte occidental se logra vencer “el europeísmo en el arte” (2003b, 25), por más que se consiga precisamente lo contrario. Dice la autora:

En mi concepto, estas máscaras [del tipo “picassiano”], junto con las máscaras que conforman el tipo surrealista, constituyen las mejores piezas de la colección desde el punto de vista del arte moderno occidental. Miradas desde esta óptica son semejantes a la expresión cubista picassiana que el autor admiró también en el arte africano mal llamado “primitivo” por exponer y plasmar con geometrización —alejada del plano figurativo— el complejo inconsciente colectivo, y el mundo onírico y mágico de sus culturas en obras incomprensibles para el pensamiento occidental. (2003a, 22)

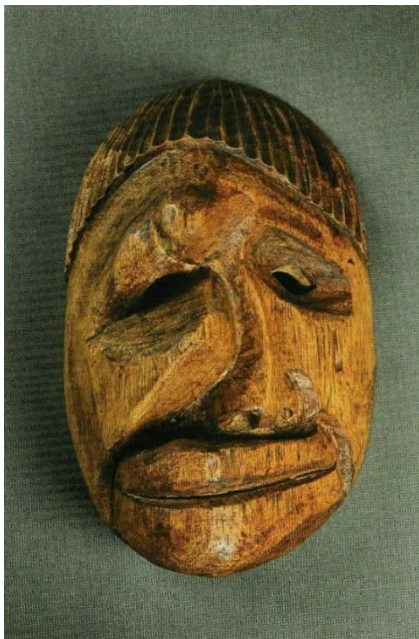


Figura 1.17. De la colección de la Fundación BAT. Fuente: Rojas (2003b).

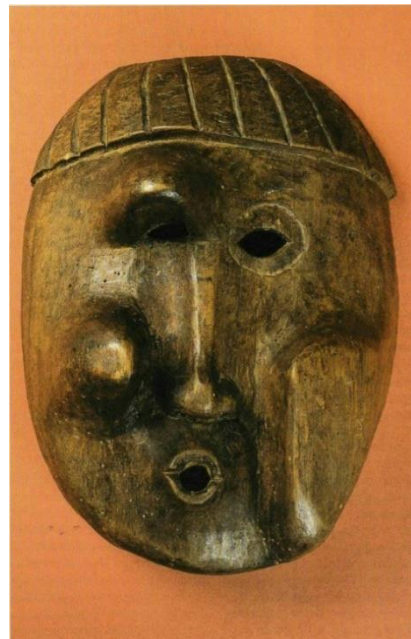


Figura 1.18. De la colección de la Fundación BAT. Fuente: Rojas (2003b).

Aquí, las semejanzas se plantean de una forma similar a como se hiciera en la exposición “*Primitivismo*” en el arte del siglo XX: *Afinidad de lo tribal y lo moderno*, realizada en el MOMA en 1984 y ampliamente discutida por James Clifford (1995). El autor subraya el sesgo que hay en plantear una afinidad entre las obras modernistas y las “tribales” solo en razón de que no se ajustan al naturalismo que predominó en el arte europeo a partir del Renacimiento. Lo que se elude, entre otras afinidades no incluidas, es el hecho de que la abstracción abunda en las representaciones “no occidentales” y que el mismo proceso de asimilación es un acto de imaginación.

De una forma similar, Rojas no sólo descarta incluir a las máscaras que clasifica como “picassianas” y “surrealistas” dentro de otros de los cajones clasificatorios que ella misma creó y en los que podrían casar siguiendo su propia lógica. El centro del problema se concentra en que la falta de inteligibilidad que una estudiosa como Rojas puede percibir en las máscaras y su falta de adecuación a sus propios marcos de referencia se encubren a través de su sumisión en categorías creadas por una imaginación europeísta.

La asimilación de las máscaras del Putumayo a las categorías del arte centroeuropeo refuerza los valores del arte occidental como portador de una esencia estética universal y eterna. Tomar los criterios del arte occidental como punto de partida le resta importancia a la encarnación misma y a la observación fundamental de que las máscaras estaban hechas para ser portadas por un cuerpo humano. Si quisiera entenderse la operación que efectúa el tallador de máscaras y el danzante que las porta, a lo mejor, habría que tomar en serio el acto de encarnar.

3. La capacidad de Otro

En lo alto del techo, el viento mece una paloma de madera de un lado para otro. Sobre una de las vigas se encarama la figura de un crucificado custodiado por dos ángeles. Suspendida de un hilo, una máscara gira sobre sí, iluminada por la luz del sol que se cuela por la ventana. De las paredes cuelgan algunos afiches. Uno con una foto de Juan Pablo II, otro con la imagen Jesús en la cruz, otros dos, con dibujos de hombres en taparrabo: uno que mira de frente, el otro que dispara una flecha. Un muchacho se dirige en kamsá al taita Basilio. Le pregunta por el *Clestrinye*. El mayor sostiene entre

sus manos una máscara negra con la lengua afuera, el cabello pardo y una piel pegada de la coronilla. Mientras le acicala el pelo, mira alternativamente a la máscara y al joven.

—El Carnaval, pues, la costumbre anterior, como de los abuelos, los mayores habían acostumbrado así, esa fiesta de los indígenas que, anteriormente... Esto yo poco me acuerdo, apenas. Cuando yo a la edad de... Yo tenía siete años, era muchacho. En ese tiempo había buenas costumbres, buenas fiestas la pasaban aquí. De Sanjuanes, de Matachines, Saraguayes, danzantes, cada cual con sus grupos. Pero de Sanjuanes, yo me acuerdo que se vestían así, en esta forma, de estas máscaras, se ponían los... Estos son los hombres, se ponían... — el taita se quita el sombrero, se pone la máscara y le dice al muchacho—: Así se ponían. Y bailaban. Pues, estos son los hombres, que se visten.

Se escucha una música de vientos y tambores mientras se suceden las imágenes. Hombres enmascarados danzan en una fila, vestidos con americanas oscuras, collares de chaquiras, botas de caucho y capisayos ajustados con fajas de lienzo blanco. En sus manos llevan bastones; a sus espaldas, cestas. Las máscaras son negras, con la lengua alargada, similares a la que usó el taita Basilio. En una plaza llena de gente, un danzante lleva el sombrero sobre una máscara narizona. Un mayor, ataviado con collares de chaquiras y un tocado de plumas, sonrío sin mirar la cámara. El taita Basilio se lleva dos plumas a las sienes. Un hombre lleva puesta una máscara roja y collares hechos de colmillos y chaquiras. Detrás de él, otra persona agita una bandera tricolor. Otro sujeto porta una máscara que parece un jabalí, con las orejas en dirección horizontal, un hocico largo con colmillos y pelo del color de la cabuya.

La fiesta que los Kamsá llaman *Betsknate* o *Clestrinye* se celebra anualmente el lunes anterior al Miércoles de Ceniza en el municipio de Sibundoy. Al día siguiente, los Ingas celebran el *Atun Puncha* o *Kalusturinda* en Manoy (Santiago), ubicado también en el Alto Putumayo. De acuerdo con Francisco Tandioy y Alonso Maffla (2001), los carnavales del Valle de Sibundoy —conocidos ambos como Carnaval del Perdón— son

a grandes rasgos semejantes, si bien presentan algunas diferencias. Entre estas mencionan variaciones en la organización de los participantes, ciertos elementos de sus vestuarios, la realización o no de algunos juegos y actividades, además de las diferentes tonalidades de las músicas que se interpretan. En cuanto al vestuario de los personajes, los autores señalan como una de las diferencias más notables el uso de máscaras de madera en el caso del carnaval Kamsá. Al ser las máscaras el objeto que me ocupa, y puesto que el fragmento narrado de *Rostrros sin tiempo* alude al carnaval Kamsá, en adelante me refiero en particular a este, si bien no hay que excluir que algunas observaciones puedan extenderse al *Atun Puncha*.

Para el etnógrafo Yago Quiñones (2019), un eje simbólico importante del *Betsknate* es la conjunción del poder religioso y político de los Kamsá por medio de la procesión que sale de la iglesia del Sagrado, llega hasta la plaza central de Sibundoy para celebrar una misa y termina en la casa del Cabildo, donde sucede lo que el autor identifica como el acto central del carnaval: el sacrificio del gallo. Asegura que este acto simbólico solo adquiere sentido pleno en relación con los personajes que actúan en él, pues es a través de estos que se ponen en escena los conflictos latentes que resultan de la relación entre indígenas y blancos. Uno de estos personajes, el Matachín, es asociado por Quiñones con la Creación y la guía, pues es el encargado de dirigir la procesión. La máscara roja que lo caracteriza representa un rostro humano en el acto de silbar o soplar (figura 1.19). El Matachín es conocido como el rey de los Sanjuanes, otros de los personajes del carnaval.

Según Quiñones (2019), la actuación de los Sanjuanes puede tener una significación multívoca: mientras para algunos representan diablos que engañaban a los hombres indígenas para que se suicidaran, otros lo asocian con el degollamiento de San Juan Bautista. En este mismo sentido, la lengua afuera de este tipo de máscaras es entendida por el etnógrafo como la representación de una persona ahorcada —un suicida o, si nos ceñimos a la interpretación cristiana, San Juan Bautista— y, a la vez, según testimonios documentados por Javier Tobar (2010), como la violencia que se deriva de la incomprensión de la lengua del otro y la falta de comunicación. Las máscaras de los Sanjuanes “hombres” (figura 1.20) se distinguen de las que portan las Sanjuanes “mujeres” en que las de ellas no tienen la lengua afuera, según Quiñones, porque las mujeres no se suicidaban. En lugar de este rasgo, se caracterizan por representar el

rostro humano en el acto de silbar o soplar (figura 1.21), al igual que la máscara del Matachín.

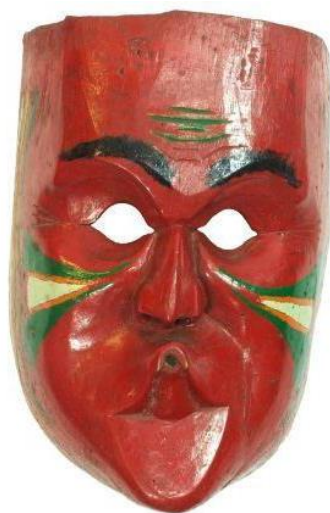


Figura 1.19. Fotografía de máscara de Matachín, de la colección de antropología del MUUA. Fuente: archivo MUUA.



Figura 1.20. Fotografía de máscara de Sanjuan “hombre”, de la colección de antropología del MUUA. Fuente: archivo MUUA.

La ropa que usan los Sanjuanes parece ser una mezcla entre el vestuario masculino de tradición Kamsá —collares de chaquiras, cusma ajustada con una faja de lienzo y capisayo o ruana— y el traje asociado a los “blancos” —la americana de colores oscuros—. Como señalan Quiñones y Tobar, este elemento permite reconocer en los Sanjuanes la representación caricaturesca del hombre “blanco”. Esta misma idea parece reaparecer en el caso de los Saraguayes, otro de los personajes del Carnaval. Según versiones referenciadas por los autores, los ocho espejos y cascabeles que portan en su casco aluden a los engaños de los europeos, quienes suscitaron el intercambio con los indígenas de artículos de poco valor —al menos, desde su percepción relativa del valor— por otros bienes más valiosos, como tierras. Si bien, según Quiñones, los Saraguayes no llevan máscaras durante el carnaval, el personaje puede encontrarse representado en algunas de estas (figura 1.22).



Figura 1.21. Fotografía de máscara de Sanjuan “mujer”, de la colección de antropología del MUUA. Fuente: archivo MUUA.



Figura 1.22. Fotografía de máscara de Saraguay. Fuente: Indígena, “Nuestro Arte” s.f.

Esta parodia del “blanco” parece ser un tema recurrente en las máscaras del Alto Putumayo. De acuerdo con Lucía Rojas, veintiocho de las máscaras que componen la colección de la Fundación BAT representan rostros de “blancos” de forma caricaturizada. Sobre una de estas, la arqueóloga comenta que “el personaje tiene la apariencia de un fraile, incluido su corte de pelo sobre la frente que también usaban algunas de las comunidades que estuvieron catequizando a los indígenas” (2003a, 58). Para poder considerar estas observaciones, habría que tener en cuenta la larga historia de incursiones misionales, religiosas y extractivistas, que han tenido lugar en el Valle de Sibundoy desde los tiempos de la conquista.

Michael Taussig (2002) relata que desde el siglo XVI, misioneros franciscanos y jesuitas mantuvieron una presencia discontinua en la zona, si bien no con demasiado éxito en sus actividades evangelizadoras. Entre los años 1860 y 1870, el Putumayo atrajo el interés de comerciantes en busca de quina. Ya a finales de siglo, la bonanza del caucho se extendió por la región, convirtiéndola en lo que Walter Hardenburg llamó “el paraíso del diablo” para la esclavización y la muerte de los indios. Pero fue a comienzos del siglo XX que los capuchinos españoles tomaron el control religioso, político y económico del Caquetá y el Putumayo. En *Siervos de Dios y amos de indios*, Víctor Daniel Bonilla (2006) da cuenta de los abusos cometidos por la misión capuchina en contra de los grupos indígenas en el Sibundoy. Los misioneros

justificaron sus actuaciones en el poder que les confería la ley colombiana, la defensa de la tradición y el discurso paternalista de la salvación de las almas.

Según Misael Kuan (2013), la incursión de las misiones católicas estuvo estrechamente vinculada al proyecto civilizador emprendido por el estado colombiano. En la segunda mitad del siglo XIX, Colombia se incorporó al mercado global como productor de materias primas, lo que justificó como una necesidad la ampliación de la frontera agrícola y el empleo de mano de obra barata. Estas problemáticas buscaron solucionarse con la explotación de los recursos de los territorios de frontera y la integración al sistema económico de los pobladores indígenas de estas regiones.

Con todo, para convertirlos en peones agrícolas, los “indios” debían ser primero “civilizados”. El gobierno conservador del momento consideró a los misioneros católicos como los actores más idóneos para llevar a cabo esa labor. Fue así como se firmó con el Vaticano el Concordato de 1887 y el Convenio de misiones de 1992. En estos, el estado les confirió a los misioneros católicos el monopolio subvencionado de la educación y la labor de integrar a la sociedad nacional a los habitantes de los llamados “Territorios Nacionales”, que para entonces constituían cerca de la tercera parte del país. Los misioneros estuvieron facultados para legislar, intervenir en la educación y las decisiones públicas de estos territorios, antes que restringirse a las labores estrictamente concernientes a la administración de la vida religiosa.

Bonilla (2006) comprende que esta política estatal derivó en la creación de feudos independientes dentro del país, que estuvieron marcados por abusos de poder, violencia fáctica y simbólica, despojos territoriales y aplicaciones acomodaticias de las leyes, de forma que se favorecieran los intereses de la misión y de los colonos “blancos”. La llegada al Valle de Sibundoy de campesinos pobres “blancos” fue en buena medida promovida por los mismos misioneros, quienes buscaron incentivar el contacto de estos con los “naturales” del Sibundoy para erradicar sus costumbres indias que, según sus propios prejuicios, los mantenían en el atraso. Los colonos llegaron por la carretera construida por la Texaco Oil Company a comienzos de 1950, empresa que respaldó las actividades de la misión capuchina por algunos años. Por su parte, los colonos migraron desde otras regiones del país en busca de nuevas oportunidades

económicas. Fruto de estos eventos se desencadenaron una serie de conflictos sociales y territoriales que tienen continuidad hasta la actualidad.

Hay que entender que el calificativo de “blanco” se emplea para hacer referencia a toda la población no-indígena sin distinción de nacionalidad e incluyendo a personas que no son fenotípicamente caucásicas, como a los mestizos.⁴ En conformidad con la experiencia colonial que ha tenido lugar en el Putumayo, puede entenderse que se asocie al “blanco” principalmente con los misioneros españoles y los campesinos que inmigraron al valle. Ahora, la interpretación de Lucía Rojas, que identifica algunas de las máscaras de la colección de BAT como representaciones de “blancos” y “negros”, sí se ciñe a la taxonomización fenotípica. En correspondencia con ciertos rasgos faciales, Rojas crea el tipo “caricatura caucasoide” (figura 1.23) en el que encaja algunas de las máscaras de la colección. Es curioso que, si bien encuentra supuestos “rasgos negroides” entre otras de estas, no crea un tipo especial en razón de lo que entiende como una poca representatividad numérica (figura 1.24).



Figura 1.23. De la colección de la Fundación BAT. Fuente: archivo Fundación BAT.



Figura 1.24. De la colección de la Fundación BAT. Fuente: archivo Fundación BAT.

⁴ Es, al menos, la manera en que Quiñones (2019) emplea el término, afirmando hacerlo en conformidad con el uso que le dan los indígenas del Valle de Sibundoy. A juzgar por lo señalado por Taussig, también los colonos le daban al término “blanco” ese mismo sentido. Incluso, el autor da cuenta que “el viajero colombiano Joaquín Rocha decía que no había sino dos clases de gente en el Putumayo: blancos e indios salvajes” y que, en este caso, “el término ‘blanco’ incluía también a personas que de ninguna manera eran fenotípicamente blancos: personas como negros, mulatos, mestizos zambos e indios ‘de aquellos grupos incorporados a la civilización desde la época de la conquista española y que habían perdido hasta el recuerdo de sus antiguas costumbres e idioma’” (2002, 133).

La arqueóloga concluye que las máscaras del Alto Putumayo representan en su caricaturización y gestualidad expresiva el conflicto social generado por la presencia de actores “foráneos” blancos y negros, puesto que “una y otra población incomodaron ad nauseam [sic] a los indígenas del Valle de Sibundoy” (Rojas, 2003a). Según la autora, las representaciones de las máscaras harían las veces de una vía de desfogue del malestar cultural por la creación de un lenguaje plástico “hermético”, que solo podría sería entendido por los miembros de la comunidad y nunca por los blancos ridiculizados.

Un problema que hallo en la interpretación de Rojas es la recurrencia de este elemento “hermético”. Pareciera como si los indígenas estuvieran encerrados sobre sí y su relación con los blancos pudiera leerse simplemente como una intromisión molesta. La situación, en este caso, se presenta como mucho más compleja, aun si aceptáramos que el sentido ridiculizante de la imitación del “blanco” no haya sido íntegramente entendido por los sujetos representados en las máscaras. Hace falta entender la dialéctica en el proceso de identificación de “lo indio” y “lo blanco” que, antes que dos realidades separadas, se encuentran conflictivamente en la misma arena en que se configuran mutuamente. Es en esta relación dialéctica que han tomado forma algunas de las prácticas en que se construye una imagen de “lo indio” desde lo que se toma y se elige no tomar del “blanco”.

De esta manera, una de las prácticas que se tejen en esta dialéctica entre el Yo y el Otro es el mismo Carnaval del Perdón. Pese a la retirada de la misión del Sibundoy,⁵ el dominio que esta sostuvo sobre un amplio espectro de asuntos dejó ondas huellas dentro de la vida social del valle. Según Quiñones (2019), una de estas fue la reunión de los festejos que se celebraban durante todo el año en un solo día, el Día Grande o día del Carnaval. Los frailes capuchinos, escandalizados por el consumo elevado de alcohol que tenían lugar durante estas celebraciones, instituyeron el lunes antes del Miércoles de Ceniza para los Kamsá y el martes para los Inga como el día del Carnaval, única fecha del año en la que se daba licencia de cometer estos “excesos”. Con esta medida, los capuchinos decían pretender proteger a los indígenas de los despojos de

⁵ Alejandro Cueva (2012) señala a la finalización del Convenio de Misiones en 1975 como uno de los efectos de la publicación del libro de Víctor Daniel Bonilla, ocurrida a finales de 1968.

tierras de los que eran víctimas cuando algunos colonos se aprovechaban de su estado de embriaguez durante los festejos para comprometerlos financieramente.

Para Quiñones, la intervención directa de los misioneros en la reunión de todos los festejos del año en una sola fecha da cuenta de que el Carnaval es desde su origen un producto de las relaciones coloniales y del proyecto ideológico del “blanco”. Pero esto no implica la imposibilidad de una suerte de apropiación nativa de los temas y símbolos del “blanco”, pues, al contrario, el Carnaval puede considerarse como la expresión de una reelaboración de la experiencia colonial para construir una narrativa de la identidad Kamsá. En el Carnaval, la representación del Otro no es unívoca y sus valoraciones y roles cambian en el transcurso en que se desarrollan los eventos. Se presenta, a la vez, como ese mal que viene de fuera y debe sacrificarse, pero que también es atractivo.

Es en esta medida que, según el autor, se hace posible una lectura múltiple de los diferentes componentes del Carnaval. Los capuchinos españoles buscaron que su acto central, el sacrificio del gallo, se comprendiera desde una lectura cristiana que lo asocia con el degollamiento de San Juan Bautista. Entretanto, para Quiñones, este acto sería una representación de la muerte colectiva nativa o la capacidad belicosa y burlesca del indígena que desafía al blanco. Puesto que el gallo degollado queda colgado en un castillo que antiguamente era quemado para recordar la primera casa indígena destruida por los españoles, este acto sería una forma de revivir la violencia colonial en el espacio ritual y transformarlo en un acto tangible actual.

El punto aquí es que lo “blanco” cristiano y lo que se imagina como lo propiamente “indio”, esto es, una suerte de pagano, se yuxtaponen e intercalan lo Uno sobre lo Otro, de una forma similar a como en el fragmento de *Rostros sin tiempo* la foto de Juan Pablo II y la imagen Jesús en la cruz colgaban junto a otros dos afiches que parecían presentar una imagen de “lo indio” con dibujos de hombres en taparrabo (¿?), y que al pie de las figuras de los ángeles y el crucificado pendía una máscara de Sanjuan, en la que “lo indio” y “lo blanco” parecen convivir dentro de su propio seno. Ya lo dijo Taussig respecto al chamanismo del Putumayo, que propone entender como una amalgama entre cristianismo y paganismo. El resultado, según dice, no se trata de “elementos” de ambas fuentes que se “sincretizan”, sino de un proceso donde unos

tropos que se forman y adquieren importancia a partir de la conquista refuerzan las pasiones políticas que este mismo acontecimiento genera. Dice el autor:

Los “trozos y pedazos” que quedan de estas religiones [“paganas”] *no* son, por lo tanto, testimonio de la tenacidad de la tradición, como argumentaría el historicista. En cambio, son imágenes míticas que reflejan y condensan la apropiación experiencial de la historia de la conquista, ya que esta historia es vista como formando analogías y correspondencias estructurales con las esperanzas y tribulaciones del presente. (1984, 88. Mi traducción)

Si pienso desde la herida colonial, más interesante que presentar una descripción de las máscaras del Putumayo como una elaboración “auténtica” de los indígenas antes de la intrusión de los “foráneos” podría ser empezar por entender cómo, en un terreno colonizado, ciertos acontecimientos históricos como la conquista y la colonización han quedado objetivados como imaginaria en las máscaras. Es allí, en la superposición de los trozos de “lo indio”, “lo blanco” y, a lo mejor, también “lo negro”, donde la talla figura como la nemotécnica de una memoria sobre lo que ha ocurrido u ocurrirá en el pasado, el presente o el porvenir. La imbricación de los tiempos se encuentra, como en el mito, en un rechazo de la cronología, en la medida en que lo pretendido no es exactitud histórica, sino la fabricación un marco de referencia que pueda casarse con la experiencia por medio de unas analogías que hagan visibles esas “esperanzas y tribulaciones del presente” a las que alude Taussig. En esta medida, el tallador y el danzante elaboran una imagen de lo inmemorial, de lo que, a lo mejor, ocurrió y, a la vez, todavía no ha ocurrido.

¿Pero por qué este impulso de tangibilizar unos acontecimientos históricos como la conquista y colonización? ¿Por qué representar a un Otro que resulta ser un Otro colonial? Taussig entiende que la facultad mimética “es el rudimento de una antigua compulsión de las personas de ‘convertirse y comportarse como otra cosa’. La capacidad de mimetizar, y mimetizar bien, en otras palabras, es la capacidad de Otro” (1993, 19. Mi traducción). En la máscara, *la capacidad de Otro* va más allá del acto de darle forma a la materia para hacer aparecer algo distinto de lo que había antes del trabajo humano. El acto de copiar no se limita al objeto-máscara, pues el danzante deviene también su doble al enmascararse. Cuando simula ser el Otro, el enmascarado hace converger en su cuerpo su yo y un Otro-yo. La clave en todo esto es que la máscara

por sí sola siempre será débil para representar la violencia colonial, pues para hacerlo sería preciso reactualarla. El único espacio en el que esta actualización es socialmente posible y no peligrosa es en los límites que permite el ritual, el carnaval: danzar vestido del Otro y matarlo (¿o matarse?) al degollar al gallo. Volvemos, de nuevo, a que la cuestión no es “una cosa”, sino una acción: la talla y la danza. Es en la conjunción entre la mimesis y la *performance* donde radica la magia del enmascaramiento.

Cuando en el ensayo *Das unheimlich* de 1919, Freud se refiere al tema del desdoblamiento del yo, advierte que nos hallamos ante la aspiración que puede experimentar una persona de metamorfosearse en un doble, de participar de lo que ese otro sabe, piensa y experimenta, como una suerte de telepatía. Puede, también, llegar a identificarse enteramente con su doble, hasta el punto en que pierda el dominio sobre su propio yo o su subjetividad quede encubierta. Finalmente, puede repetir los mismos rasgos o eventos conocidos una y otra vez, en un constante retorno de lo familiar reprimido. La creación del doble, según Freud, está destinada a conjurar la aniquilación del yo: “fue en su origen una seguridad contra el sepultamiento del yo, una ‘enérgica desmentida’ [...] del poder de la muerte” (1975, 235).

Parece que Taussig (1993) se basa parcialmente en su lectura de Freud para proponer que el modelo, como doble, tiene la facultad de ganar a través de su fidelidad sensual algo del poder y la personalidad de lo representado. En otros términos, el acto de dramatizar, de copiar, de convertirse en el Otro puede obrar en favor de incorporar al enemigo, de reconocer en su violencia la posibilidad de curación. En ello subyace la idea de que el Otro posee un efluvio mágico de poder curativo, un poder que puede llegar a aprehenderse al hacerle copia. Este poder reside, a menudo, en la maldad del Otro, que alcanza su cenit en la representación del diablo ([figura 1.25](#)).

El poder del Otro parece adoptar la forma de la enfermedad en las deformaciones de las máscaras. Pero contiene, además, la posibilidad de curación. Incluso, se ha llegado a sugerir que la curación en las máscaras del Putumayo no se presentaba solo como la figuración de las visiones del transe o “pintas” y del momento de éxtasis. Por ejemplo, Michael Tauchert está convencido de que las máscaras participaban, hace mucho tiempo, como coadyuvantes en los rituales curativos con yagé. Este presentimiento no parece estar fundado sobre algo así como unos “hechos documentados”. Igual, vale la

pena preguntarse, si así hubiera sido, ¿cómo participaban las máscaras en la curación?, ¿asesorarían, acaso, al chamán? Lo que reiteran tanto Freud como Taussig es que la figuración del doble implica una función catártica o, incluso, curativa. El modelo no narra ni sana en un sentido literal, sino indirecto, en el mundo de las figuraciones y los modelos.

De igual modo, ambos autores señalan que al doble pueden incorporarse todas las posibilidades que no hallan realización a causa de circunstancias extremas desfavorables. Ya decía Baudrillard que el objeto es un espejo perfecto puesto que nos envía no las imágenes reales, sino las deseadas. Esta sería la razón por la cual se invierte a los objetos “de todo aquello que no pudo lograrse en la relación humana” (1978, 102). Esto no significa que el modelo resuelva la contradicción, puesto que la transgresión solo puede ocurrir en los límites permitidos por el ritual. Por el contrario, el doble es la expresión de la contradicción que alcanza su punto máximo en la transgresión del ritual. Es aquí donde intervienen el horror y el deseo reprimido por el tabú.

Digámoslo en otras palabras: la figuración de un doble tiene, también, una función colonizadora que mantiene la estabilidad de un orden establecido. Así como existe un tabú para ser roto, la transgresión fortalece la noción de que cierta actuación es tabú —el sacrificio del otro que hay en mí—. La máscara obra también para disimular la artificialidad de la situación, actuando, dice Taussig, “como si el mal no estuviera en marcha en el reino de lo real” (1993, xvii). Sin embargo, la ambigüedad y la indeterminación que se condensan en ella la configuran como una imagen que desfamiliariza lo familiar, al sacudir en la artificialidad del modelo la naturalidad con que se presenta la situación colonial. Este espacio de conflictos y contradicciones es, entonces, una arena fértil para imaginar una transformación. La transgresión que se opera en la duplicación de la imagen da lugar a la actuación de un poder, de curación y de maldad, con capacidad de autotransformación. ¿Pero qué es lo que pasa si la mirada se revierte? ¿Es el modelo capaz de obrar en sentido inverso, dotando de poder a quienes les debía ser arrancado? ¿Qué sucede si la imagen encarnada que es la máscara se separa del cuerpo que fue pensado como su portador?

4. El espejo colonial

En esta ocasión no nos remitimos a *Rostros sin tiempo*. Habría que intentar hacer visible la parte de la historia que permanece escondida en el fuera de campo. Porque quienes permanecen al otro lado de la lente, ¿quiénes son?, ¿de dónde emerge una aparente simpatía por unos sujetos y los objetos que fabrican, cuando ambos han sido desdeñados como demoníacos? Hay aquí al menos dos visiones que cohabitan. Imaginemos un trueno en una noche fría. El señor Pifter, anciano ya, se deshace del abrigo de su cama. Piensa deslizarse hasta la cocina para servirse un vaso de agua. Para desgracia suya, la luz eléctrica parece no funcionar. Toma, entonces, una vela. Ya en el comedor, el chillido de otro trueno le hace desear regresar junto a su esposa. Al volverse, choca con un horrible monstruo que se deshace en una mueca de dolor. Espantado, se figura que todo es producto de su imaginación, pero la aparición no se desvanece. Da unos pasos hacia atrás y se vuelve. El ominoso rostro del Demonio le sonrío (figuras 1.25 y 1.26).

Otro más. Hacia 1997, la poeta argentina Olga Orozco se refirió en una entrevista a unas máscaras que adquirió su esposo en uno de sus viajes por Nigeria. Los espíritus que en ellas habitaban la asaltaron en sus sueños nocturnos infundiéndole la visión de imágenes surreales. Por fortuna, Orozco conocía la fórmula para exorcizarlas:

Estas máscaras, que ves aquí, en casa, las compramos en Lagos, ahí hay unas y allí hay otras... Las compró Valerio a un muchacho que las llevaba en una bolsa, porque deseaba venderlas. Le compró unas cuantas. Había algunas muy impresionantes. Una de color colorado y blanco era muy impresionante. Las usan en ceremonias. Cuando han tomado demasiados espíritus y ya están saturadas y no pueden tomar más, las descartan, las arrojan a cualquier baldío. Y estos muchachos las recolectan y las venden. A ellos se las compró. Yo vi cosas horribles, en el camarote esa noche... Hay unos animales allí que parecen iguanas. Son de color azul fuerte. Y esa cresta que tienen las iguanas es de color amarillo maíz. Esa noche vi en el camarote uno de esos animales, inmenso. Salía de un placard... Había unas redes que lo detenían, no lo dejaban acercarse a mí. Duró bastante tiempo, tanto que casi no pude dormir. Y, entonces, al día siguiente las exorcicé [a las máscaras]. Bendije el agua y las exorcicé, y me quedé tranquila. (citada en Pelicarić, 2014, pp. 111-112)

¿Qué espíritus abrigaban las máscaras de Orozco? ¿Qué fuerzas oscuras le infundieron esas horribles visiones? ¿Qué procedimiento consiguió anular su magia siniestra? ¿Se encontró el señor Pifter con el Diablo hecho madera? Acaso estos fragmentos puedan servir de pretexto para discurrir sobre las fantasías exotistas que subyacen en el coleccionismo de objetos en apariencia “salvajes”, en un impulso necesariamente secundado por la urgencia de darle un orden al caos y encajar a las cosas en sistemas en apariencia coherentes. A lo mejor, en la historia de la imaginación occidental sobre los grupos humanos que ha relegado al lugar de los Otros, sus producciones materiales permanecen en un estado salvaje y, por tanto, desconcertante, mientras se carezca de un recurso que permita, como el agua bendecida de Orozco, aprehenderlas y tornarlas en objetos del pensamiento ordenado.

La primera parte de la narración es una ficción que resulta del terror que las máscaras le inspiraban al esposo de Heidy Pifter, la mujer que conformó la colección que hoy está en manos de la Fundación BAT. De acuerdo con Michael Tauchert, Heidy aseguraba que a su esposo, un cristiano muy ortodoxo, le disgustaba que coleccionara las máscaras y las consideraba objetos del diablo. El señor Pifter compartía las preocupaciones que las danzas de enmascarados suscitaban en los frailes capuchinos del Sibundoy. Según recuerda el taita Crispín Chindoy:

Lo de las danzas y de las máscaras estaba perdido. A los religiosos poco les gustaba. A ellos les disgustaba las máscaras de los Sanjuanés. La misión prohibió la danza de los Sanjuanés. Antes se hacía en junio. Más o menos en 1972 vuelven al carnaval, pero ya en otra fecha. (citado en Tobar 2010)

Preocupados por contener la influencia herética de los chamanes y sus cultos “paganos”, los capuchinos prohibieron sus cantos y celebraciones. De igual forma, pretendieron destruir las evidencias materiales de sus memorias diabólicas. La ironía que subyace en este arranque de erradicación es que, al buscar extirparlos, en verdad estaban asegurando su traslado del mito a la realidad. ¿No estaba la Iglesia, en realidad, creando y reforzando estas supuestas “memorias diabólicas” con una nueva fuerza social?



Figura 1.25. De la colección de la Fundación BAT. Fuente: Fundación BAT (2018).



Figura 1.26. De la colección de la Fundación BAT. Fuente: archivo Fundación BAT.

Esta asociación entre las máscaras y el diablo podría venir tanto de una extensión de la naturaleza diabólica que los europeos atribuyeron a los “indios” desde la conquista como del cariz ominoso que tiene toda copia del cuerpo humano. Pero este carácter siniestro podría acentuarse incluso más en este caso, si reconocemos que algunas de las máscaras fueron talladas con la intención deliberada de caricaturizar al europeo.

Veámoslo de manera sucinta: Freud diría que lo ominoso o siniestro (*unheimlich*) “es aquella variedad de lo terrorífico que remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar hace largo tiempo” (1975, 220). El autor sigue el desarrollo de los significados que le son atribuidos a la palabra en alemán que le es opuesta, *heimlich*, y asegura que contiene dos grupos de sentidos bastante alejados entre sí: lo familiar y confortable, por un lado, y lo oculto, disimulado, por el otro. Ahora, *unheimlich* solo sería empleado como antónimo del primero de estos sentidos y no del segundo. De ahí que lo ominoso sea “todo lo que estando destinado a permanecer en secreto, en lo oculto, ha salido a la luz” (1975, 225).

Entonces, ¿por qué las máscaras producen esa sensación siniestra? Supongamos que lo que en ellas vio el señor Pifter —lo usamos a él para ponerle un nombre propio al fenómeno— fue una suerte de reflejo de sí mismo. Donde pensaba encontrar lo extraño,

encuentra un retrato que le resulta familiar, como hecho con toda la intención de servirle de doble. Donde esperaba encontrar lo salvaje, Pifter se halla como frente a su reflejo en el espejo. El terror que siente, a lo mejor, no es un terror cualquiera: es el que produce la comprobación de que hay algo en el yo que no dominamos, de que somos otro. ¡Y un otro que se burla con malicia del yo! Pero esa visión del otro en el yo debe permanecer oculta, bajo riesgo de derrumbe de las convenciones sobre las que se sostiene la autoimagen y el lugar marginal en que se ha ubicado al “indio”.

Se presume un yo fundado en todos los valores de la civilización. Para que ego pueda perfilarse con nitidez, necesita de un contraluz, de su reflejo invertido que se oponga en esencia a todo lo que es loable del yo. La figura del “indio”, salvaje idólatra, ha sido intensivamente usada para producir este efecto. El poder del chamán y lo siniestro de los objetos “indios” aparecen como las evidencias de los vínculos del salvaje y el demonio.

Según Michael Taussig (2002), la hechicería del chamán es entendida en el Alto Putumayo como el poder derivado de un pacto con el diablo y es, junto con el cristianismo, una herencia introducida por los mismos frailes. Los capuchinos no solo no pusieron en cuestión la eficacia de la magia de los chamanes “indios”. Además, estaban convencidos de que en sus ritos y supersticiones mantenían sus herencias idólatras y renovaban su pacto con el diablo. Lo curioso es que esta evocación al diablo, más que una reminiscencia indígena, es una memoria de los frailes. Si el diablo estuvo primero en su imaginación, al vincularlo a los “indios”, estos seres confinados a las márgenes del imperio resultaron misteriosamente dotados de poderes mágicos. A esto es a lo que Taussig llama “el poder de lo primitivo”: a los indios, negros, gitanos, judíos y a la Mujer se les ha adjudicado un poder mágico inmenso. Su magia, dice, es intrínseca a su opresión, pues su identificación con el mal es la fuente de la que emana su poder.

En la concreción de estas ficciones del salvaje pagano, los “blancos” trataban de apropiarse de este poder para buscar salvarse de una civilización que los atormentaba tanto como a los primitivos sobre los cuales proyectaban sus anti-yo. Tanto frailes como colonos acudían a los chamanes indios cuando enfermaban, lo que no hacía más

que ratificar su poder curativo. Es entonces cuando los conquistados redimen a sus conquistadores.

Dice el autor que este primitivismo existe en nuestros días no sólo como racismo, sino también como un culto vigoroso de lo primitivo. Acaso el consumo de las máscaras, su colección y exhibición es también una manera de apropiarse del poder curativo de un Otro al representarlo. Quizás, las máscaras de Orozco estaban “saturadas” de los espíritus de lo desconocido y lo desordenado, animadas por una historia ritual ignorada y un origen exógeno. Lo desconocido parece guardar los misterios más oscuros. Sus manifestaciones infunden temor y desconcierto. Tal vez, es ese mismo misterio lo que refuerza su poder mágico con las facultades de curar y enfermar. Así, cuando British American Tobacco se declara admiradora de la magia atrayente de las máscaras del Alto Putumayo y ostenta públicamente la alta estima en que tiene, en general, al “arte popular”, a lo mejor, no solo construyen una vía efectiva para el alivio de las cargas tributarias, a lo mejor, hay otras cargas que también debe aliviar.

En Colombia, la ley antitabaco prohíbe el patrocinio de eventos culturales a empresas tabacaleras cuando estos van acompañados de la promoción de sus productos.⁶ Con todo, mientras la Fundación BAT no haga publicidad del consumo de tabaco en sus campañas no estaría incurriendo en una infracción a la norma. Es así como en 2005, la entonces directora de la Fundación BAT, Oliva Díaz-Granados, declaró a la prensa: “al reconocer que tenemos un producto controversial, no vinculamos las marcas de cigarrillos en nuestras actividades culturales. Se trata de promover a BAT como una compañía responsable socialmente” (Revista Dinero 2005).

No obstante, aun si la Fundación BAT operara en todos los casos dentro del marco legal, no por ello se encuentra libre del oprobio público por estar asociada a un producto controvertido como el tabaco. De hecho, en países como Inglaterra y Estados Unidos se han formulado críticas sobre el patrocinio de compañías tabacaleras a

⁶ Artículo 17 de la Ley 1335 de 2009, del 21 de julio: “Prohíbese el patrocinio de eventos deportivos y culturales por parte de las empresas productoras, importadoras o comercializadoras de productos de tabaco a nombre de sus corporaciones, fundaciones o cualquiera de sus marcas, cuando este patrocinio implique la promoción, directa o indirecta del consumo de productos de tabaco y sus derivados”. (Declarada exequible por ST C-830 del 20 de octubre de 2010).

eventos y organizaciones artísticas por considerarlo “moralmente inaceptable”, incluso cuando no involucran publicidad de sus productos. Según The Guardian, en 2016, mil personajes públicos del Reino Unido firmaron una carta abierta dirigida a las principales instituciones artísticas de Londres en contra del patrocinio de compañías tabacaleras.⁷ En palabras de uno de sus detractores, “las compañías tabacaleras, que dependen de hacer que la gente se vuelva adicta a productos que mutilan y matan, no deben poder usar el patrocinio de las artes como una forma de presentarse como respetables” (citado en Doward 2016. Mi traducción). En el 2019, el mismo diario sostuvo que investigadores del área de la salud de Estados Unidos expresaron su indignación frente a las donaciones de Marlboro al Museo Smithsonian y al patrocinio de Altria a otras instituciones de arte, como el Newseum, el John F Kennedy Center for the Performing Arts de Washington y el Alvin Ailey American Dance Theater de Nueva York (Glenza 2019).

Ahora bien, mientras en Colombia no se hagan notar semejantes manifestaciones antitabaco o cualquiera de las demás contiendas que podrían generar las operaciones de una megacompañía transnacional, las actividades de la Fundación BAT parecen tener mayores efectos sobre la ostentación y el prestigio social de la empresa que sobre su erosión. El retrato de un miembro de la junta directiva de BAT parece hacer visible esta observación (figura 1.27).

En una nota de prensa del diario La República —que más aparenta ser una publicidad pagada por la tabacalera— se anuncian los vaporizadores desarrollados por BAT, empresa pionera en el desarrollo de esta innovadora tecnología que promete reducir los riesgos del tabaquismo para la salud. El diario informa acerca de las acciones que la transnacional ha emprendido para acabar con el infame contrabando de cigarrillos. Incluyen, además, una infografía en la que se localiza a las regiones de Colombia donde se cultiva tabaco y se destaca la loable labor social de la empresa que emplea a cuantiosas familias colombianas. Esto se refuerza con la declaración de Juan Carlos Restrepo, director de Asuntos Corporativos de BAT, en la que afirma: “nosotros

⁷ De acuerdo con el diario británico, Japan Tobacco International (JTI) tiene acuerdos corporativos con el British Museum, la London Philharmonic Orchestra y la Royal Academy of Arts. Asimismo, British American Tobacco (BAT) es miembro asociado de la Royal Academy of Arts y patrocinador corporativo de la London Symphony Orchestra (Doward 2016).

reiteramos el compromiso con el sector agrícola en Colombia de comprar tabaco local desde que adquirimos a Protabaco hace ocho años” (Montes 2019). A sus palabras se suma una fotografía en la que se le ve a él en un primer plano. En el fondo, se alcanzan a percibir algunas de las máscaras Inga y Kamsá en posesión de la Fundación BAT. ¿Producto del azar?, ¿o la exhibición de las máscaras funciona como un instrumento más de “higienización”, un medio para purificar la imagen de BAT de la contaminación del humo de cigarrillo y las manchas de la nicotina? ¿Será que mostrándole al país que lo que hacen los “indios” y los campesinos *también es arte*, la BAT limpia su imagen de impurezas?



Figura 1.27. Fotografía de Juan Carlos Restrepo, director de Asuntos Corporativos de BAT. En el fondo, máscaras del Putumayo de la colección de la Fundación BAT. Fuente: Montes 2019.

El salvajismo de un objeto exotizado podría obrar para consumir el poder del primitivo y conjurar los propios males. Blanca Muratorio diría que las élites usan a los “indios” como “peones semióticos [...] para sus propios intereses iconográficos y para legitimar sus propios éxitos económicos” (1994, 117). Los objetos de ese “indio” son, tal vez, mucho más eficaces para conducir este propósito, pues solo hablan a través de lo que de ellos digamos o, mejor, de lo que digan los autorizados para hablar sobre ellos. Este punto es clave: arrancarlos de algo así como sus “contextos de producción” no será nunca suficiente para neutralizar su peligro. Es preciso un método para aprehenderlos, un discurso que anule su magia siniestra y haga posible exhibirlos, aparentemente inertes, en las paredes de una casa o un museo. El procedimiento que despoja a las máscaras de los espíritus que las habitan las convierte, a la vez, en adornos de hogar. Pero en el proceso, el salvajismo debe conservar parte de su diferencia.

Segunda parte: las colecciones

Al ver Dios tanta corrupción en la tierra, y tanta perversión en la gente, le dijo a Noé: “He decidido acabar con toda la gente, pues por causa de ella la tierra está llena de violencia. Así que voy a destruir a la gente junto con la tierra. Constrúyete un arca de madera resinosa, hazle compartimentos, y cúbrela con brea por dentro y por fuera [...]”. Y Noé hizo todo según lo que Dios le había mandado.

Génesis 6: 12-14, 22 (Nueva versión internacional)

Como los grandes tesoros, que no logran fraguarse más que mediante la acumulación de botines de guerras o expediciones, en toda colección permanecen implícitos unos viajes que le antecieron. De ahí que toda reunión de objetos comience con un desplazamiento en el espacio. El expedicionista parte de un centro hacia una periferia. Luego, recorre la ruta en sentido inverso, con el cargamento que le permitirá al primer lugar acumular los conocimientos para representar al segundo y actuar a distancia sobre este. Con la materia devenida signo, el coleccionista persigue la ilusión de hacerse con su propio muestrario del mundo en miniatura. Lo que vivía disperso se universaliza bajo su mirada. Así, la colección actúa como una extensión del yo, al poner en manos de su propietario dominios que de otra manera se hallarían más allá de su alcance. La colección se convierte, para su coleccionista, en un imperio de los signos.

Dice Benjamin que “para el coleccionista el mundo está presente, y ciertamente ordenado, en cada uno de sus objetos” (2005, 225). Solo al despojarlos de sus finalidades utilitarias y recomponerlos de acuerdo con unos criterios que no adquieren pleno significado más que para sí, consigue transfigurar su serie de objetos en enciclopedia mágica. El coleccionista busca imprimirle una sistematicidad a su propia actividad, lo que lo lleva a seleccionar y establecer jerarquías. Esto lo conduce a hallar en el pasado de los objetos una importancia sustancial. Le interesa tanto su origen como su anterior propietario, su precio de adquisición y todos cuantos datos logre reunir para fabricarle una mitología.

Pero la historia de una colección no resulta esclarecedora solo para su propietario. Atender a la historia de las colecciones resulta fundamental si lo que se busca es entender las diferentes visiones con que se han observado a las piezas que la integran

en el curso de su circulación. En efecto, el código que inscribe la manera de percibir un mismo objeto cambia con tanta frecuencia como este circula de mano en mano. Es así como una misma clase de cosa puede actuar como material etnográfico, artefacto, obra de arte, artesanía, *souvenir*, curiosidad, evidencia o testimonio de un acontecimiento. Ahora, si bien en cierta época y contexto determinada concepción de un objeto puede prevalecer sobre otras, como estas no se ordenan siguiendo una sucesión de etapas en el tiempo ocurre, a menudo, que valoraciones diversas coexisten. Es por ello que, en el curso de la circulación de ciertos bienes, se ven enfrentados intereses divergentes que hacen emerger tensiones entre el recuerdo, el olvido y la invención.

Una de estas tensiones se refiere a dos tendencias que en ocasiones aparentan ser opuestas. Por un lado, la pretensión de conservar inalterada una práctica de producción objetual por considerarla portadora de “la tradición”. Por el otro, responder a las demandas de un mercado capitalista que demanda mercancías consumibles como bienes “auténticos”, esto es, con unos elementos que las marquen como objetos exóticos, pero exigiendo, a la vez, una constante renovación en sus formas y funciones. La primera tendencia, que se identifica con el discurso del patrimonio cultural y la conformación de colecciones museales, se piensa con frecuencia como una reacción al deterioro que supone la segunda propensión. Como se asume que el mercado consume la autenticidad de unos bienes de presunto interés común, su patrimonialización y la creación de grandes arcas que los resguarden pareciera la vía efectiva para contener un cataclismo presagiado. Sin embargo, se verá que a menudo, antes que oponerse, ambas tendencias se complementan la una a la otra. Finalmente, las dos responden a unos intereses muy similares.

En esta segunda parte busco entender cómo operan estas fuerzas en el caso concreto de las máscaras del Alto Putumayo. Para ello, me valgo de las historias de conformación de la colección de la Fundación BAT y del desaparecido Museo de Artes y Tradiciones Populares, cuyas piezas están ahora en custodia del Museo Universitario de la Universidad de Antioquia (MUUA). Para terminar, me desplazo hasta los escenarios donde las máscaras aparecen de forma más transparente como mercancías: las ferias y tiendas de artesanías. En este punto, Artesanías de Colombia, como principal entidad público-privada encargada de la gestión del sector artesanal del país,

aparecerá como un eje central que direcciona las dinámicas que ocurren en estos escenarios.

En ambos casos, me dedico a un ejercicio de lectura y análisis de informes de Artesanías de Colombia encontrados en el repositorio virtual de la empresa: el Centro de Investigación y Documentación para la Artesanía (CENDAR). De igual forma, de publicaciones de otros autores, entrevistas, artículos de prensa y mis notas de campo de las visitas que realicé a Expoartesano 2018 y 2019 y Expoartesanías 2019. Al recorrer el tramo que va de la conformación de colecciones a la comercialización en espacios mercantiles, espero poder ofrecer una visión más o menos completa de la forma en que circulan las máscaras por fuera del Alto Putumayo.

1. Colección de la Fundación BAT: la historia de un tesoro

Cerca de 1990, el documentalista alemán Michael Tauchert se estableció en Colombia. Uno de sus proyectos era filmar una película sobre medicina tradicional, que finalmente rodó con el taita Kamsá Martín Agreda. Una vez completó la no tan sencilla tarea de reunir los recursos y permisos necesarios, se dirigió junto con un camarógrafo y un sonidista hacia el Valle de Sibundoy. Antes de llegar a su destino, el equipo resolvió permanecer por un par de días en la zona aledaña a la Laguna de Cocha, en Pasto. Una noche, Tauchert se fijó en las máscaras que colgaban de una pared del hotel donde se hospedaban:

Cuando estuvimos allá, comiendo por la noche, pues, yo vi en la pared un montón de máscaras, de pronto unas treinta, cuarenta, que estaban allá colgadas. Yo le preguntaba a la dueña: ¿qué pasó con esto?, y ella me dice: no, yo coleccionaba por más de cuarenta años estas máscaras de los pueblos del Alto y Bajo Putumayo. Los compré a los indígenas, a los antiguos, a los que tallaban, y compré también las máscaras que han sido coleccionadas por otra gente, que tienen ya mucha más edad, más que cien años. (Tauchert. Comunicación personal, 17 de diciembre de 2019)

Heidy Pifter, la coleccionista, era una mujer suiza que residió en Pasto por alrededor de cuarenta años. Ubicada en la localidad de El Encano, su casa familiar funcionaba también como el hotel El Chalet Suizo. No era ella una coleccionista “profesional” ni poseía otras colecciones. De acuerdo con Lucía Rojas, Pifter afirmó haber iniciado la

colección por tenerle “amor a lo típico del país y además porque me recordaba el carnaval de máscaras de mi Basilea”, su ciudad natal (citada en Rojas 2003b, 24). A lo largo de los años reunió alrededor de trescientas máscaras, si bien la mayoría permaneció en cajas por no disponer de suficiente espacio para exhibirlas. Además, procuraba ocultar algunas de las miradas desdeñosas de su esposo. Tauchert recuerda así las palabras de Pifter:

Entonces, dice: no, pues, si usted quiere, le vendo unas máscaras. Porque mi esposo murió hace poquito —dijo— y yo las tenía guardadas porque él decía que esas máscaras son del diablo y él era muy cristiano y no le gustaba que yo tengo esas máscaras en la pared. Entonces, al final, él murió y, realmente, pues, yo tampoco quiero mantener esta carga de esta colección y estoy vendiéndola, uno por uno. (Comunicación personal, 17 de diciembre de 2019)

Pifter ya había vendido más de cincuenta máscaras y planeaba hacer lo mismo con las doscientas treinta que le quedaban. Las estaba ofreciendo, según Tauchert, a un precio “barato para la época”. Esto es, su precio podía oscilar entre treinta y cincuenta mil pesos colombianos cada una. Tauchert adquirió entre seis y siete máscaras y partió con su equipo, al día siguiente, para el Valle de Sibundoy. Pero esa última noche en El Chalet Suizo, Florian Pfeiffer, el camarógrafo, le advirtió acerca de la singularidad de la colección como conjunto y lo animó a adquirir la totalidad de las piezas. Con esa inquietud en mente, Tauchert se decidió regresar al hotel una vez finalizaron la filmación de la película. Aunque recurriendo al endeudamiento, logró negociar con la propietaria la compra de la colección completa.

Pifter envió por correo las ocho cajas de máscaras a la residencia de Tauchert en Villa de Leyva. Al igual que como hizo ella, también él colgó unas pocas en una pared de su casa. Con el tiempo, las máscaras adquirieron para él un carácter muy especial, incluso algo cercano a un estatus sagrado. Pasó a percibir la colección como un tesoro de una clase especial. No uno personal que podía valorarse en términos netamente monetarios, sino un *tesoro nacional* que debía poder ser contemplado por todos los colombianos. Lo preciso era desplazarla hasta un lugar de reverencia donde pudiera ser oportunamente apreciada por muchos. En sus palabras:

Yo tenía varios años esas máscaras en cajas, en las mismas cajas de la señora suiza, en mi casa, en el altillo. Tenía como seis máscaras colgadas en mi sala, las famosas, estas con las trenzas, y tres, cuatro más. *Y era para mí como una clase de altar* y realmente me gustó tenerlas allá. Pero después pensé, ¿qué hago con esta colección?, que no debe ser de mí, debería ver el país porque es muy importante. (Comunicación personal, 17 de diciembre de 2019. Subrayado añadido)

Fue así como se decidió a encontrar una institución adecuada para la custodia de la colección. Acudió, primero, a L.A. Cano, una marca de joyería conocida por sus imitaciones de piezas de oro precolombinas. La familia Cano, su propietaria, inició en el negocio de la g.uaquería a finales del siglo XIX, cuando Nemecio Cano comenzó a dedicarse a la búsqueda de piezas de oro y otros “tesoros precolombinos”. En 1970, Guillermo Cano inauguró un museo privado en Bogotá con piezas cerámicas y piedras talladas prehispánicas coleccionadas por la familia (Luis Alberto Cano 2019). Esto llevó a Tauchert a suponer que la empresa tenía algún tipo de vocación museística, si bien después advirtió que su interés es esencialmente comercial. Como no tenían intenciones de mantener la colección reunida, Tauchert prefirió rechazar su oferta y buscar otras alternativas. Según explicó:

Ellos estaban interesados de tenerlos para venderlos, ¿ya? Entonces yo dije que no. Aunque te digo, esto hubiera sido mi mejor negocio, ¿ya? Me habría hecho mucha plata con esto porque ellos querían venderlos a seiscientos, setecientos mil pesos cada máscara, en esta época. Entonces yo decidí que no, ¿no?, porque ese, pues, realmente, está contra toda la razón que yo tenía para comprarlos. Entonces busqué instituciones. (Comunicación personal, 17 de diciembre de 2019)

Recurrió, entonces, al Museo del Oro de Bogotá. El Museo estuvo inicialmente interesado en adquirir la colección, pero no lograron concretar un acuerdo con Tauchert. Para él, no era suficiente con que se exhibieran dos o tres máscaras en las exposiciones temporales y exigió como condición que se las ubicara a todas en una sala especial. No obstante, el Museo se negó, arguyendo que la artesanía ocupaba un lugar muy marginal en su institución (Tauchert, comunicación personal, 3 de agosto de 2019). El hecho de que hayan manifestado no poder exhibir todas las máscaras de forma permanente no genera mayor extrañamiento, pues es bien conocido que por falta de espacios y de otros recursos los museos albergan la mayor parte de sus colecciones

en sus bodegas. Lo que es curioso es la manera en que se justificaron planteando una diferencia dicotómica entre artesanía y objeto arqueológico. Al parecer, las máscaras no eran lo suficientemente antiguas para merecer un lugar propio en el museo. ¿O lo que les faltaba era el brillo fulgente del oro?

Entretanto, pese a que los Kamsá e Ingas con quienes Tauchert mantenía contacto estuvieron también interesados en adquirir la colección, él mismo calculó que no podía poner en ellos su confianza, puesto que por experiencias previas intuía que un cambio de gobernador podía desembocar en su pérdida. Según explicó:

Bueno, obviamente, ellos han querido tener las máscaras, pues, varias veces, varias comitivas tenía yo de gente que quería, pero yo realmente te digo: no me da la seguridad que eso se mantiene. Por un momento, rico. El gobernador actual se luce trayendo estas máscaras, devolviéndolos a los que lo hicieron. ¿Pero después qué pasa? Mire los cabildos y los sitios culturales que tienen allá. Son abandonados, realmente no son salas... sin control de temperatura. A ese nivel, ya no son adaptados. En otro lado, ellos no tienen un museo que está, digamos, bajo de un control estricto, como debe ser un museo, con tiempos de entrada, con... con todo lo que significa ser un museo. A mí me hubiera gustado. Realmente, sirve en Sibundoy donde están todos, que la gente viaje allá para verlo. Pero para el otro es que mucha gente no viaja al Sibundoy, ¿ya? Y entonces, a veces, mostrando estas cosas en Bogotá o como se vio esta exposición en Antioquia, en la universidad, pues miles y miles de personas han visto estas máscaras y, realmente, yo realmente considero que es mejor que otras culturas los vean en masas, que las máscaras sean en la cultura originaria y lo vean cincuenta personas. (Comunicación personal, 17 de diciembre de 2019)

En otro momento, Tauchert comentó que la mejor opción habría sido la creación de un museo en el Sibundoy, pero dada la imposibilidad de llevar a cabo ese proyecto, la colección debía estar en las manos que mejor la conservara y que poseyera el arsenal adecuado para su difusión pública. Y estas manos fueron, para él, las de la Fundación British American Tobacco. Fue así como, en 2003, la colección llegó a manos de esta institución. Para entonces, Tauchert estaba trabajando con la Fundación en un proyecto sobre “fiestas populares colombianas”. A raíz de esto, mantuvo una relación cercana con la que para entonces era su directora, Oliva Díaz-Granados. Al respecto, aseguró:

Ella conoció, vino a mi casa en Villa de Leyva, conoció las máscaras y le fascinó. Y, pues, ella dice: mira, yo me meto en eso y yo te prometo que vamos a investigarlas, vamos a preservarlas, también, para que no se dañen —porque madera puede ser gorgojeado y algunas máscaras tenían este problema— y vamos a investigarlos y vamos mostrarlos en todo el país. Entonces hicimos un convenio y lo hicimos así. (Comunicación personal, 17 de diciembre de 2019)

En efecto, en cumplimiento del contrato que la Fundación BAT firmó con Tauchert, el mismo año de la adquisición de la colección se encargó a la arqueóloga Lucía Rojas de Perdomo su investigación y clasificación. De este trabajo resultó un artículo publicado en la Revista Anaconda y un informe más extenso que se encuentra en el archivo de la empresa. Hay que anotar que Tauchert conservó cinco de las máscaras que adquirió de Pifter, que actualmente se encuentran en su residencia en Berlín. Además, sumó a la colección que entregó a BAT una máscara del Putumayo que compró en un lugar diferente a El Chalet Suizo, pero, igualmente, en el suroccidente de Colombia ([figura 1.25](#)). Así, Tauchert vendió a la Fundación BAT un total de doscientas veintiséis máscaras.

Por otra parte, otra de las condiciones que Tauchert incluyó en el contrato estipulaba que la Fundación BAT debía organizar exposiciones itinerantes en todo el país. De acuerdo con información que encontré en un rastreo de notas de prensa, hasta el momento han llegado a realizarse al menos nueve, si bien en la mayoría de ellas no se han expuesto la totalidad de las máscaras. La colección se ha exhibido: en la Biblioteca Luis Ángel Arango, en Bogotá, entre noviembre de 2003 y enero de 2004 (El Tiempo 2003); en la Secretaría de Cultura y Turismo de Boyacá, en Tunja, entre abril y junio de 2005 (Revista Anaconda 2005); en el Salón Floramarillo de la Gobernación del Meta, en Villavicencio, entre junio y julio de 2005 (Llanera.com 2005); en el Museo Universitario Universidad de Antioquia, en Medellín, en octubre de 2005 (Revista Anaconda 2005); durante el III Encuentro Nacional de Patrimonio Cultural de Barichara, entre octubre y diciembre de 2012 (MiPutumayo 2012); en el edificio del Ministerio del Interior, en Bogotá, en junio de 2018 (Dávila 2018); en el recinto de Corferias durante la feria Expoartesánías, en Bogotá, en diciembre de 2018 (Colprensa 2018); en el Centro Cultural Gabriel García Márquez, en Bogotá, en febrero de 2019

(Martínez 2019). Según me informó Michael Tauchert, otra exposición se realizó en el Museo del Oro Nariño, en Pasto.

Si bien a partir del 2003 la colección pertenece oficialmente a la Fundación BAT, Tauchert mantiene contacto con sus directivos y sigue jugando cierto rol en su custodia. Por lo menos, la Fundación debe informarle sobre todos los movimientos que se hagan con la colección, en cumplimiento de otro de los puntos del contrato que firmaron. Asimismo, su anterior propietario ha tenido acceso a la bodega en Bogotá donde se encuentran almacenadas las máscaras para asegurarse personalmente de que su estado de conservación es óptimo. Actualmente, planea realizar una exposición de la colección en la Biblioteca Iberoamericana en Berlín. Aunque ya cuenta con la autorización del Fundación BAT, debe gestionar algunos trámites en el Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH) y está a la espera de encontrar una institución que financie los costos de la exhibición. Todo esto pareciera ser muestra de que, pese a que la propiedad de la colección pasó de lo individual a lo institucional, su anterior propietario sigue reconociendo algunos derechos y obligaciones sobre esta.

2. La reliquia

Con notable frecuencia, los autores que han teorizado sobre el coleccionismo lo han presentado como un género especial de consumo exacerbado que resulta de un impulso vehemente por poseer —véase, por ejemplo, a Baudrillard (1978)—. En este caso, el coleccionismo es retratado, cuando no como una neurosis, al menos sí como una práctica alimentada por un deseo frívolo de auto-realización en el mercado. Para otros autores —como Belk (2006)—, no debe desconocerse que el coleccionista conduce también un acto de singularización y desmercantilización, en cuanto al inscribir a un objeto en una colección se deja de sostener sobre este una mirada meramente utilitaria. Su valor no reside más en su mediación práctica, sino en el lugar que ocupa dentro de una serie. Esta singularización, dicen, aleja al coleccionista del consumidor ordinario.

En conformidad con la segunda visión, a menudo son los mismos coleccionistas quienes presentan su propia labor como una apreciación necesaria de que ciertas cosas, en virtud de sus cualidades sobresalientes, deben ser desplazadas fuera de los contextos mercantiles. Este parece ser el sentido que Michael Tauchert le dio a su manera de

proceder frente a las máscaras de El Chalet Suizo. Al decidir ponerlas bajo la custodia de la Fundación BAT, su pretensión era tanto que pudieran exhibirse públicamente como que permanecieran reunidas conformando una serie. Dice Tauchert:

¿Por qué decidí adquirir la colección? En parte, realmente, por tener la visión que esto no puede quedarse vendido uno por uno y desaparecer. Es un *tesoro cultural* de los propios indígenas y, pues, obviamente, también de Colombia. Y, realmente, sentía que se deben mantener juntos y ... a veces las colecciones o las cosas se mantienen juntos por gente privada comprándolos, porque entidades no se meten, o no tienen la plata, o no tienen la visión de hacerlo. En esta época menos que hoy, ¿no? (Comunicación personal, 17 de diciembre de 2019. Subrayado añadido)

El riesgo que Tauchert advierte es que se pierda la oportunidad de que las máscaras juntas abran el acceso a comprensiones que solo la comparación permite, pues solo como serie logran mostrar “diferentes aspectos de diseño o de función” (Comunicación personal, 17 de diciembre de 2019). Para que las máscaras permanecieran reunidas era preciso que ya no operaran como cualquier mercancía fungible y que, aunque sujetas al intercambio, no lo fueran más con relación a la oferta monetaria de la contraparte.⁸ Su valor debía reconfigurarse, tornándose todavía más abstracto. Debía responder, más que a la magnitud del trabajo abstractamente humano necesario para su producción material, al trabajo social requerido para fabricarle un discurso que las posicionara como un objeto extraordinario. Como pone en relieve el mismo Tauchert, actualmente este discurso adopta la forma de discurso patrimonial:

Creo que, finalmente, obviamente, estas cosas deben ser del estado, debe ser custodiado por ellos y deben ser mostrados porque eso es un *patrimonio nacional*. Las máscaras de la colección es un patrimonio. Entonces no deben estar, en principio, en manos privadas. O bajo condiciones donde realmente... [...] Porque no solamente la custodia, sino también que sea en una parte educativa donde las nuevas generaciones puedan también saber lo que ha sido del pasado... sí, lo que ha... lo que es su *patrimonio cultural*. (Tauchert. Comunicación personal, 17 de diciembre de 2019. Subrayados añadidos)

⁸ Recordemos que Tauchert no las vendió al “mejor postor”, como habría sido L.A. Cano.

Con todo, el discurso del patrimonio cultural no es el primero ni el único que pretende conservar la autenticidad percibida en ciertos bienes desplazándolos fuera del mercado. Como asegura Appadurai (1991), la extracción de determinados objetos de los contextos mercantiles tiene por fin la protección de los sistemas de estatus, por lo cual restringir su circulación mercantil es de interés para los grupos, especialmente, para los grupos políticos y económicos poderosos. El autor propone a las reliquias como un caso de mercancías de enclave, esto es, objetos cuya circulación mercantil es idealmente restringida. Pese a ello, la fuerza de la demanda es tan vehemente que circulan con gran velocidad, con tanta como pueden hacerlo sus contrapartes profanas. Eso sí, son mercancías “trasvaluadas”, cuyo precio no se fija del mismo modo como ocurre con las demás cosas. La biografía de la reliquia es esencial y no accidental para determinar su valor.

Recordemos que las reliquias son objetos conservados con fines de culto que ocupan un lugar de relevancia en algunas religiones. Son las *evidencias materiales* que demuestran la veracidad de una creencia. Es interesante explorar su vínculo con otros tipos de mercancía de enclave como los bienes patrimoniales, puesto que las afinidades entre ambos permiten considerar la perspectiva que identifica al discurso patrimonial como una suerte de “religión secular”. Beverly Butler (2006) menciona que autores como Horne, Duncan y MacCannell han relacionado el surgimiento del discurso del patrimonio con la experiencia de secularización de la modernidad, la reorganización de la experiencia religiosa y el redespliegue de rituales civilizadores y lenguajes teológicos. Para estos críticos, este desplazamiento de poder y autoridad se hizo necesario para cimentar los estados nacionales y servir a las “democracias cívicas”, la reproducción de “buenos ciudadanos” y, en general, a las “necesidades ideológicas de la burguesía emergente” (Butler 2006, 467. Mi traducción). En este contexto, los museos operarían como “santuarios seculares” y paisajes patrimoniales “sacrificados”.

Ahora bien, esta reorganización puede implicar conflictos en distintos niveles. Puede suceder que una misma cosa sea considerada por los miembros de un culto como reliquia y por un estado nacional o por la Unesco como patrimonio cultural. Algunos objetos sagrados no necesariamente estaban pensados para ser vistos por personas externas al culto, mientras que la inscripción de un bien como patrimonial implica una

vocación de exhibición. Incluso si el bien patrimonializado no es considerado como sagrado por ningún grupo en particular, las formas multívocas como son percibidos los objetos suponen conflictos sobre quiénes tienen la autoridad para decidir sobre su destino. La perspectiva del patrimonio se plantea como opuesta a la circulación mercantil y en favor de la conservación y la exhibición. Esta visión puede no coincidir no sólo con la del comerciante individual que propugna por su valoración como mercancía, sino también con otras visiones contrarias a que la circulación del objeto pase del ámbito local al nacional o global.

Estos conflictos están vinculados con discusiones como aquella sobre la permanencia en museos europeos de objetos patrimoniales sacados de otros países durante el periodo colonial. Este sería el caso del British Museum, que rechaza devolver los mármoles del Partenón a Grecia, y del Museo Pérgamo, de Berlín, que pretende quedarse con las esfinges de Hattusa, de Turquía. Algunos museos se han excusado bajo el argumento de que los países de procedencia de las piezas son “demasiado pobres” o conflictivos para que puedan conservarlas adecuadamente. Cuando la revista *Semana* (2019) le consultó sobre el tema al historiador del arte y exconsultor de la Unesco, Álvaro Medina, el especialista sostuvo que “América Latina y África deberían agradecer el cuidado que Europa le ha dado a nuestro legado” porque si no hubiera permanecido en sus manos, las piezas estarían destruidas. Agrega que hay que “dejar ese complejo provincial de creer que porque algo proviene de los indígenas debe permanecer en el territorio. Los hallazgos arqueológicos se deben exponer como las grandes obras. Picasso es Picasso porque los museos decidieron mostrarlo. Yo me siento orgulloso cuando veo oro colombiano en el Museo Metropolitano de Nueva York, por ejemplo”.

Estos mismos argumentos, la capacidad de exhibición y las condiciones de conservación, son los mencionados por Tauchert para explicar por qué entregó la colección a la Fundación BAT. Así, asegura que “yo realmente considero que es mejor que otras culturas los vean en masas, que las máscaras sean en la cultura originaria y lo vean cincuenta personas”, y que “mire los cabildos y los sitios culturales que tienen allá. Son abandonados, realmente no son salas... sin control de temperatura. A ese nivel, ya no son adaptados” (Comunicación personal, 17 de diciembre de 2019). Según este planteamiento, la representación en unos bienes de algo así como “la Historia del

Hombre” —que escriben, por supuesto, los grupos de élite— reviste mayor importancia que las formas como las “minorías” desean ser representadas e identificadas. Pero ser “minoría” no se refiere solo a un criterio numérico, sino, en especial, a una suerte de índice de subalternidad.

Por supuesto, esta posición no concierne a un solo individuo, sino a la dinámica que implica la hegemonía y casi ubicuidad del discurso del patrimonio cultural. En últimas, se asume que este discurso vela porque un bienpreciado no sea la propiedad de unos pocos individuos, sino una valiosa herencia de una “humanidad” en abstracto. Sin embargo, sí terminan siendo unos pocos quienes deciden sobre su destino y su conceptualización. Tauchert no desconoce las controversias que tiñen el discurso del patrimonio y que estas envuelven, también, al caso de la colección de máscaras del Alto Putumayo.⁹ De hecho, algunos años después de haberla entregado a la Fundación BAT, reconsidera que, bajo las condiciones actuales, quizás sería más factible haber optado por otras alternativas:

Hoy en día yo de pronto decidiría completamente diferente en relación del destino de las máscaras, de pronto buscaría ayuda internacional para hacer un museo allá, para ellos, manejado por ellos, pero bajo de un contexto museológico correcto y sano para que las máscaras no se dañen y que realmente hay continuidad. Y no se entra, digamos, una colección de estas a los deseos políticos de algunos indígenas, que también actúan, a veces, como todos los políticos actúan, ¿no?, y se lo llevan o no lo cuidan. Bajo de un contexto cultural, digamos, una extensión del Museo del Oro allá, que tiene una sala. Algo así, hoy lo haría. A mí no me gusta que estén guardadas, a mí me gusta que se vean. Permanente, ojalá. Pero itinerante también, porque no todo el mundo puede viajar a Bogotá o a las exposiciones que se harán. (Tauchert. Comunicación personal, 17 de diciembre de 2019)

Pero aun cuando se pone en cuestión quiénes o en qué lugares deberían atesorarse unos bienes, se mantiene intacto el mandato de conservación y exhibición. Se desconoce que también sobre este asunto actúa un ejercicio de poder y que no en todos los casos una obra se hace con la intención de perdurar y ser masivamente contemplada. Tal vez,

⁹ Incluso, Tauchert está apoyando una iniciativa que busca que un museo de Berlín retorne a los Kogui unas máscaras que habían sido llevadas a Alemania por Theodor Konrad Preuss (Diario de campo, 16 de diciembre de 2019). Yo supongo que el proyecto pretende que, una vez retornadas las máscaras, se las conserve en un museo en territorio Kogui.

las máscaras del Alto Putumayo no son reliquias para los Ingas y Kamsá, pero sí lo son para aquellos que, como Tauchert o la Fundación BAT, anteponen su conservación sobre cualquier otra consideración.

Ya hemos anotado algunas características sobre la materia prima de que se componen las máscaras del Valle de Sibundoy. Veíamos que, como los troncos de los árboles, la madera es sensible a los insectos, a los cambios de temperatura y de humedad. Quizás, esta naturaleza perecedera de la madera —en contraste con otros materiales disponibles en el medio del Alto Putumayo, como la piedra o la arcilla— puedan sugerirnos algo acerca de las máscaras como producto efímero, a lo mejor, pensado para unos usos concretos en el presente y no para su conservación en la posteridad. Esto se torna especialmente significativo al considerar las condiciones medioambientales del valle, donde la humedad relativa es muy alta. Pinzón, Suárez y Garay (2004) señalan que su promedio multianual es de 83%, lo que se corresponde con su ubicación en un ecosistema de “bosque muy húmedo montano bajo”, según la clasificación de L.R. Holdridge. Al preguntarle a Tauchert por este tema, se ve inicialmente dispuesto a considerar el argumento:

Es interesante este punto porque obviamente, pues, las máscaras son en madera, un material vegetal tiende a dañarse y no está hecho para la eternidad. Eso sí, puede ser que, sí, se hacen las máscaras... de pronto hicieron también las máscaras solo para unos eventos y después realmente los quemaban. Puede ser, también. No sé mucho de eso. No... ellos no hacen las máscaras para quedar en la pared como decoración, eso sí puedo estar seguro. Ellos tienen una función y cuando la función se terminó, pues, de pronto en otro evento otra vez lo usan, como las ropas, como las plumas, como todo; como las conchas, como las chaquiras, como todo eso. Pero, realmente, hoy en día, pues, yo filmé al taita con una corona de plumas que... que hoy yo la vi, es completamente dañada y comido por las polillas, ¿ya? Entonces en ese sentido creo que sí, cuando una cosa es en función en el tiempo tiende a desaparecer. Como la cultura tiende a desaparecer. (Comunicación personal, 17 de diciembre de 2019)

No obstante, concluye agregando que “sí vale la pena museológicamente entrar en eso y guardarlos porque, igualmente, puede surgir otra vez un movimiento fuerte indígena que tengan interés en eso” (Tauchert. Comunicación personal, 17 de diciembre de 2019). Una pregunta es qué puede ser considerado un movimiento indígena “fuerte”,

si acaso no lo son ya las “varias comitivas” de personas que le han reclamado la propiedad de las máscaras.¹⁰ Ahora, no estoy defendiendo la postura de que el único lugar adecuado para la permanencia de los objetos es “de donde provienen”. Sin embargo, es evidente que existe un ejercicio de poder respecto a qué actor tiene mayor autoridad para decidir cómo conceptualizar un objeto. Si lo que se busca es conservarlo por su valor histórico o por ser archivo de una memoria, sería fundamental poner primero en cuestión ¿la memoria o la historia de quién?, ¿quiénes están autorizados para apropiársela? El gran problema concierne al marco epistemológico que determina cómo concebir y representar la historia, a la primacía de una visión única de cómo archivar la memoria. En palabras de la autora Virginia Domínguez:

Aquí hay una conciencia histórica de una clase especial. Percibimos urgencia en las voces de los recolectores, un temor de que no podamos poner más las manos sobre esos objetos, y que esto implique una irreparable pérdida de los medios de preservar nuestra historicidad. Aquí hay un doble desplazamiento. Los objetos ya no se recolectan por su *valor intrínseco*, sino como metonimias del pueblo que los produjo. Y los pueblos que los produjeron son objeto de examen no por su *valor intrínseco*, sino por su contribución observable a nuestra comprensión de nuestra propia trayectoria histórica. Es una cierta concepción del “hombre” y una cierta concepción de la “historia” lo que hace posible este doble desplazamiento. (citada en Clifford 1995, 297. Subrayados añadidos)

Por supuesto, no existe algo así como un “valor intrínseco” de un objeto o un pueblo, cualquiera que este sea. El valor es siempre socialmente determinado y no está, de ninguna manera, vinculado con su materialidad sensible. Pero lo que quiero subrayar aquí es cómo, en la actividad de coleccionar ciertas clases de objetos con el fin de salvaguardarlos, los sujetos que pretenden encarnar los valores de la civilización han buscado situarse en la vanguardia de una historia global que acaba en sí mismos. No sin emplear un tono de temor apocalíptico, la conservación se toma como el fin último cuando lo que se defiende es una forma particular y acabada de la Historia. Pero el coleccionista no tiene tiempo para evaluar las otras visiones porque actúa a

¹⁰ Vuelvo a citar: “ellos han querido tener las máscaras, pues, varias veces, varias comitivas tenía yo de gente que quería, pero yo realmente te digo: no me da la seguridad que eso se mantiene. Por un momento, rico. El gobernador actual se luce trayendo estas máscaras, devolviéndolos a los que lo hicieron. ¿Pero después qué pasa?” (Tauchert. Comunicación personal, 17 de diciembre de 2019).

contrarreloj. Si no procede a tiempo, corre el riesgo de que las pérdidas sean irrecuperables. Dice Tauchert:

Lo grave es que el contexto del uso de las máscaras antiguas, de las máscaras de mi colección, ya no existe, ¿ya?, ya no existe. Esto es una parte que está perdiéndose. Entonces una función de esta colección puede ser mantenerlo vivo, ¿ya? Mantenerlo vivo en el sentido de que no es una cosa del pasado porque todavía hay talladores. Pero como los rituales en los cuales se ha usado esto están perdiéndose, los médicos no tienen este poder que tenían antes, los jóvenes indígenas no se interesan de la medicina tradicional y todo eso. (Comunicación personal, 17 de diciembre de 2019)

El problema es que la “cultura”, la “identidad” y la “tradicición” no son objetos que pueden mantenerse vivos si se los sitúa al margen de la historia. Al pretender “salvarlos” de la desaparición se terminan atesorando cadáveres deshistorizados. Y, de paso, se deshistoriza y reifica a los grupos humanos que se suponen representados en los objetos. El museo ha sido el escenario por excelencia donde se ha conquistado ese efecto. Es, entonces, cuando resulta más valioso dirigir la mirada hacia la historia de otro tesoro, uno que también permanece guardado en una bodega, pero esta vez no de una fundación privada, sino de un museo universitario.

3. Colección del MATP: el arca de la tradición

Durante la década de los sesenta, en el marco del reordenamiento de las relaciones internacionales de poder que tuvo lugar tras la Segunda Guerra Mundial, el discurso del desarrollo cobró fuerzas en las discusiones políticas del momento. En 1961, el gobierno estadounidense lanzó la Alianza para el Progreso, presentada por la administración de John F. Kennedy como un programa de cooperación económica, política y social entre Estados Unidos y los países de América Latina, a excepción de Cuba. Al crearse durante lo que se conoce como la Guerra Fría, las “ayudas” a otros países se pensaron como una estrategia para la contención del comunismo y el

mantenimiento de la influencia y el control de Estados Unidos sobre los países latinoamericanos.¹¹

Para lograr extender sus intervenciones hasta las zonas rurales de los países participantes de la Alianza, el gobierno estadounidense precisaba de un brazo civil que se encargara de la ejecución de los programas diseñados. Para estos y otros objetos fue creada el Cuerpo de Paz (Peace Corps) como una agencia federal de Estados Unidos independiente de la Alianza para el Progreso, pero vinculada a sus fines. La agencia adoptó la forma de una organización de voluntarios estadounidenses enviados a los países participantes para prestar asesorías técnicas y mano de obra cualificada para la ejecución de proyectos. Con esta misión se decía pretender conjurar el desempleo y la baja productividad, si bien también se les ha acusado de participar en actividades de espionaje contrainsurgente.¹²

El gobierno colombiano fue el segundo en solicitar y acordar la intervención de Cuerpo de Paz en el territorio nacional. Según Ramírez (2011), los primeros voluntarios llegaron a Bogotá a finales de 1961 y desarrollaron sus operaciones en San Jacinto, Tipacoque, Tenza, Ráquira, Aguadas, La Chamba, Espinal, Pasto, Sandoná y Sibundoy. De acuerdo con Mizzau (2018), las labores que se encomendaron a los voluntarios consistieron, principalmente, en la construcción de caminos e infraestructura para la prestación de servicios sanitarios y la ejecución de programas enfocados en la agricultura y la enseñanza de lectoescritura en español e inglés. Además, hacia finales de la década de los sesenta, los voluntarios emprendieron programas de asistencia a microemprendimientos de diversos oficios. En estos se reorientaron algunas prácticas de producción manual de objetos que ya existían en las poblaciones, promoviendo el cooperativismo y prestando asesorías en cuestiones como

¹¹ J. F. Kennedy se refirió a la Alianza Para el Progreso como “uno de los métodos a través de los cuales los Estados Unidos mantenían una posición de influencia y control en el mundo, y alimentaban buenas relaciones con algunos de los países que podían colapsar y acercarse fácilmente al bloque comunista” (citado en Mizzau 2018, 48).

¹² Si bien una de las cláusulas de la CIA prohibía utilizar voluntarios de Cuerpo de Paz para sus operaciones y, en caso de la incorporación de exvoluntarios a sus filas, exigía respetar un período de al menos cuatro años para el comienzo de su entrenamiento, las sospechas de espionaje han rodeado la operación de los voluntarios de la organización desde su conformación (Mizzau 2018).

el tiempo invertido versus las ganancias obtenidas, la creación de mercados y la modificación del aspecto y función de los productos para dirigirlos a la exportación.

En el caso de Sibundoy, organizaciones como Cuerpo de Paz y el Instituto Lingüístico de Verano se sumaron a las misiones católicas que se habían emplazado en la zona desde el siglo XVI. Como en el caso de los frailes capuchinos, la incursión de estas nuevas misiones resultó de la petición expresa del estado colombiano que decía querer llevar el “desarrollo” a la región. Lo cierto es que la incursión de misiones en una zona como el Alto Putumayo, ubicada entre el piedemonte andino y la región amazónica, se presentaba como una jugada estratégica en cuanto la Amazonía había asumido un nuevo protagonismo a los ojos del mundo como despensa de alimentos y antídotos para curar enfermedades.

Sobre la intervención en Sibundoy de los voluntarios de Cuerpo de Paz, Gloria Barrera (2011) sostiene que si bien el modelo del cooperativismo ni se comprendió ni implementó por completo en el municipio —puesto que la producción artesanal funcionaba por medio del trabajo de familias—, sí generó una gran actividad comercial que tuvo sus efectos en la mercantilización de las “artesanías”, que la autora supone hasta el momento producidas solo para el autoconsumo y el trueque. Estas habrían comenzado a circular en ferias locales, regionales y nacionales e, incluso, en tiendas en otros países. Para ello, se implementaron cambios en los diseños, que respondieron al “gusto” de los voluntarios y a los patrones de consumo de los mercados internacionales. Así, se comenzó la producción de objetos como individuales para mesa, corbatas, cinturones, monederos, objetos decorativos y *souvenirs*.

En cuanto a las máscaras, los voluntarios introdujeron algunas variaciones en su proceso de elaboración, como el lijado de la superficie y el reemplazo de los tintes naturales por vinilos industriales de colores más intensos. Para el caso de los Kamsá, Barrera asegura que los artesanos respondieron con “sometimiento” a los cambios introducidos por los voluntarios, aunque, de igual forma, mantuvieron cierta resistencia “al ir borrando del inventario artesanal los diseños creados por estos agentes externos y buscando neutralizar los efectos de homogenización y de pérdida de elementos identitarios generada por la presencia de los voluntarios ‘gringos’” (2011, 186).

No sobra señalar el cuidado que debe tenerse con las asunciones de quienes, como Barrera, sostienen que la circulación de las producciones de los grupos étnicos se limitaba a un reducido circuito interno antes de su incorporación al mercado capitalista o, cuando más, se circunscribía al trueque con otros grupos de la misma región. Como dan cuenta Pinzón, Suárez y Garay (2004), los Ingas, en particular, destacan por su larga historia como comerciantes viajeros. Además, la región conocida como el “complejo del yagé” operaba como una ruta comercial en la que circulan, desde tiempos anteriores a la conquista, bienes provenientes de zonas más apartadas. Lo que los voluntarios parecen haber impulsado en el Sibundoy fue la incorporación a un mercado transnacional capitalista en donde estos productos se comercializaran como “artesanías”.

En todo caso, Barrera sostiene que los voluntarios de Cuerpo de Paz finalizaron sus actividades en Sibundoy como resultado de algunos episodios de “irresponsabilidad administrativa” y por la agudización del conflicto armado, con la presencia de las FARC y del ELN en la zona. En consecuencia, la cooperativa conformada en el marco de las intervenciones se disolvió diez años después de iniciar su funcionamiento. A la par, Cuerpo de Paz se retiró o redireccionó sus actividades en las demás zonas de influencia, según Ramírez (2011), por los malestares que generaron los cambios introducidos por los voluntarios en la producción alfarera del municipio de Ráquira, como la elaboración de piezas con relieves del Tío Sam, el Pato Donald y del Indio Piel Roja.

De acuerdo con el autor, entre quienes manifestaron su rechazo se encontraban algunos sociólogos, antropólogos y folclorólogos de la época. Este sería el caso de Yolanda Mora de Jaramillo, una de las primeras antropólogas graduadas del Instituto Colombiano de Antropología. En una conferencia leída ante la Primera Reunión de Jefes Departamentales de Divulgación Cultural, en 1966, la antropóloga habría asegurado:

Tenemos el deber de desanimar como colombianos [...] aquellos motivos que se reduzcan a la copia automática, servil, pudiéramos decir, a lo extranjero; aquellos motivos que nos han llegado de fuera, en el natural y espontáneo proceso de difusión cultural, pero que no

hemos tenido tiempo u ocasión de asimilar, de incorporar a nuestra sensibilidad y modo de ser [...] En segundo lugar, desanimar aquellos trabajos que sean un pastiche de nuestros tesoros precolombinos. Naturalmente que para poder decir qué es una buena reproducción y qué es un pastiche de lo precolombino, debemos tratar de conocer lo nuestro. Es casi una obligación visitar los museos de arqueología, donde podemos ver, aprender, familiarizarnos con las formas y estilos de la obra de los pueblos que nos antecedieron, para que entonces podamos exigir de nuestras artesanías que se inspiren en esas obras precolombinas, que las reproduzcan sin alteraciones ni desfiguraciones. Entonces esas artesanías sí serán respetables y tendrán un valor educativo y estético. (Mora 1969, 21)

Como siguiendo la segunda observación de la antropóloga, la Asociación Colombiana de Promoción Artesanal (ACPA) fundó, en 1971, el Museo de Artes y Tradiciones Populares (MATP), con sede en Bogotá. La ACPA se había conformado en 1966 como reacción a las intervenciones de los voluntarios en la producción artesanal. De acuerdo con Naomi Soto (2017), fue creada por un grupo de mujeres de clase alta, la mayoría de ellas pertenecientes a la Unidad Femenina Nacional y esposas o personas cercanas a personajes de la élite bogotana. Como suponían que las formas de producción artesanales seguían una constante inmemorial, modificar su aspecto y función para orientarlas al mercado se entendía como una violación a su autenticidad. Así, con la creación de la ACPA pretendieron “recuperar” los oficios y técnicas artesanales “en extinción” y aumentar las oportunidades de comercialización de las artesanías, pero sin llegar a “deformarlas”.

Entre los objetos que integraban la colección del MATP se contaban instrumentos de caza y pesca, manos de moler, vestidos, banquitos, collares, coronas, instrumentos musicales, muebles y juguetes. Igualmente, se adquirieron al menos setenta y una máscaras del Alto Putumayo (entre ellas, figuras 1.28 y 1.29). La clasificación y presentación de la colección le fue encargada a la misma Yolanda Mora.



Figura 2.1. De la antigua colección del MATP. Fuente: archivo MUUA.



Figura 2.2. De la antigua colección del MATP. Fuente: archivo MUUA.

Las exposiciones permanentes e itinerantes del museo se configuraron en torno a las técnicas y oficios que se consideraron más representativos de las comunidades de artesanos a nivel nacional. En una sala ubicada en la primera planta se exhibían las piezas de la “cultura material” de los indígenas de Colombia, y en cuatro salas de la segunda, “las artesanías populares de las distintas regiones del país, como también algunos ejemplares de artesanías cultas” (Mora 1974, 287). Es interesante la distinción terminológica que emplea la antropóloga. Las “artesanías cultas” hacían referencia a las manualidades aprendidas “en escuelas especializadas de artesanía [...] — cracquelet, papier maché—, etc.” (1969,14). En contraste, por “artesanías populares” denominaba a:

Las ejecutadas por el pueblo, y que con sus productos han prolongado y nos dan arte popular. Son las producidas anónimamente por las capas inferiores de la población urbana o rural [...] Las artesanías populares son lo anónimo, lo colectivo, lo que se aprende por tradición y no formalmente, es decir en las escuelas. Lo que nos viene por tradición. (Mora 1969, 14)

Aún más sugerente es la precisión que la autora presenta para lo que llama “material etnográfico” o “cultura material”:

Las cosas elaboradas por “indígenas marginales”, por *nuestros indígenas “primitivos”* – en el sentido de que *todavía* no han sido ni están civilizados— son productos de una cultura

diferente [...] Tan así que sus productos que entre ellos son funcionales y hacen parte de su cultura en el sentido más práctico (armas para la guerra y la caza; balayes para la elaboración y manejo del casabe, figuras humanas de madera para una ceremonia mágica de curación), entre nosotros son sólo elementos decorativos [...] A parte de la nota exótica, los encontramos hermosos dentro de su simplicidad, porque dada la compenetración que el indígena que los elabora tiene con su medio ambiente, son preciosos, no les sobra nada, están hechos con el material adecuado y con la forma adecuada a las funciones que van a cumplir. (Mora 1969, 10-11. Subrayados añadidos)

La imagen del “indio” que Yolanda Mora presenta aquí no es otra que la del “buen salvaje”, ese subhumano más cercano a la naturaleza que a la cultura, que está completamente “compenetrado” con su medio ambiente y que, no obstante, fabrica unas cosas hasta simpáticas. La antropóloga añade:

Pero como quienes los elaboran no pertenecen a la capa popular nuestra, urbana o rural y no están siguiendo en su trabajo las normas de nuestra tradición cultural, estos productos no pueden ser considerados como arte popular o folclórico, ya que uno de los elementos del folclor es la tradición cultural. Algunos de sus objetos podrán ser considerados como “arte”; pero como “arte primitivo”, que servirá ocasionalmente de inspiración a artistas — todos sabemos la enorme influencia que en el arte moderno europeo, especialmente en la pintura, ha tenido el arte primitivo africano— o a los artesanos cultos, y más raramente a las artes populares. (1969, 10-11)

Esta misma dinámica de exotización que ejerce la antropóloga al emplear un lenguaje que alteriza se reproduce en el guion museal. Mora organiza el recorrido por el museo como en un ejercicio de taxonomía evolucionista. En la planta baja se encuentran los vestigios materiales de los Tikuna, Motilones, Sibundoyes, Guahibos y Noanamá, en resumen, todos los extraños a *nuestra* cultura, que en su peculiar propensión por modificar su naturaleza han ido fabricando objetos simples, pero funcionales. Hace falta tomar las escaleras hasta la segunda planta para ascender hacia el dominio donde podemos hallar los matices, la innovación y las formas más refinadas de artesanía.

Vale profundizar en los criterios empleados por Mora para ordenar las piezas del museo. Entendamos, primero, que estas disposiciones responden a modos de clasificación que se han desarrollado históricamente para ordenar los objetos “no

occidentales”. Según Kepplinger (2014), a finales del siglo XIX y principios del XX, la reunión de grandes colecciones de objetos “etnográficos” y su ubicación en un museo independiente de las bellas artes y las ciencias naturales jugó un rol crucial en el proceso de consolidación de la antropología como disciplina científica. Como en los recién fundados museos comenzó a operar una preocupación más metódica por la taxonomía y la elaboración de series completas, era preciso encontrar criterios unificados para almacenarlos y exhibirlos. Para ello, se emplearon dos sistemas de ordenamiento: según las técnicas de fabricación de los artefactos —orden tipológico— y según sus lugares o grupos étnicos de procedencia —geográfico o étnico—.

En palabras escuetas, el orden tipológico corresponde a colocar juntos “plumas, plumas, plumas; flechas, flechas, flechas”, según la expresión que empleó Michael Tauchert para describir los guiones de algunos museos. Para él, habría que construir, más bien, una especie de modelo a escala del “hábitat natural” de las cosas: “ponga alguna pluma, con la flecha, con el vestido, con todo esto, y ponga una foto cómo se ve una persona vestida con esto” (Comunicación personal, 17 de diciembre de 2019). Esta forma de ordenar las piezas corresponde al orden geográfico o étnico, el sistema que prevaleció en los museos etnográficos y que continúa siendo la tendencia que predomina en nuestros días.

Esta preeminencia de un orden sobre otro se debe en gran medida a las diatribas que Franz Boas le dirigió al orden tipológico, pensado para facilitar la comparación intercultural. Al dirigir una crítica al método comparativo en antropología, Boas hizo énfasis en la ubicación de los objetos en determinados contextos vividos:

Se ha propuesto frecuentemente establecer un museo que ilustre la adaptación de los organismos al entorno. El objetivo de este estudio es encontrar las leyes fisiológicas o la combinación de causas que tienen el efecto de causar estas adaptaciones. La clasificación y disposición debe, por supuesto, hacerse de acuerdo con el entorno, para mostrar su influencia en los diferentes tipos de organismos. Una colección etnológica es análoga a esto. Los objetos de estudio son investigaciones sobre psicología. El método de investigación es un estudio del entorno. El entorno es físico y étnico; por lo tanto, la disposición debe ser también física y étnica, ya que es la única manera de mostrar el fenómeno en su peculiar carácter y entorno. (Boas 1887, 588. Mi traducción)

Como es de suponerse por la amplia influencia que la escuela boasiana tuvo sobre las primeras generaciones de antropólogos colombianos, Yolanda Mora optó por el orden geográfico para clasificar el “material etnográfico” del MATP. Así, en el Salón Indígena se hallaba un modelo a escala real de una maloca y, alrededor de la casa, elementos de uso doméstico e instrumentos de caza y de pesca (Pulecio 1989). De acuerdo con Mora, de esta manera “el objeto se presenta en su interrelación funcional, dentro de la estructura cultural en que funciona, mostrando su significación frente a la totalidad de la cultura” (1974, 288).

Lo inesperado es que la antropóloga haya optado por un orden distinto, el tipológico, para ordenar el resto de las piezas del museo. Según explicó, ordenar las “artesanías populares” y “cultas” según su lugar de procedencia no resultaba tan interesante, pues “necesariamente se cae en la monotonía con el despliegue de elementos que se repiten en muchos de los lugares representados” (1974, 287). Antes bien, ubicarlas según su materia prima y sus técnicas de manufactura permitía comparar “las distintas soluciones o respuestas que el hombre colombiano, de diferentes medios geográficos” le ha dado a sus diversas necesidades fisiológicas y suntuarias (1974, 287). Así, las salas de la segunda planta se dividían en las secciones: cestería, tejido, cerámica, cordelería, metales, madera, cuero y cuerno.

¿Pero por qué ordenar de maneras distintas lo elaborado por indígenas a lo que hacen los campesinos y los artesanos de las ciudades?, ¿acaso resulta imposible comprar unos y otros, aun cuando estén hechos del mismo material o con técnicas similares de fabricación?, ¿o es que las artesanías “populares” y “cultas” no necesitan ser comprendidas en el contexto en que fueron producidas? Lo claro es que las clasificaciones de Mora exotizan, fabrican alteridad, dibujan una frontera entre un “nosotros” —el pueblo colombiano con tradiciones populares y artesanías— y unos “otros” —los “naturales” *todavía* no civilizados, que se ubican en las márgenes de un territorio indomado y que fabrican solo lo que necesitan para su supervivencia—. El problema no es solo una cuestión de lenguaje; se trata de marco epistemológico, que determina no solo la disposición de las cosas en el museo, sino el lugar social marginal y ahistórico en que se encierra a los grupos étnicos.

Así, el museo se convierte en un escenario donde una élite culta inventa o reinventa una imagen de la tradición local, regional, nacional y los vínculos etnicidad-nación. En este proceso, los grupos étnicos del pasado y el presente, por mediación de los objetos de su factura, se emplean como herramientas para unir a los colombianos en torno a un origen común y una riqueza cultural compartida. Entretanto, como las producciones materiales del “pueblo” y el “pueblo” mismo —que no incluye, para Mora, a los indígenas— se presentan en un riesgo permanente de desaparición, la creación de colecciones y su preservación dentro de los museos se ve justificada por la necesidad de rescatar los objetos que, en virtud de su autenticidad, merezcan ser salvados del paso del tiempo. En términos de Hainard y Kaehr, la pregunta del coleccionista es siempre “desde la perspectiva del futuro ¿qué se debería salvar del presente?” (citados en Clifford 1995, 297). Los criterios para efectuar esa selección están en relación con los intereses políticos, económicos e iconográficos de la misma élite que atesora reliquias en colecciones.

Entretanto, el caso del Museo de Artes y Tradiciones Populares puede resultar iluminador para comprender la peculiar relación entre patrimonio y mercado. Puesto que la ACPA se conformó con los objetivos de “recuperar” los oficios y técnicas artesanales “en extinción” y, a la vez, aumentar las oportunidades de comercialización de las artesanías, pareciera que se entiende a la conservación como no necesariamente opuesta a la circulación comercial. Sin embargo, precisan que la producción artesanal orientada al mercado debe gestarse de tal forma que las artesanías no sean “deformadas” con la incorporación de elementos foráneos, esto es, que reproduzcan las “obras precolombinas [...] sin alteraciones ni desfiguraciones”, como sugiere Mora (1969, 21).

Ahora bien, una práctica como la talla de máscaras no puede mantenerse inalterada por el carácter histórico de toda actividad social. Encima, las fuerzas del mercado capitalista en el que se busca que compita exigen constantes renovaciones en las mercancías para adaptarlas al “gusto” de los consumidores por lo novedoso, aunque deban conservar unos rasgos diferenciadores que les permitan identificarlas como productos exóticos. El resultado es que las técnicas que pretenden salvar solo logran conservarse inalteradas en forma de objetos de museo. Con todo, los museos tampoco pueden ubicarse al margen de las estrategias del mercadeo y el crecimiento financiero.

Los museos deben ser, ante todo, negocios rentables, en especial cuando la neoliberalización del estado supone la disminución progresiva de los recursos que antes se destinaban a la financiación de proyectos como la operación de museos.

El fracaso del proyecto del MATP es una muestra clara de ello. Desde tiempo atrás, el Claustro de San Agustín, sede del museo desde su creación, requería de una restauración por problemas en su infraestructura. Sin embargo, la escasez de fondos llevó a que tal restauración nunca llegara a realizarse. El Ministerio de Cultura, entidad que inicialmente iba a asumir los costos, retiró el presupuesto a obras consideradas como no prioritarias, presuntamente por el déficit financiero que atravesaba la hacienda estatal de la época. Como una de estas obras consideradas como no prioritarias fue la restauración del Claustro, el deterioro de la planta física llegó a agravarse hasta tal punto que incluso amenazaba con venirse abajo. En consecuencia, el público dejó de visitar el museo, temiendo por su propia seguridad.

En el 2005, la situación financiera se hizo insostenible y la junta directiva del museo decretó su quiebra. El Ministerio de Cultura se encargó de la repartición de las piezas de su colección que, en febrero de 2010, pasaron a ser parte de la Colección de Antropología del Museo Universitario Universidad de Antioquia (MUUA), como resultado de una convocatoria abierta. El MUUA recibió cinco mil doscientas piezas en diferentes estados de conservación —algunas, aparentemente muy deterioradas—. Con todo, ninguna de ellas ha llegado a exhibirse y las que lograron conservarse permanecen en sus bodegas.

La historia del declive del proyecto del MATP pareciera dejar una idea rondando en el aire: el mercado se impone como lugar dominante en la producción de valor. Es en torno a sus leyes que se configura la producción de signos. Si el museo era el escenario privilegiado para recrear la ficción de la identidad nacional, la feria artesanal demostrará ser una vía más rentable para consumir esta y otras expectativas. Mientras un museo exige gastos de mantenimiento permanentes, las ferias son eventos periódicos que requieren una inversión a lo mejor mínima comparada con la cantidad de capital que moviliza no solo en ventas, sino en las ganancias que representa la llegada de turistas. Si con un museo como el MATP se buscaba posicionar a la producción artesanal como una alternativa laboral, solo en la feria se logrará teatralizar

la ficción de la solución al desempleo. Donde el museo ofrecía un arca para conservar inalterada la “tradición”, la feria se promocionará como el lugar de encuentro con “el patrimonio vivo”. Así, la feria artesanal será exitosa en todo lo que en el museo parece fracasar. Acabamos el recorrido por la vía de las máscaras en el lugar donde aparecen de forma más transparente como mercancías.

4. Las máscaras del Alto Putumayo en el mercado de artesanías

Uno de referentes más conocidos sobre el estudio de las “artesanías” en cuanto mercancías en América Latina es el ensayo de Néstor García Canclini (1982) *Las culturas populares en el capitalismo*. En este trabajo, el autor propone entender que el capitalismo, antes que pretender deshacerse de las expresiones de las “culturas populares” como las artesanías, se apropia de estas y las reestructura para que cumplan funciones en la reproducción del capital y de la cultura hegemónica. En otras palabras, García entiende a las artesanías como productos en su “origen” precapitalistas que, no obstante, “subsisten” dentro del sistema capitalista al devenir mercancías. Esta inserción en la producción capitalista, en paralelo con su raíz precapitalista, es lo que, según el autor, hace a las artesanías una producción *híbrida*.

Ahora bien, los que pueden percibirse como objetos de una misma clase no desempeñan en la actualidad las mismas funciones que en los tiempos no-capitalistas invocados por el autor para vincularlos con un pasado remoto. Las artesanías, en tanto se refieren a las mercancías que desempeñan unas funciones sociales concretas, deben entenderse como productos del capitalismo y la modernidad por más que sea posible vincularlas formalmente con los objetos producidos bajo otro sistema productivo. Coincido con Ramírez (2011) al diferir del continuismo que, como García, plantan quienes entienden por artesanías a las “supervivencias atávicas”, las creaciones “ancestrales” o las producciones “precapitalistas”, llegando a extender la noción incluso hasta las primeras producciones materiales de la humanidad. Hace falta entender que las funciones que les son asignadas a las artesanías en la sociedad capitalista actual son el resultado de un proceso histórico en donde el intercambio es productor de valor.

En la historia reciente de Colombia, la intervención de Cuerpo de Paz parece haber marcado una nueva etapa en cuanto a la circulación comercial de las mercancías que hoy llamamos artesanías. La apertura de mercados en otros países impulsada por los voluntarios creó la necesidad de un agente que sirviera de enlace entre los productores de las regiones y los mercados internacionales, principalmente, en Estados Unidos y algunos países de Europa. En este marco, Artesanías de Colombia se creó, en 1964, como una sociedad limitada encargada de la comercialización de artesanías. Para ello, contaba con el apoyo financiero y técnico de la Agencia Internacional para el Desarrollo (AID), la liga de Cooperantes de los Estados Unidos (CLUSA) y la empresa norteamericana Scherr y McDermott Inc. (Ramírez 2011; Artesanías de Colombia 2019).

Cuando las alianzas con Cuerpo de Paz se disolvieron fruto de la retirada de los voluntarios de los municipios, Artesanías de Colombia transformó su figura jurídica en una sociedad anónima vinculada al Ministerio de Desarrollo —ahora, al Ministerio de Comercio, Industria y Turismo— y reorientó sus ejes misionales. Así, según Gloria Barrera (2015), entre 1985 y 1990, la política artesanal de Artesanías de Colombia, bajo el nombre de “La artesanía, un esfuerzo para el desarrollo”, centró su objetivo en el mejoramiento del nivel socioeconómico de los artesanos dinamizando su quehacer como una actividad productiva. Estos esfuerzos contribuyeron, de acuerdo con Ramírez (2011), a lograr el posicionamiento de las artesanías en los mercados regionales, nacionales e internacionales.

Actualmente, Artesanías de Colombia es la principal entidad público-privada encargada de la gestión del sector artesanal en el país. Sus actividades van desde las asesorías en diseño y mercadeo que se dictan a los artesanos, hasta la creación de los espacios de mercado más exclusivos para el consumo de la producción artesanal del país. Así demuestran serlo tanto las *boutiques* de la empresa como las ferias anuales que organiza en Bogotá y Medellín, Expoartesanías y Expoartesano, respectivamente. Como en el museo, las grandes ferias artesanales se dirigen, sobre todo, al turista. En el discurso inaugural de Expoartesano 2018, Ana María Frías, actual gerente general de Artesanías de Colombia, aseguró:

Las artesanías muestran al mundo las cosas buenas que hay en Colombia. Cada vez más extranjeros vienen a visitarnos, a conocer las maravillas de nuestro país: su gente, su riqueza natural, su gastronomía y, por supuesto, sus artesanías. La apuesta del Ministerio de Comercio, Industria y Turismo con la creación de treinta y seis nuevas rutas turísticas en Colombia ha sido fundamental para afianzar esa conexión esencial que hay entre el turismo y las artesanías. (Frías, discurso inaugural de Expoartesano, 29 de junio de 2018)

En este aspecto, la feria artesanal y un museo como lo era el MATP coinciden en su guion de exhibición: las cosas se disponen como en un recorrido por Colombia. Incluso en el caso del visitante local, la feria artesanal lo transforma en turista de la historia o de los confines de un “territorio nacional” que puede recorrer con tan solo pagar la entrada a un recinto ferial.

La feria artesanal continúa el discurso del museo sobre la identidad nacional representada en las ideas de un origen común y una riqueza cultural compartida. Frías es clara en este punto al hablar de *ADN cultural*: “siempre he creído que la tradición artesanal en Colombia es el ADN que llevan todos los diseñadores, creadores y artistas del país, y es a la vez lo que les permite diferenciarse y sobresalir en el mercado internacional” (citada en Expoartesano 2018). En un programa televisivo de entrevistas, la gerente general ya había insistido sobre esta idea:

Yo he dicho que nuestros artesanos y las artesanías de Colombia son el ADN creativo de nuestro país [...] Por lo tanto, nuestras artesanías son la comprobación de la creatividad y la sensibilidad de nuestras etnias. Es nuestro origen, es nuestra raíz. Y por eso es que tenemos que hacer una valoración y una exaltación porque es nuestra identidad, nuestra memoria, nuestra raíz. [...] Entonces si nosotros no partimos de la valoración de nuestra identidad, ¿cómo podemos proyectarnos como una nación? Ahí, ese es el valor de las artesanías de Colombia, porque es la comprobación, incluso de las comunidades más pacíficas y más perseverantes, que generación tras generación persisten en vivir de su trabajo artesanal. (Ana María Frías en *Pregunta Yamid* 2015)

Un punto muy claro en el que difieren los discursos de Yolanda Mora y Ana María Frías consiste en que mientras para la primera la noción de artesanía no puede aplicarse para las producciones indígenas, para la segunda una y otra son sinónimos: “nuestras artesanías son la comprobación de la creatividad y la sensibilidad de nuestras etnias”.

De nuevo, un escenario de exhibición se convierte en un dispositivo para producir la relación nación-etnicidad. Aquí, lo “indio” se refiere a lo primigenio, lo ancestral, lo originario, tanto así que el nombre de la versión de Expoartesano de 2018 fue “La belleza de tu origen”. Así lo explicó Fríes:

La belleza de tu origen habla del patrimonio cultural de los colombianos, evoca los territorios que tejen, aquellos de donde provienen las distintas comunidades; enseña sobre las materias primas exclusivas de estas regiones de donde se “originan” estos objetos llenos de significado. La belleza de tu origen nos une como nación, como colombianos, nos remite a un punto de partida en común, a lo que somos. (citada en Expoartesano 2018)

La gerente general expone de forma manifiesta que los discursos del patrimonio y el emprendimiento no se oponen necesariamente. Al contrario, pueden llegar a alimentarse el uno al otro: en el mismo espacio en que se presentan unos productos como continuadores de “lo que se hace así desde hace mucho tiempo”, la experiencia de contemplación que ya existía en el museo logra concretarse en la transacción económica. En una época en que las responsabilidades de generar empleo se han desplazado del estado y las megaempresas a los trabajadores precarizados que deben devenir pequeños empresarios, la creación de escenarios para que los artesanos vendan sus productos puede abanderarse como una solución fachada al problema del desempleo. Dice Fríes que “en la medida en que nosotros podamos innovar, *con respeto* y aplicando el diseño *con respeto*, vamos a generar una ampliación del portafolio de productos de las comunidades artesanales, por lo tanto, vamos a garantizar el éxito de su supervivencia” (Ana María Fríes en *Pregunta Yamid* 2015. Subrayados añadidos).

¿Pero qué significa ese “respeto” al que Fríes se refiere? Ante todo, que los objetos conserven, pese a los cambios, un cariz de “tradicional”, esto es, unos rasgos diferenciadores que son, finalmente, lo que los hace atractivos para un grupo de consumidores ávidos de mercancías exóticas. Esta producción de autenticidad puede conseguirse por medio de diversos mecanismos. Uno de ellos consiste en enarbolar la bandera de su propia autoctonía.

Al respecto, puede señalarse la forma en que las *máscaras del Valle de Sibundoy* se nominan en relación con una indicación geográfica. Podría sugerirse que esta nominación no se relaciona únicamente con la imposibilidad de adscribir su autoría a un solo grupo étnico. Pese a las diferencias que podrían señalarse entre las máscaras producidas por talladores Ingas y Kamsá, en las exposiciones museales, al igual que en las ferias artesanales, las fronteras entre ambos grupos se difuminan para responder a una visión panétnica de lo indígena en esencia vinculada a un territorio ancestral.



Figura 2.3. Stand “Artesanías Botamán” con máscaras elaboradas por talladores Kamsá. Medellín, Expoartesano 2019, 17 de mayo. Fotografía por la autora.

Al referirse a las máscaras como *del Valle de Sibundoy* se obtiene un rótulo que se acerca bastante a la noción de denominación de origen, en auge desde hace unos años para las artesanías. Artesanías de Colombia, junto con el Ministerio de Comercio, Industria y Turismo, ha promovido la utilización de recursos jurídico-mercantiles que se desprenden de los derechos de propiedad intelectual, entre los que se encuentran las mencionadas denominaciones de origen. Sin embargo, esta propuesta no ha sido del todo respaldada por las comunidades de artesanos por los compromisos financieros que genera, los vacíos respecto a qué actores detentarían la autoridad para decidir sobre las marcas colectivas, la falta de un nivel de información generalizado para todos los implicados sobre los mecanismos de propiedad intelectual, entre otros motivos (Barrera, Quiñones y Jacanamijoy 2014).¹³

¹³ En el caso de los artesanos del Alto Putumayo, Barrera, Quiñones y Jacanamijoy (2018) dan cuenta de un conflicto que comenzó en el 2011 cuando la entidad recomendó a una artesana Kamsá firmar un

Por denominación de origen se entiende a una “indicación geográfica aplicable a productos con un origen geográfico concreto y que poseen cualidades o reputación derivadas esencial o específicamente del medio geográfico en el que se encuentran, incluyendo factores naturales y humanos como los conocimientos y tradiciones de fabricación” (Artesanías de Colombia s.f., 17). La aplicación de esta denominación tendría por objeto no solo proteger a los productores de que se “copien” sus productos, sino, además, elevar su valor económico en el mercado. En palabras de Artesanías de Colombia:

Los productos vinculados a denominaciones de origen tienen la posibilidad de ser mejor remunerados que los productos comunes, aquellos que no tienen este elemento de valor que es la garantía de un origen geográfico, que les puede aportar una historia, una tradición, un clima y una forma especial de producción. (S.f. 17)

Es posible que la práctica de remarcar la relación entre objeto y lugar de origen pueda tener una doble funcionalidad. En este caso, vale la pena repensar la noción maussiana de propiedad-talismán. Marcel Mauss señala que en el derecho y la religión mahorí determinadas propiedades denominadas *taonga* están estrechamente vinculadas a la persona, el clan, la familia y la tierra. En virtud de estos vínculos, los *taonga* regalados no son objetos inertes y buscan ser devueltos a sus dueños originales, “pues el *taonga* está animado por el *hau* de su bosque, de su territorio y de su suelo, es auténticamente ‘nativo’” (Mauss 1979, 167).

Ahora bien, Mauss no circunscribe esta idea a la sociedad maorí. Para el autor, pese a la “inhumanidad” de los códigos mercantiles de las sociedades industrializadas, el

poder a nombre de los artesanos del Alto Putumayo para iniciar el registro de una marca colectiva denominada “Artesanías del Valle de Sibundoy”. En una asamblea de ese mismo año, los artesanos discutieron la posibilidad de su titularidad a nombre de la Asociación de Municipios de la Cuenca Alta del Río Putumayo (AMUCARP) sin llegar a un consenso. Sin embargo, de acuerdo con los autores, el proceso de registro de la marca continuó sin el consentimiento y a espaldas de los Taitas Gobernadores y voceros Kamsá e Ingas. En el mes diciembre de ese año, en el marco de Expoartesanías, artesanos Kamsá expresaron su inconformidad a Artesanías de Colombia y su deseo de cancelar el registro de la marca colectiva. Si bien se suponía que la entidad había acatado esta solicitud, no fue sino hasta junio de 2014 que se constató que la marca colectiva se había implementado y registraba vigencia hasta el año 2021, lo que despertó la inconformidad de los artesanos por considerarlo una usurpación de su “universo artesanal”. Esto demuestra que este mecanismo no está exento de conflictos y tensiones.

reconocimiento de derechos de autor sobre la propiedad artística y científica da cuenta de que se conserva la idea de que las cosas que se venden poseen un alma o *hau* —o entiéndase, un componente ideal que no es menos concreto que la parte material de la cosa—. De esa manera, los bienes vendidos persiguen a sus antiguos dueños, a la vez son perseguidos por ellos. En el caso de la propiedad intelectual, dice Mauss, los productores desean seguir la cosa que han producido, impelidos por el desdén de que su trabajo se revenda sin que ellos se beneficien de ello.

En seguida, es el reconocimiento de este componente inmaterial igualmente constitutivo del objeto lo que le otorga una singularidad a los ojos de quien lo recibe. El carácter irrepetible del acto de haber sido creado manualmente y la apreciación de que se encuentra habitado por el alma del suelo nativo se unen para favorecer la percepción de que lo que se tiene entre manos representa un espécimen único dentro de su clase. Así, la idea de origen se vincula estrechamente con la noción de autenticidad y exclusividad y se convierte en un criterio para establecer una frontera entre la copia y el original. Para Appadurai (1991), la vehemente preocupación por la falsificación en el mundo del arte se relaciona con la obsesión por el origen, a la vez que se asocia a la autoridad de unos conocimientos expertos, propios de las formas de circulación de los bienes de lujo.

En efecto, el discurso experto es esencial en la gestión que realiza Artesanías de Colombia y se constituye como otro de los mecanismos empleados para producir autenticidad. Lo que puede parecer curioso es que, desde la década de los setenta, los “expertos” no son solo antropólogos, arqueólogos ni folclorólogos, como se había acostumbrado en periodos anteriores, sino, especialmente, profesionales formados en diferentes áreas del diseño. La incursión de diseñadores en la gestión de Artesanías de Colombia se ha desarrollado bajo la figura de lo que han denominado asesorías en diseño. Ana María Frías describe así la gestión de Artesanías de Colombia en esta área:

Artesanías de Colombia, a través de la estrategia de ampliación de la cobertura geográfica y demográfica, tiene treinta Laboratorios de Diseño e Innovación en veintinueve departamentos del país y Bogotá y, para finalizar este año, esperamos contar con treinta y dos departamentos. Las alianzas generadas entre la entidad y gobiernos locales permiten la creación de estos laboratorios, en donde funcionarios de la entidad trabajan con los

artesanos en módulos de talleres, capacitaciones, que incluyen la caracterización de los beneficiarios, el diseño de productos, la comercialización y el mercadeo de los mismos [...] En estos espacios creativos, además de incentivar, siempre bajo el máximo respeto, la creación de productos innovadores acordes con las tendencias del mercado mundial, se hace énfasis en la importancia de adoptar formas organizativas, como lo son las asociaciones, las cooperativas, las corporaciones o las federaciones, entre otras. (Fríes, discurso inaugural de Expoartesano, 29 de junio de 2018)

Si llegan a parecerse las asesorías de diseño a las “asistencias” a microemprendimientos que antes llevaban a cabo los voluntarios de Cuerpo de Paz, habría que advertir que, si bien se acercan bastante, difieren en cuanto solo Artesanías de Colombia pretende que la producción de artesanías responda a la necesidad de producir signos para recrear la ficción de la identidad nacional. No sobra apuntar que, como da cuenta Daniel Ramírez (2011), esto ha conllevado una reducción de espacios para los artesanos o incluso, la obligación implícita de devenir empresarios y diseñadores en el sentido académico, para poder participar “competitivamente” en el sector.

En lo que respecta a las asesorías en diseño desarrolladas en el Valle de Sibundoy, el diseñador Ramón Vademooto Franco señala:

Las asesorías en torno al oficio de la talla en madera en la zona del alto Putumayo, están caracterizadas por una frecuente irregularidad, que ha sido motivada principalmente por la situación de orden público que caracteriza a la zona y que no ha favorecido su desarrollo en diversos aspectos. (2006, 6)

Con todo, se han logrado desarrollar diversos proyectos dirigidos por diseñadores que, tal vez, podríamos sumar a las incursiones misionales que se han desarrollado en la zona. Así, en 1977, Artesanías de Colombia dictó en Sibundoy una asesoría en diseño de tejido de lana virgen. Diez años después se realizaron dos carpetas de diseño, donde se describieron los oficios, procesos de producción, productos artesanales y formas de comercialización. En 1990, la marca de productos de marroquinería Boots and Bags incorporó los chumbes como correas en sus líneas de bolsos y carteras. Este vínculo artesanía-moda será ampliamente explotado no solo por Artesanías de Colombia, sino

por particulares de la industria de la moda en busca de elementos que les den a sus productos una apariencia de exclusividad y lujo.



Figura 2.4. Maniqués del Observatorio de Moda. Medellín, Expoartesano 2019, 17 de mayo. Fotografía por la autora.

Entendamos por bienes de lujo, apoyándonos de Appadurai (1991), a aquellos objetos que se caracterizan por su restricción, por precio o por ley, a las élites, por su complejidad de adquisición, su capacidad para comunicar mensajes, por precisar de un conocimiento especializado para ser consumidos —donde se encontraría el conocimiento sobre las tendencias de moda— y, finalmente, por la profunda vinculación de su consumo con “el cuerpo, la persona y la personalidad”. Así pues, las máscaras del Alto Putumayo y, en general, las artesanías, entran dentro de la categoría de bienes de lujo, puesto que el tiempo y la cualificación técnica que requiere su elaboración limitan la cantidad de productos que se pueden producir en comparación con los productos fabricados industrialmente. Estos mismos factores conllevan que su valor de cambio deba ser necesariamente más elevado que el de los productos seriales, pero este factor se ve equilibrado por las características peculiares de las cosas de

factura humana, que implican la imposibilidad de producir dos objetos iguales, como no en la producción industrial.

Para la producción de este vínculo entre artesanías y moda serán esenciales tanto la diversificación de los productos como el traslado de un dominio a otro de objetos que antes se fabricaban con otros fines. Este sería el caso de las máscaras en miniatura que no son, de ninguna manera, una invención reciente. De hecho, en la colección que conformó Heidi Pifter se cuentan alrededor de treinta de estas máscaras. Lucía Rojas escribe al respecto de estas:

La miniaturización de las máscaras a manera de medallones al parecer, la tomaron de los medallones benditos de la iglesia católica que al colgarlos al cuello favorecería de cualquier mal a quien lo llevara. Al respecto escribió Mc Dowell (1989) “Esta información se consigna en una serie de narraciones del Valle de Sibundoy que describe el sagrado poder de los medallones benditos en la Iglesia Católica en contra de los ataques de los demonios de la naturaleza”. (Rojas, 2003a, 79)



Figura 2.5. Señalador de libro con máscara tallada por Ángel Marino Jacanamejoy. Fuente: Walekerü.co, “Señalador de páginas” s.f.



Figura 2.6. Señalado añadido en broche de máscara tallada por Carlos Mutumbajoy. Fuente: Fashion Radicals, “EXPOARTESANO 2017: Descubre la historia detrás de las creaciones” 2017.

Lo que es nuevo, en este caso, son las funciones a las que se están destinando este tipo de máscaras. Lo atractivo no es solo la “novedad” de los nuevos productos, sino además, que por su menor tamaño requieren menos trabajo y materia prima y, por tanto, se pueden vender a precios más asequibles para un rango más amplio de consumidores. Así, en las ferias artesanales y las tiendas virtuales se las puede encontrar promocionadas como imanes para decorar las neveras, llaveros y separadores de libros (figura 2.5). Así también, en una editorial fotográfica de moda que produjo una publicación de la industria, se pretendían mostrar diversas maneras en que pueden portarse los productos ofrecidos en Expoartesano 2017. Los expertos en moda sugieren que las máscaras también pueden ser usadas como broches decorativos (figura 2.6).

Para continuar con las asesorías en diseño desarrolladas por Artesanías de Colombia en el Alto Putumayo, puede documentarse que producto de los talleres dictados por el diseñador Alexis Rentería a artesanos Kamsá, entre 1997 y 1998, se desarrollaron “líneas de bancos y utensilios tradicionales” (Convenio A de C- Sena 1996; Vadamootoo Franco 2006). Este proceso de asesorías fue continuado por la diseñadora Olga Quintana, quien, en 1999, dictó capacitaciones a talladores Kamsá en torno a los acabados y al desarrollo de nuevos productos. La diseñadora recomendó elaborar los productos en forma seriada y de acuerdo con las medidas de planos previamente diseñados. Asimismo, hizo énfasis en el proceso de tinturado con tintes naturales y aconsejó mejorar los procesos de secado de la madera y el acabado: “las tallas deben estar bien lijadas y pulidas. No deben presentar astillas ni pelusas de madera”, recomendó Quintana en un informe que entregó a la entidad (1999, 26). De igual forma, se desarrolló “un trabajo de rescate de las técnicas tradicionales de talla”, a partir del cual se desarrolló una línea de “máscaras ancestrales”.

He ahí el procedimiento por medio del cual Artesanías de Colombia ha pretendido solucionar el conflicto aparente entre conservación del patrimonio y la creación de nuevos productos para el mercado global: la creación de varias líneas. En la siguiente tabla, extraída de un informe de la entidad, se clasifican los distintos “tipos” de máscaras, cada uno dirigido a una “clase” diferente de consumidores.

Tabla 2.1. “Evaluación del producto actual”. Fuente: Artesanías de Colombia 2015, 13.

PRODUCTO Y DESCRIPCIÓN FORMAL	COMERCIALIZACIÓN	RELACIÓN CULTURAL	RECOMENDACIONES DEL DISEÑADOR
<p>Máscaras gestuales</p> 	<p>Productos con un alto nivel de participación en ferias y eventos nacionales e internacionales por su carga cultural y calidad de producto.</p>	<p>Máscara gestual que representa la alegría del indígena. Cuyo referente son los gestos de la comunidad al compartir o socializar en grupos familiares o de organización de trabajo como mingas y cuadrillas.</p>	<p>Productos decorativos que se pueden intervenir, mejorar e implementar dentro de otros productos.</p>
<p>Máscaras visión yagé</p> 	<p>Productos con un alto nivel de participación en ferias y eventos nacionales e internacionales por su carga cultural y calidad de producto.</p>	<p>Máscara cuyos referentes son las Visiones generadas durante las tomas de Yagé y la composición de formas, colores, y figuras alusivas a las tipologías del Bejuco Sagrado para estas comunidades, y el estado de quien ingiere la preparación.</p>	<p>Productos de los cuales se pueden extraer conceptos en cuanto a figuras, composiciones de color y formas, para ser aplicados en otros desarrollos artesanales asociados a las comunidades que realizan tales prácticas.</p>
<p>Máscaras rituales en madera (San Juanes)</p> 	<p>Productos con una carga cultural, dirigidos a mercados exclusivos.</p>	<p>Máscara Ritual, de un personaje representativo del Carnaval Indígena Camentsa (Betscanate) [sic] que representa la relación con aspectos religiosos específicamente con San Juan Bautista y su degollamiento. Se distinguen dos tipos de San Juanes: Hombre y mujer (Hombre, San Juan que muestra la lengua. Mujer San Juan que esta con gesto de silbido). Estas máscaras se diferencian de otras por el acabado negro en laca.</p>	<p>Elementos rituales que no se pueden intervenir o modificar, por la relación con la cultura inmaterial presente en el pueblo indígena Camentsa [sic].</p>

Tendré que suponer que es debido a mi miopía que no logro identificar qué distingue a las “máscaras gestuales” de las “máscaras visión yagé”. Lo que queda claro es que todas ellas se venden bastante bien en las ferias por su “carga cultural y calidad de producto”. Muy llamativo es que el diseñador recomiende no introducir modificaciones en los diseños de las “máscaras rituales en madera”, estas son, las que tienen un papel definido en el Carnaval Kamsá, según dice, por su relación con la “cultura inmaterial”

de este pueblo indígena. ¿Pero no era esa misma “cultura” visible lo que hace que se vendan tan bien las máscaras de los otros dos tipos? Más interesante todavía es que las máscaras “rituales” solo estén dirigidas a mercados exclusivos.

Lo que me permito concluir de todo esto es que Artesanías de Colombia convierte “la tradición” —que se supone, no debe ser alterada— en una línea de productos: las “máscaras ancestrales” que resultan del trabajo de “rescate” que dirigen diseñadores como Olga Quintana. Estos productos, que por su apariencia tal vez “siniestra” podrían ser poco atractivos para el grueso de los consumidores, deben dirigirse a mercados exclusivos donde llegue a consumidores con el capital económico y cultural suficiente para apreciar a este tipo de máscaras como mercancías auténticas. Entretanto, en las demás líneas de productos, dirigidas a una clase más variada de consumidores, las máscaras deben ser modificadas de tal forma que hagan visibles los aspectos “chamánicos” de los ritos con yagé, lo que se logra incorporando colores vistosos que se asemejen a la visión de las pintas.

Así pues, si todas las máscaras del Alto Putumayo se pueden consumir como bienes de lujo, esto es especialmente cierto para el caso de las “tradicionales”. Tal vez, este tipo de productos que se promocionan como inalterados parezcan atractivos para un sector particular de consumidores que, al poseer ciertos conocimientos especializados, consideren la modificación de las máscaras como una perversión de sus formas o funciones originales. La opinión de Michael Tauchert sobre estas “innovaciones” podría ser un ejemplo de ello:

Hay una cosa que pasó hace unos diez, quince años, donde Artesanías de Colombia empezó con diseñadores cambiar diseños de objetos culturales de muchas culturas en Colombia, que usan de las molas hacer bolsas y zapatos, de la corteza pintada del Vaupés hacer también objetos, ¿ya? Yo estoy en duda sobre esto. Realmente, pues, la idea detrás, pues, es darles a los indígenas una mejor oportunidad de vender sus cosas, modernizando los diseños, pero el origen de estos objetos o de estas técnicas no era nunca comercial, era siempre en otro contexto cultural [...] El mopa-mopa tradicional, hoy día lo hacen encima de las máscaras. Las máscaras, actualmente, que hace el taita en Sibundoy, que es un chamán del yagé, tiene un almacén él mismo y trae las chaquiras de Checoslovaquia para meterlas sobre las máscaras antiguas [...] Pues es bonito el trabajo, pero está cambiando la función de la máscara, ¿no? [...] Las chaquiras de Checoslovaquia, otras cosas de allá y

se mezcla todo y, pues, la identidad se pierde. (Comunicación personal, 17 de diciembre de 2019)

Además de las decoraciones con chaquiras, Tauchert se refiere en ese fragmento a la inclusión de barniz de Pasto o mopa-mopa en las máscaras indígenas (figura 2.7). Esta decoración es, a menudo, aplicada por artesanos nariñenses que compran las tallas sin decorar a artesanos Kamsá o Ingas. También, es usual encontrar las mismas máscaras con apliques en tamo (figura 2.8). En últimas, Tauchert se refiere a la mezcla más o menos aleatoria de elementos que “provienen” de distintas culturas. En relación a esto, si logra notarse en las figuras [2.4](#) y [2.6](#), lo que importa en los modelos no es la especificidad étnica, sino una referencia generalizada a lo “indio” o lo “popular”. Un mismo maniquí se puede vestir con una pieza de tejeduría wayúu a modo de falda, unos canastos en werrengue fabricados por artesanos Wounaan, una ruana boyacense y una máscara del Alto Putumayo sin que se considere que esa suerte de “mezclas” puedan significar una “pérdida de la identidad”. O un modelo puede llevar un sombrero de paja tetera tejido por artesanos del Valle del Cauca, un armadillo tejido en fique por artesanos de Santander y un broche de máscara tallado por un artesano Kamsá.



Figura 2.7. Máscara decorada con la técnica mopa-mopa. Bogotá, Expoartesanías 2019, 17 de diciembre. Fotografía por la autora.

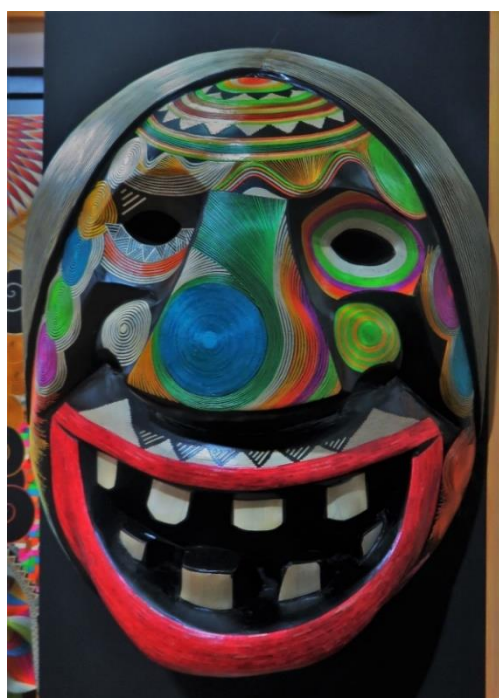


Figura 2.8. Máscara decorada con tamo. Bogotá, Expoartesanías 2019, 17 de diciembre. Fotografía por la autora.

Pero estas superposiciones o mezclas pueden fácilmente irritar la susceptibilidad de algunos expectadores que, como Tauchert, detentan los conocimientos suficientes como para distinguir las diferencias de procedencia y función que se encuentran reunidas en una sola imagen. En últimas, lo que molesta son los cambios de función que se les da a los objetos. Esto coincide con la postura de Lucía Rojas de Perdomo cuando discute los cambios en los asuntos representados en las máscaras. Dice la autora que:

Es evidente el ascenso comercial de las artesanías indígenas patrocinado por Artesanías de Colombia, entidad que intenta dar a conocer su producción material. Por tal razón, las máscaras han perdido su conexión espiritual tradicional, como es apenas lógico suponer, en procura de poder interactuar con las fuerzas capitalistas de mercado. (2003a, 87)

Tauchert y Rojas se molestan por el hecho de que las máscaras se decoren con chaquiras de Checoslovaquia porque lo entienden como la intromisión de un elemento foráneo que no coincide con su idea de indigeneidad. ¿Pero qué es “foráneo” y que es “nativo” en estas máscaras si las reconocemos como un producto de las relaciones coloniales? Además, protestan porque se está cambiando la función de la máscara. ¿Pero no se hace lo mismo cuando se las incluye dentro de una colección como la de la Fundación BAT y se las “rescata” del deterioro al que estarían naturalmente expuestas?

En este punto, la comparación con el caso de las máscaras Huichol resulta esclarecedor en tanto comparte con el caso de las máscaras del Alto Putumayo varios asuntos que se pueden subrayar. Si a los indígenas del Valle de Sibundoy puede atribuírseles una “fama” mundial como “pueblos del yagé”, como resultado de la mediatización de libros y películas que los presentan de manera estereotipada, una situación muy similar sucede con los Huicholes que se asientan mayoritariamente en el estado de Nayarit de México. Johannes Neurath apunta en un estudio sobre sus máscaras que “los huicholes tienen fama mundial de ser un ‘pueblo de artistas’ y de ser ‘el pueblo del peyote’” y que su uso ritual de este cactus psicotrópico ha despertado las fantasías de “jóvenes, artistas, hippies e interesados en ‘espiritualidad indígena’ y New Age” (2005, 38).

Producto de esta mediatización, los Huicholes habrían desarrollado un arte multicolor que responde a los deseos de turistas ávidos de mercancías con una apariencia “psicodélica” y “chamánica”. Sin embargo, esta visión estereotipada del chamanismo indígena no coincidía con el aspecto que tenían las máscaras Huicholes tiempo atrás. Según el autor, estas se caracterizaban por lo que llama una estética “siniestra” que expresaba simbolismos “oscuros”, pues los indígenas usaban máscaras “feas” para evocar a sus enemigos. Por todo ello, las máscaras debían transformarse de manera radical para convertirse en mercancías atractivas a los ojos de consumidores que buscan adquirir objetos no solo “bonitos” y exóticos, que reflejen su aprecio por la espiritualidad indígena, sino con “significado”. Entonces, desaparecieron los cabellos y las barbas de las máscaras que se ofrecían a turistas y se decoraron sus superficies con chaquiras multicolores.

Ahora bien, el autor sostiene que estas modificaciones en las máscaras tienen, también, otra función más allá de hacerlas más atractivas para el consumidor. Al crear un discurso chamánico apto para la comercialización y el consumo, los Huicholes estarían protegiendo lo que consideran lo más valioso de su tradición. Para sintetizar los argumentos del autor, puede mencionarse que, para los Huicholes, las chaquiras son un material que sacraliza y vitaliza. Por tanto, los objetos decorados con ellas son considerados como objetos sagrados. Sin embargo, lo que los Huicholes buscan evitar es plasmar cualquier significado religioso en las máscaras, pues estas no son simplemente imágenes, sino seres eficaces y con voluntad propia. Esto conlleva que incorporar elementos religiosos en las máscaras podría poner en riesgo la salud del artesano. En respuesta, estos han optado por la elaboración de artesanías carentes de significado religioso al decorar a las máscaras con íconos que se acomodan de manera arbitraria. Cuando más, dice el autor, se improvisan unos “mitos” que vinculan los diferentes elementos icónicos con base en asociaciones libres. Sostiene Neurath:

En una situación de compra-venta típica, los “símbolos” más llamativos se explican al cliente y, de esta manera, se satisface su deseo de obtener una pequeña experiencia iniciática. La información sobre símbolos aislados, combinados de una manera accidental, es gratificante para un público que vive en una sociedad de ideología indigenista donde los huicholes son una ‘casta de legitimadores y creadores de valor’. (2005, 43)

En el caso de las máscaras del Valle de Sibundoy, no debe descartarse que la incorporación de elementos con una evocación “chamánica” más visible para los consumidores de las ferias haya resultado de una influencia más o menos directa de las asesorías de los diseñadores de Artesanías de Colombia, antes que solo de “la mano invisible” de la oferta y la demanda. Quizás, algo de esto pueda leerse en el informe del diseñador Ramón Vadamotoo, producto de la asesoría que dirigió en el 2006.

De acuerdo con el diseñador, en estas asesorías desarrolló con artesanos Kamsá “actividades grupales de conceptualización, sensibilización con el entorno cultural, ilustración de su legado objetual bajo nuevas propuestas y finalmente la aplicación de todas estas actividades al oficio de la talla en madera” (Vadamootoo 2006, 15). Muy ilustrativa resulta la anotación que les dirigió a los artesanos de que “es conveniente que exista un referente mitológico, cotidiano o de otra índole que se relacione con la cultura indígena local, para que el observador se interese por este tipo de objetos” (2006, 44). Para ello, hace una recomendación puntual:

Imprescindible empezar a manejar el color y los acabados naturales, para que el concepto [que] maneja el rito del yagé, que es en definitiva cargado de color, no se pierda por esta carencia. Inicialmente sugiero que la exploración del color se realice a partir de tintillas para la madera. (Vadamootoo Franco 2006, 44)

Ahora bien, pese a la amplitud del informe de Vadamotoo, no se menciona la decoración de máscaras con chaquiras. La primera vez que se hace alusión a estas en uno de los informes de Artesanías de Colombia es en un documento de un año después, donde se señala que: “esta técnica de ‘puntillismo’ con chaquiras se encuentra muy ligada a las representaciones de las visiones del yagé. A partir de esta técnica, los artesanos realizan también cuadros de diferentes tamaños sobre sus visiones” (Casas y Salazar 2007, 19). En la feria Expoartesano 2019 le consulté sobre el tema al taita Kamsá Ángel Marino Jacanamejoy, uno de los talladores de máscaras más reconocidos por su maestría técnica. El taita aseguró que fue él quien comenzó a aplicarle chaquiras a las máscaras. Según quedó registrado en mis notas:

Le pregunté desde cuándo habían empezado a colocarle las chaquiras a las máscaras. Me dijo que era muy reciente, que no llevaba más de siete años. Al principio, hacían collares

con unas chaquiras más grandes [...] Después de los collares, empezó a ver que les ponían chaquiras a las manillas. A las máscaras les ponían unas semillas que eran planas. Una vez se le ocurrió colocarle unas chaquiras alrededor de las semillas y le gustó como quedó. Entonces, luego empezó a ponerle chaquiras a toda la máscara. ¿Entonces usted es uno de los que comenzó a colocarle chaquiras a las máscaras?, le pregunté. De hecho, fui yo el que empezó, fue lo que me dijo. Luego, los otros vieron y ya hay muchos que trabajan con las chaquiras. (Diario de campo, 19 de mayo de 2019)

A partir de esta información que presenta el taita Ángel Marino podríamos interpretar que la incorporación de chaquiras en las máscaras es una forma muy refinada de lo que Sennett llama un cambio de dominio. Con este término se refiere al hecho “de utilizar una herramienta con una finalidad diferente a la que tuvo en un primer momento, o que la orientación principal de una práctica se aplique a una actividad completamente distinta” (2009, 160). Como da cuenta el taita, las chaquiras no son un material que hayan comenzado a utilizar los artesanos del Sibundoy hace poco tiempo. Si bien tiempo atrás se empleaban otras cuentas de mayor tamaño y, quizás, incluso antes se utilizaban semillas u otros materiales para los mismos fines, las chaquiras están en extenso incorporadas a sus obras plásticas y son un referente con el cual los Kamsá e Ingas se identifican a sí mismos como pueblo. Portar numerosos collares de chaquiras es símbolo de estatus y autoridad.

Lo que el taita describió que hizo con las máscaras fue aplicar sobre ellas otra técnica usada en extenso sobre otros objetos como collares y manillas, un acto sin duda cargado de intuición, curiosidad por las técnicas y las formas y conocimiento sobre los materiales. ¿Qué puede ser más original, más auténtico que eso? Para Sennett, los cambios de dominio son, quizás, la clase de metamorfosis que más desafía al productor a mantener conscientemente la forma y materialidad de sus obras. Realizar una comparación que permita aplicar una técnica sobre otra requiere sacar a la luz de la conciencia el conocimiento tácito que se tiene de los materiales para ampliar sus significados o funciones. De esa manera, el valor simbólico resulta inseparable de la conciencia de la condición material de un objeto, pues sus creadores debieron pensar en ambas cosas al mismo tiempo. En palabras del autor, “pasar de un dominio a otro de actividad, estimula una nueva manera de pensar los problemas” (2009, 343).

Todo esto que pongo sobre la mesa a lo mejor no salen más que de suposiciones fundadas sobre informaciones que no documento en extenso. Sin embargo, lo interesante es notar que ningún artesano actúa de manera mecánica ni “sumisa” cuando incorpora una nueva técnica o material a sus creaciones, por más lejos que esté Checoslovaquia o de donde sea que provengan. Lévi-Strauss insiste, cuando compara distintos estilos de las máscaras de la Columbia Británica, que es un error suponer como inauténticos los préstamos que un estilo toma de otro, pues estos nunca se ignoran mutuamente. En sus palabras: “la originalidad de cada estilo no excluye, así, los préstamos; se explica más bien por un deseo consciente o inconsciente de afirmarse diferente, de escoger entre todas las posibilidades algunas que el arte de los pueblos vecinos ha rechazado” (1985, 124).

Entretanto, como da cuenta Clifford (1995), el supuesto común de que el “arte” o las “artesanías” indígenas son esencialmente no comerciales, “sagradas”, “espirituales” o “ambientales” es ampliamente cuestionable. En un número significativo de casos, la participación de grupos locales en los mercados del arte global puede constituirse como una práctica “tradicional”. Así, es equivocado suponer que la circulación de productos indígenas en el mercado global es en sí misma una aberración sacrílega. Es evidente que los sistemas de intercambio locales nunca han estado limitados a un circuito cerrado y que los objetos se han transformado por medio de relaciones “ininterrumpidas y vehementes” con otros grupos. Hablamos, empleando términos de Appadurai (1999), de que las cosas circulan entre y dentro de diferentes regímenes de valor. Aun sin negar el ejercicio de dominación que han marcado las relaciones de los estados nacionales con los grupos étnicos, es un error concluir que por ello son sujetos carentes de agencia histórica.

Conclusiones

Más acertado que concebir a las máscaras fabricadas en el Valle de Sibundoy como productos “puros”, propios de una cultura ancestral encerrada sobre sí misma antes de la invasión de agentes foráneos, es entenderlas como una suerte de materialización de una situación colonial donde “lo indio”, “lo blanco” y “lo negro” son identidades que se configuran por medio de interrelaciones conflictivas. Con todo, esto no hace a las máscaras menos “nativas” o “auténticas”, pues su originalidad se construye desde lo que se decide tomar y lo que no del repertorio de posibilidades.

Por medio del enmascaramiento, los danzantes del Carnaval reactúan la violencia colonial en un evento sin posibilidad de repetición, captura o recolección, esto es, proveen una experiencia efímera. El modelo o copia obra encarnando una situación colonial y haciendo posible transmitir mensajes, a lo mejor no siempre comprendidos, a un “Otro” violento. Al encarnar al otro o al otro-yo desfigurado, el colonizado revive y actualiza un acto de violencia en el espacio ritual. En este sentido, el enmascaramiento difiere completamente de la idea de una narrativa lineal o formal porque propone una ruptura, interrupción o distorsión de una realidad social al presentar un modelo artificial. A la vez, las máscaras permiten la construcción de un medio material para la memoria, para apropiarse de un pasado como montaje en un rechazo de cronologías y exactitud histórica. Se constituyen como imágenes encarnadas que desnaturalizan lo natural y, de esa manera, podrían ser arena fértil para imaginar una transformación.

El medio material para imaginar estos cambios resulta de la conjunción entre el cuerpo del danzante y un rostro protético, la máscara. Por ello, al separarlas de los cuerpos que fueron pensados como sus portadores su poder transformador queda encubierto. Ahora, esta desencarnación y descontextualización es un procedimiento crucial para el coleccionista que busca anular la “magia siniestra” de que se piensan dotadas las máscaras, resultado del desconocimiento y la exotización de que son objeto. Asimismo, lo “siniestro” de la máscara radica en el hecho de que, aún como objeto, nos regresa su mirada: la vemos y somos, a la vez, vistos por ella. Esta peculiar reflexión de la propia imagen en la máscara las hace actuar como un doble espejo colonial, que permite tanto tramitar y objetivar como imagería la violencia colonial, como

apropiarse, una vez domesticada, de parte del poder redentor de un “otro” oprimido. En otras palabras, a la vez que se construye una imagen de la indianidad desde lo que se toma y se elige no tomar del “blanco” y su mirada, este mismo encuentra en la máscara su reflejo e intenta apropiarse de parte de su poder al desencarnarla.

Esta reelaboración neocolonial del primitivismo existe en nuestro tiempo no sólo como racismo, sino también como un culto vigoroso de lo primitivo. Este es el caso de las colecciones de objetos previamente exotizados, que implican un procedimiento de extracción y remoción de piezas de los contextos donde fueron hallados. En efecto, toda colección conlleva inevitablemente un empobrecimiento de los fenómenos y las cosas. Esta disminución se ve compensada en el hecho de que al reunir una serie que deviene signo se establece un nuevo orden para domesticar al salvajismo y apropiarse de parte de su poder curativo. Pero en ese intento de domesticación, el salvajismo debe conservar parte de su diferencia. He ahí por qué el coleccionista defiende con tanto celo a sus objetos de las contaminaciones que provienen de “fuera”, especialmente, de las fuerzas del mercado.

Ahora bien, es un equívoco suponer que las obras plásticas indígenas son en esencia no comerciales, “sagradas” o ambientales. Es bastante posible que las máscaras del Valle de Sibundoy sean reliquias más para los coleccionistas que, como la Fundación BAT, buscan usarlas como testimonios de su aprecio por la espiritualidad “popular” y así validar sus éxitos económicos. Las producciones materiales indígenas actúan como mercancías capitalistas, no solo le dan paso parcial a un sistema económico “externo”. Suponerlo es situar a sus productores al margen de la historia y pretender conservar sus productos en arcas donde no entre ni el sol. El problema central es que el medio transformador que proveen las máscaras reside más en las experiencias del cuerpo que permiten, en la talla y el enmascaramiento, que solo como productos. Y estas prácticas, en tanto actividades humanas e históricas, no pueden petrificarse y resguardarse sin que devengan cadáveres, pierdan su concreción y su vitalidad.

No puede desconocerse que tanto en el mercado como en el museo se ejercen relaciones de dominación. En una situación en la que se impone la hegemonía del mercado como lugar de producción de valor, los museos devienen espacios abstractos y privatizados donde la identidad y la relación etnicidad-nación se presentan como espectáculos.

Entretanto, las ferias artesanales participan de una industria de producción y venta de significados consumibles donde “lo auténtico” —que es determinado por un saber experto— se convierte en producto de lujo.

Asistimos a una progresiva desmaterialización del valor. El consumismo nos hace perder la sensibilidad frente a las cosas, pues la posibilidad de disponer tan fácilmente de ellas nos desensibiliza de lo que tenemos entre manos. Esta pérdida de conciencia material es la misma que nos conduce, como consumidores, a olvidar que en cada bien se encuentra concretizado el trabajo de personas ocultas por las cadenas de producción y distribución. Habría que volver a centrarse en lo que hace el artesano tallador: interesarse por la materialidad sensible de una práctica. Tal vez, solo entonces se haga posible modificar no solo el sistema de producción de signos, sino, en general, los ejercicios de dominación que se ejercen sobre grupos que han sido históricamente situados al margen.

Para sumar algo más, es preciso atender a la pregunta fundamental sobre cómo relacionarnos con lo que no encaja dentro de nuestras categorías convencionales. Antes que pretender subsumirlas a ideas preformadas que niegan su particularidad, habría que buscar cómo este carácter que se percibe como “exótico” puede servirnos para desfamiliarizar o romper la naturalidad de las convenciones incuestionadas sobre las relaciones sociales que hemos construido, como la relación etnicidad-nación. El museo podría proponer precisamente esto, un nuevo modelo que sea parlamento de otra sensibilidad. Sin embargo, cuando lo que se pretende es subsumir, domesticar y exhibir unos objetos percibidos como “salvajes” porque ponen en cuestión determinados marcos de referencia para comprender y ordenar nuestro mundo de las cosas, se termina objetualizando, deshistorizando y marginalizando a sus productores y conservando cadáveres polvorientos en bodegas donde pocos pueden entrar.

Lista de referencias

- “Ana María Frías, Gerente general de Artesanías de Colombia”. 2015. Pregunta Yamid [programa de televisión] Bogotá: Canal Uno. Acceso 16 de agosto de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=amfWb13-5io>.
- Appadurai, Arjun. 1991. “Introducción: Las mercancías y la política del valor”. En *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*, editado por Arjun Appadurai, 17-87. Ciudad de México: Grijalbo.
- Artesanías de Colombia. 2015. “Análisis del producto artesanal actual del departamento de Putumayo”. Acceso 16 de agosto de 2020. <https://repositorio.artesaniasdecolombia.com.co/bitstream/001/3110/1/INST-D%202015.%2065.pdf>.
- Artesanías de Colombia. s.f. Protegiendo nuestra identidad. Proyecto Sensibilización en derechos de propiedad intelectual, asociatividad a industrias creativas artesanales. [Folleto].
- Barrera, Gloria, Ana Cielo Quiñones y Juan Carlos Jacanamijoy. 2014. “Riesgos y tensiones de las marcas colectivas y denominaciones de origen de las creaciones colectivas artesanales indígenas”. *Apuntes* 27, 1: 36-51.
- Barrera Jurado, Gloria Stella. 2015. “Campos de poder artesanales en la comunidad Kamsá de Sibundoy, Putumayo, Colombia. Del trueque a las tendencias de moda”. *Apuntes* 24, 2: 178-195.
- Barrera, Gloria, Ana Cielo Quiñones y Juan Carlos Jacanamijoy. 2018. En *Movimientos indígenas y autonomías en América Latina: escenarios de disputa y horizontes de posibilidad*, editado por Araceli Burguete Cal y Mayor. Buenos Aires: CLACSO.
- Baudrillard, Jean. 1978. *El sistema de los objetos*. Ciudad de México: Siglo veintiuno.
- Belk, Russell. 2006. “Collectors and Collecting”. En *Handbook of material culture*, editado por Christopher Tilley, Webb Keane, Susanne Küchler, Michael Rowlands y Patricia Spyer, 534-545. London: Sage.
- Benjamin, Walter. 2005. “El coleccionista”. En *Libro de los pasajes*, 221-229. Editado por Rolf Tiedemann. Madrid: Akal.
- Boas, Franz. 1887. “Museums of Ethnology and Their Classification”. *Science* 9, n.º 228: 587-589. Acceso 1 de febrero de 2020. <https://science.sciencemag.org/content/ns-9/228/587.1>.

- Bonilla, Víctor Daniel. 2006. *Siervos de dios y amos de indios. El Estado y la misión capuchina en el Putumayo*. Cali: Universidad del Cauca y Universidad del Valle.
- Bunn, Stephanie. 2011. "Materials in Making". En *Redrawing anthropology. Materials, Movements, Lines*, editado por Tim Ingold, 21-32, Surrey: Ahgate.
- Butler, Beverly. 2006. "Heritage and the Present Past". En *Handbook of material culture*, editado por Christopher Tilley, Webb Keane, Susanne Küchler, Michael Rowlands y Patricia Spyer, 463-479. London: Sage.
- Casas Caro, Luisa Fernanda y Gladys Salazar. 2007. "Diagnóstico de materias primas vegetales para la producción artesanal en el Alto Putumato, Valle de Sibundoy". *Artesanías de Colombia S.A.* Acceso 16 de agosto 2020.
<https://repositorio.artesantiasdecolombia.com.co/bitstream/001/2984/1/INST-D%202007.%2054.pdf>.
- Clifford, James. 1995. "Sobre la recolección de arte y cultura". En *Dilemas de la cultura: Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, 257-299. Barcelona: Gedisa.
- Colprensa. 2018. "Máscaras que cuentan el arte ancestral del Putumayo". *Radio Nacional de Colombia*, 13 de diciembre. Acceso 21 de diciembre de 2019.
<https://www.radionacional.co/noticia/actualidad/arte-indigena-putumayo-mascaras>.
- Convenio Artesanías de Colombia- Sena. 1996. "Estudio de mercado de artesanías Inga y Kamsá del Putumayo y Tikuna y Wuitoto del Amazonas". Corporación Iberoamericana de Multiservicios. Acceso 16 de agosto de 2020.
<https://repositorio.artesantiasdecolombia.com.co/bitstream/001/657/5/INST-D%201996.%201.pdf>.
- Cueva, Alejandro. 2012. "Cuarenta y cuatro años después: ¿Quién es realmente Víctor Daniel Bonilla, el autor de Siervos de Dios y amos de indios?". *Mundo Amazónico* 3: 179-187.
- Dávila Arenas, María Claudia. 2018. "Las máscaras de la historia indígena del Putumayo". *El Espectador*, 12 de junio. Acceso 21 de enero de 2020.
<https://www.elespectador.com/colombia2020/territorio/las-mascaras-de-la-historia-indigena-del-putumayo-articulo-856779>.
- Doward, Jamie. 2016. "Ditch tobacco sponsors, health experts warn cultural institutions". *The Guardian*, 30 abril, acceso el 1 de febrero de 2020.

- <https://www.theguardian.com/culture/2016/apr/30/arts-institutions-ditch-tobacco-sponsors-health-experts-letter>.
- El Tiempo. 2003. “Máscaras que cuentan la historia del Putumayo”. 29 de noviembre. Acceso 21 de enero de 2020. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1034289>.
- Expoartesano. 2018. “Esta feria es un homenaje al ser, a la tradición artesanal, a las costumbres”: Ana María Frías”. 13 de junio. Acceso 16 de junio de 2018. <http://www.expoartesano.com.co/esta-feria-es-un-homenaje-al-ser-a-la-tradicion-artesanal-a-las-costumbres-ana-maria-fries/>.
- “Expoartesano 2017: Descubre la historia detrás de las creaciones”. Fashion Radicals, 21 de abril de 2017, acceso 1 de febrero de 2020. <http://www.fashionradicals.com/expoartesano-2017-descubre-la-historia-detras-de-las-creaciones/>.
- Freud, Sigmund. 1975 [1919]. “Lo ominoso”. En *Obras completas. Volumen 17 (1917-19) De la historia de una neurosis infantil y otras obras*, 219-252. Buenos Aires: Amorrortu.
- García Canclini, Néstor. 1982. *Las culturas populares en el capitalismo*. La Habana: Casa de las Américas.
- Glenza, Jessica. 2019. “Big tobacco: top US arts institutions under fire for accepting donations”. *The Guardian*, 29 marzo, acceso el 1 de febrero de 2020. <https://www.theguardian.com/business/2019/mar/29/smithsonian-and-top-institutions-under-fire-for-accepting-tobacco-money>.
- Guerrero Mora, Manuel y Emma Rodríguez Camacho. 1986. *Rostros sin tiempo*. Pasto: Estudios Tecnoarte. Acceso el 1 de febrero de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=1uQLRNRNpZI&t=1006s>.
- Kepplinger, Katharina. 2014. “Los gabinetes de curiosidades en el Renacimiento y el renacimiento de los gabinetes de curiosidades hoy en día”. *Baukara*, n.º6, 85-106. Acceso 1 de febrero 2020. <http://www.humanas.unal.edu.co/baukara/files/3914/5506/3552/Baukara6.pdf>.
- Kuan, Misael. 2013. “La misión capuchina en el Caquetá y el Putumayo 1893-1929”. Tesis de maestría. Pontificia Universidad Javeriana.
- “La Fundación British American Tobacco Colombia”. BAT Colombia, acceso el 1 de febrero del 2020.

- http://www.batcolombia.com/group/sites/BAT_87AF9V.nsf/vwPagesWebLive/DO87XHHR?opendocument.
- Lévi-Strauss, Claude. 1985. *La vía de las máscaras*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Lévi-Strauss, Claude. 1994. “El desdoblamiento de la representación en el arte de Asia y América”. En *Antropología Estructural*, 263-291. Barcelona: Altaya.
- Llanera.com. 2005. “Máscaras que describen el problema del conflicto a través del arte, estarán expuestas en el salón Flor Amarillo de la gobernación del Meta”. 23 de junio. Acceso 21 de enero 2020. <https://llanera.com/165-mascaras-que-describen-el-problema-del-conflicto-a-traves-del-arte-estaran-expuestas-en-el-salon-flor-amarillo-de-la-gobernacion-del-meta/1777>.
- Martínez Ante, Olga Lucía. 2019. “Máscaras que escriben la historia de pueblos indígenas”. *El Tiempo*, 17 de febrero. Acceso 21 de enero. <https://www.eltiempo.com/cultura/arte-y-teatro/exposicion-mascaras-del-valle-del-sibundoy-en-el-centro-cultural-gabriel-garcia-marquez-327548>.
- Mi Putumayo. 2012. “En Barichara III encuentro Nacional de Patrimonio, exposición de máscaras y fotografías de la Fundación BAT”. 3 de noviembre. Acceso 21 de enero 2020. <https://miputumayo.com.co/2012/11/03/en-barichara-iii-encuentro-nacional-de-patrimonio-exposicion-de-mascaras-y-fotografias-de-la-fundacion-bat/>.
- Mizzau, Carla. “El impacto del Cuerpo de Paz en Colombia en el período 1961-1981”. Tesis de Maestría. Univerzita Karlova.
- Montes, Sebastián. 2019. “Los vaporizadores ocuparán 30% de las ventas de British American Tobacco para 2030”. *La República*, 18 de julio, acceso 1 de febrero de 2020. <https://www.larepublica.co/empresas/los-vaporizadores-ocuparan-30-de-las-ventas-de-british-american-tobacco-para-2030-2886090>.
- Mora de Jaramillo, Yolanda. 1969. “Arte y artesanías populares”. *Revista Colombiana de Folclor* IV, n.º 10: 9-21.
- Mora de Jaramillo, Yolanda. 1974. Clasificación y notas sobre técnicas y el desarrollo histórico de las artesanías colombianas. *Revista Colombiana de Antropología* XVI: 283-354
- Muratorio, Blanca. 1994. “Nación, identidad y etnicidad: imágenes de los indios ecuatorianos y sus imagineros a finales del siglo XIX”. En *Imágenes e Imagineros. Representaciones de los indígenas ecuatorianos en los Siglos XIX y XX*, compilado por Blanca Muratorio, 1909-196. Quito: Flacso.

- Neurath, Johannes. 2005. "Máscaras enmascaradas. Indígenas, mestizos y dioses indígenas mestizos". *Relaciones XXVI*, 101: 23-50
- "Nuestra Historia". Luis Alberto Cano. Acceso 1 de febrero 2020. <https://www.lacano.cr/lamarca>.
- "Nuestro Arte". Madera Indígena, acceso el 1 de febrero de 2020. <https://maderaindigena.wordpress.com/nuestroarte/>.
- Pellicaric, Iván Marcos. 2014. "Si me quieres mirar. Encuentros con Olga Orozco...". *Revista Cruz del Sur 9 Especial*: 11-181.
- Pinzón, Carlos Ernesto, Rosa Suárez y Gloria Garay. 2004. *Mundos en red. La cultura popular frente a los retos del siglo XXI*. Bogotá: Universidad Nacional.
- Preciado, Paul B. 2019. *Un apartamento en Urano. Crónicas del cruce*. Barcelona: Anagrama.
- Pulecio Mariño, Enrique. 1989. "Museo de Artes y Tradiciones Populares". En *Museos de Bogotá*, editado por Benjamín Villegas. Bogotá: Villegas Editores. Acceso 2 de febrero 2020. <https://villegaseditores.com/museos-de-bogota-museo-de-artes-y-tradiciones-populares>.
- Quintana Alarcón, Olga. 1999. "Cuaderno de diseño de las asesorías de tejeduría en lana y carpintería en madera Valle del Sibundoy-Putumayo. Etapa de Producción". *Artesanías de Colombia S.A.* Acceso 16 de agosto de 2020. <https://repositorio.artesaniasdecolombia.com.co/bitstream/001/2396/1/INST-D%201999.%2011.pdf>.
- Quiñones Triana, Yago. 2019. "Betsknate, el carnaval del perdón del pueblo kamsá. Interpretaciones sobre el contacto y la transformación cultural entre historia y mito". *Maguaré* 33, 1: 109-138.
- Ramírez, Daniel. 2011. "Colombia artesanal. Disputas por una colombianidad desde la producción artesanal". Tesis de maestría. Pontificia Universidad Javeriana.
- Revista Anaconda. 2005. "Cronograma de actividades 2005 Fundación BAT Colombia". *Revista Anaconda*, n.º6, 96. Acceso 21 de enero 2020. https://kipdf.com/multiculturalismo-multilinguismo_5ac3cc3e1723dd806a9ebdbe.html.
- Revista Dinero. 2005. "La nueva vitrina". 13 mayo, acceso el 1 de febrero de 2019. <https://www.dinero.com/edicion-impres/mercadeo/articulo/la-nueva-vitrina/27418>.

- Rojas de Perdomo, Lucía. 2003a. *Las máscaras del Valle del Sibundoy. Arte y conflicto*. Investigación presentada a la Fundación BAT Colombia.
- Rojas de Perdomo, Lucía. 2003b. “Las máscaras del Valle del Sibundoy. Arte y conflicto”. *Anaconda* 3: 22-53.
- Semana. 2019. “¿Europa le robó el arte a sus colonias?”. *Semana*, abril 13. Acceso el 2 de febrero 2020. <https://www.semana.com/cultura/articulo/europa-le-robo-el-arte-a-sus-colonias/609189>.
- Sennett, Richard. 2009. *El artesano*. Barcelona: Anagrama.
- “Señalador de páginas”. Walekerü, acceso el 15 de agosto de 2020. <https://walekeru.co/tienda/accesorios/senalador/>.
- Serrano Rueda, Eduardo. 2004. “Todo el arte debería ser popular”. En *IV Salón BAT de Arte Popular. Identidad regional*, 8-15. Bogotá: Fundación BAT Colombia.
- “Sobre la entidad. Identidad corporativa”. Artesanías de Colombia, acceso el 1 de febrero de 2020. http://www.artesantiasdecolombia.com.co/PortalAC/C_nosotros/artesantias-de-colombia_7656.
- Soto Kondo, Natsumi. 2017. “Museo de Artes y Tradiciones Populares de Bogotá. Recuperando la memoria”. Tesis de maestría. Universidad Nacional de Colombia.
- Tandioy Jansasoy, Francisco y Alonso Maffla Bilbao. 2001. “Simbolismo de los carnavales Inga y Kamentsa del valle de Sibundoy (Alto Putumayo)”. *Hechos y Proyecciones del Lenguaje* 10: 7-26.
- Taussig, Michael. 1984. “History as Sorcery”. *Representations* 7: 87-109.
- Taussig, Michael. 1993. “In some way or another one can protect oneself from the spirits by portraying them”. En *Mimesis and Alterity. A Particular history of the Senses*, 1-18. Nueva York: Routledge.
- Taussig, Michael. 2002. *Chamanismo, colonialismo y el hombre salvaje: un estudio del terror y la curación*. Bogotá: Norma.
- Teixidó i Camí, Josepmaria y Jacinto Chicharro Santamera. 2004. *La talla. Escultura en madera*. Barcelona: Parramón.
- Tobar, Francisco Javier. 2010. “Relatos e imágenes disidentes en contextos subalternos”. *Trama y fondo: revista de cultura* 29: 71-81.
- Vadamootoo Franco, Ramón. 2006. “Producción, capacitación, y comercialización de artesanía indígena y tradicionales populares en el departamento del Putumayo. Asesoría en Diseño”. Informe presentado a Artesanías de Colombia.

<https://repositorio.artesantiasdecolombia.com.co/bitstream/001/4561/1/INST-D%202006.%20198.pdf>.

Anexo

Máscaras del Putumayo de la colección de antropología del MUUA. Fuente: Archivo MUUA.



Denominación	Máscara femenina
Etnia	Kamsá
Procedencia	Sibundoy, Putumayo
Material	Madera, fibra vegetal
Dimensiones	Alto: 23,0 cm x Ancho: 18,0 cm
Registro	WCSJ 0109
Observación	Comprada a Walter Chindoy y Sandra Jacanamijoy



Denominación	Máscara masculina
Etnia	Kamsá
Procedencia	Sibundoy, Putumayo
Material	Madera, fibra vegetal
Dimensiones	Alto: 31,0 cm. x Ancho: 17,5 cm
Registro	WCSJ 0110
Observación	Comprada a Walter Chindoy y Sandra Jacanamijoy



Denominación	Máscara
Etnia	Kamsá
Procedencia	Sibundoy, Putumayo
Material	Madera, pintura, fibra vegetal
Dimensiones	Alto: 24,0 cm. x Ancho: 17,6 cm
Registro	MATP 107323
Observación	Recibida al Museo de Artes y Tradiciones Populares



Denominación	Máscara
Etnia	Kamsá
Procedencia	Sibundoy, Putumayo
Material	Madera, pintura, fibra vegetal
Dimensiones	Alto: 27,5 cm. x Ancho: 18,0 cm
Registro	MATP 108279
Observación	Recibida al Museo de Artes y Tradiciones Populares



Denominación	Máscara
Etnia	Kamsá
Procedencia	Sibundoy, Putumayo
Material	Madera, pintura, fibra vegetal
Dimensiones	Alto: 23,5 cm. x Ancho: 17,0 cm
Registro	MATP 108280
Observación	Recibida al Museo de Artes y Tradiciones Populares



Denominación	Máscara
Etnia	Kamsá
Procedencia	Sibundoy, Putumayo
Material	Madera, cuero
Dimensiones	Alto: 31,5 cm. x Ancho: 19,0 cm
Registro	MATP 107325
Observación	Recibida al Museo de Artes y Tradiciones Populares



Denominación	Máscara
Etnia	Kamsá
Procedencia	Sibundoy, Putumayo
Material	Madera, cuero
Dimensiones	Alto: 38,0 cm. x Ancho: 19,5 cm
Registro	MATP 107326
Observación	Recibida al Museo de Artes y Tradiciones Populares



Denominación	Máscara
Etnia	Kamsá
Procedencia	Sibundoy, Putumayo
Material	Madera, pintura
Dimensiones	Alto: 39,5 cm. x Ancho: 18,0 cm
Registro	MATP 108281
Observación	Recibida al Museo de Artes y Tradiciones Populares



Denominación	Máscara
Etnia	Kamsá
Procedencia	Sibundoy, Putumayo
Material	Madera, pintura
Dimensiones	Alto: 44,5 cm. x Ancho: 18,5 cm
Registro	MATP 108282
Observación	Recibida al Museo de Artes y Tradiciones Populares



Denominación	Máscara
Etnia	Kamsá
Procedencia	Sibundoy, Putumayo
Material	Palo de sauce
Dimensiones	Alto: 25,5 cm. x Ancho: 15,0 cm
Registro	MATP 106312
Observación	Juego de 6 máscaras. Recibida al Museo de Artes y Tradiciones Populares



Denominación	Máscara
Etnia	Kamsá
Procedencia	Sibundoy, Putumayo
Material	Palo de sauce
Dimensiones	Alto: 26,0 cm. x Ancho: 15,5 cm
Registro	MATP 106312 (108607)
Observación	Juego de 6 máscaras. Recibida al Museo de Artes y Tradiciones Populares



Denominación	Máscara
Etnia	Kamsá
Procedencia	Sibundoy, Putumayo
Material	Palo de sauce
Dimensiones	Alto: 25,3 cm. x Ancho: 15,4 cm
Registro	MATP 106312 (108608)
Observación	Juego de 6 máscaras. Recibida al Museo de Artes y Tradiciones Populares



Denominación	Máscara
Etnia	Kamsá
Procedencia	Sibundoy, Putumayo
Material	Palo de sauce
Dimensiones	Alto: 25,0 cm. x Ancho: 15,0 cm
Registro	MATP 106312 (108609)
Observación	Juego de 6 máscaras. Recibida al Museo de Artes y Tradiciones Populares



Denominación	Máscara
Etnia	Kamsá
Procedencia	Sibundoy, Putumayo
Material	Palo de sauce
Dimensiones	Alto: 24,5 cm. x Ancho: 16,0 cm
Registro	MATP 106312 (108610)
Observación	Juego de 6 máscaras. Recibida al Museo de Artes y Tradiciones Populares



Denominación	Máscara
Etnia	Kamsá
Procedencia	Sibundoy, Putumayo
Material	Palo de sauce
Dimensiones	Alto: 21,0 cm. x Ancho: 12,5 cm
Registro	MATP 106312 (108611)
Observación	Juego de 6 máscaras. Recibida al Museo de Artes y Tradiciones Populares



Denominación	Máscara
Etnia	Kamsá
Procedencia	Sibundoy, Putumayo
Material	Palo de sauce
Dimensiones	Alto: 20,5 cm. x Ancho: 13,0 cm
Registro	MATP 106313
Observación	Juego de 2 máscaras. Recibida al Museo de Artes y Tradiciones Populares



Denominación	Máscara
Etnia	Kamsá
Procedencia	Sibundoy, Putumayo
Material	Palo de sauce
Dimensiones	Alto: 25,5 cm. x Ancho: 16,5 cm
Registro	MATP 106313 (108612)
Observación	Juego de 2 máscaras. Recibida al Museo de Artes y Tradiciones Populares



Denominación	Máscara
Etnia	Kamsá
Procedencia	Sibundoy, Putumayo
Material	Madera
Dimensiones	Alto: 25,5 cm. x Ancho: 18,0 cm
Registro	MATP 107322
Observación	Recibida al Museo de Artes y Tradiciones Populares



Denominación	Máscara
Etnia	Kamsá
Procedencia	Sibundoy, Putumayo
Material	Madera
Dimensiones	Alto: 25,5 cm. x Ancho: 19,0 cm
Registro	MATP 108271
Observación	Recibida al Museo de Artes y Tradiciones Populares



Denominación	Máscara
Etnia	Kamsá
Procedencia	Sibundoy, Putumayo
Material	Madera
Dimensiones	Alto: 25,5 cm. x Ancho: 16,0 cm
Registro	MATP 108272
Observación	Recibida al Museo de Artes y Tradiciones Populares



Denominación	Máscara
Etnia	Kamsá
Procedencia	Sibundoy, Putumayo
Material	Madera
Dimensiones	Alto: 26,5 cm. x Ancho: 18,5 cm
Registro	MATP 108273
Observación	Recibida al Museo de Artes y Tradiciones Populares



Denominación	Máscara
Etnia	Kamsá
Procedencia	Sibundoy, Putumayo
Material	Madera
Dimensiones	Alto: 22,0 cm. x Ancho: 16,0 cm
Registro	MATP 108274
Observación	Recibida al Museo de Artes y Tradiciones Populares



Denominación	Máscara
Etnia	Kamsá
Procedencia	Sibundoy, Putumayo
Material	Madera
Dimensiones	Alto: 25,0 cm. x Ancho: 16,0 cm
Registro	MATP 108275
Observación	Recibida al Museo de Artes y Tradiciones Populares



Denominación	Máscara
Etnia	Kamsá
Procedencia	Sibundoy, Putumayo
Material	Madera
Dimensiones	Alto: 24,5 cm. x Ancho: 17,5 cm
Registro	MATP 108276
Observación	Recibida al Museo de Artes y Tradiciones Populares



Denominación	Máscara
Etnia	Kamsá
Procedencia	Sibundoy, Putumayo
Material	Madera
Dimensiones	Alto: 25,0 cm. x Ancho: 15,5 cm
Registro	MATP 108277
Observación	Recibida al Museo de Artes y Tradiciones Populares



Denominación	Máscara
Etnia	Kamsá
Procedencia	Sibundoy, Putumayo
Material	Madera
Dimensiones	Alto: 25,0 cm. x Ancho: 17,0 cm
Registro	MATP 108278
Observación	Recibida al Museo de Artes y Tradiciones Populares



Denominación	Máscara
Etnia	Kamsá
Procedencia	Sibundoy, Putumayo
Material	Palo de sauce, pintura
Dimensiones	Alto: 30,0 cm. x Ancho: 18,0 cm
Registro	MATP 106495
Observación	Juego de 2 máscaras. Recibida al Museo de Artes y Tradiciones Populares



Denominación	Máscara
Etnia	Kamsá
Procedencia	Sibundoy, Putumayo
Material	Palo de sauce, pintura
Dimensiones	Alto: cm. x Ancho: cm
Registro	MATP 106495 (108638)
Observación	Juego de 2 máscaras. Recibida al Museo de Artes y Tradiciones Populares



Denominación	Máscara
Etnia	Kamsá
Procedencia	Sibundoy, Putumayo
Material	Palo de sauce, pintura
Dimensiones	Alto: 29,0 cm. x Ancho: 19,0 cm
Registro	MATP 106480
Observación	Reclasificado. Recibida al Museo de Artes y Tradiciones Populares



Denominación	Máscara
Etnia	Kamsá
Procedencia	Sibundoy, Putumayo
Material	Palo de sauce, pintura
Dimensiones	Alto: 27,5 cm. x Ancho: 17,0 cm
Registro	MATP 106496 (108639)
Observación	Recibida al Museo de Artes y Tradiciones Populares



Denominación	Máscara
Etnia	Kamsá
Procedencia	Sibundoy, Putumayo
Material	Palo de sauce, pintura
Dimensiones	Alto: 27,0 cm. x Ancho: 18,5 cm
Registro	MATP 106482
Observación	Juego de 2 máscaras. Recibida al Museo de Artes y Tradiciones Populares



Denominación	Máscara
Etnia	Kamsá
Procedencia	Sibundoy, Putumayo
Material	Palo de sauce, pintura
Dimensiones	Alto: 27,5 cm. x Ancho: 19,7 cm
Registro	MATP 106482 (108616)
Observación	Juego de 2 máscaras. Recibida al Museo de Artes y Tradiciones Populares



Denominación	Máscara
Etnia	Kamsá
Procedencia	Sibundoy, Putumayo
Material	Palo de sauce, pintura
Dimensiones	Alto: 26,0 cm. x Ancho: 18,5 cm
Registro	MATP 106488
Observación	Juego de 2 máscaras. Recibida al Museo de Artes y Tradiciones Populares



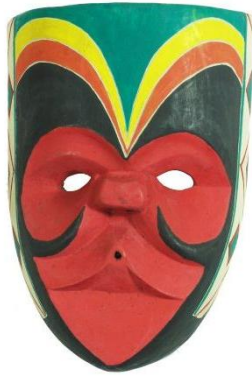
Denominación	Máscara
Etnia	Kamsá
Procedencia	Sibundoy, Putumayo
Material	Palo de sauce, pintura
Dimensiones	Alto: 27,5 cm. x Ancho: 17,5 cm
Registro	MATP 106488 (108623)
Observación	Juego de 2 máscaras. Recibida al Museo de Artes y Tradiciones Populares



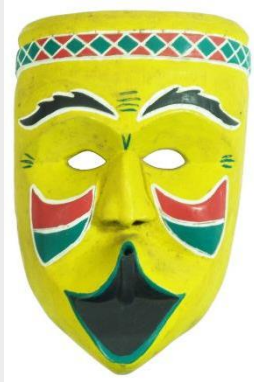
Denominación	Máscara
Etnia	Kamsá
Procedencia	Sibundoy, Putumayo
Material	Palo de sauce, pintura
Dimensiones	Alto: 26,0 cm. x Ancho: 18,0 cm
Registro	MATP 106496
Observación	Juego de 2 máscaras. Recibida al Museo de Artes y Tradiciones Populares



Denominación	Máscara
Etnia	Kamsá
Procedencia	Sibundoy, Putumayo
Material	Palo de sauce, pintura, plumas
Dimensiones	Alto: 26,0 cm. x Ancho: 18,0 cm
Registro	MATP 106497
Observación	Juego de 6 máscaras. Recibida al Museo de Artes y Tradiciones Populares



Denominación	Máscara
Etnia	Kamsá
Procedencia	Sibundoy, Putumayo
Material	Palo de sauce, pintura
Dimensiones	Alto: 26,0 cm. x Ancho: 19,5 cm
Registro	MATP 106497 (108640)
Observación	Juego de 6 máscaras. Recibida al Museo de Artes y Tradiciones Populares



Denominación	Máscara
Etnia	Kamsá
Procedencia	Sibundoy, Putumayo
Material	Palo de sauce, pintura
Dimensiones	Alto: 26,0 cm. x Ancho: 17,5 cm
Registro	MATP 106497 (108641)
Observación	Juego de 6 máscaras. Recibida al Museo de Artes y Tradiciones Populares



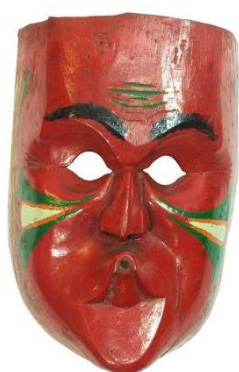
Denominación	Máscara
Etnia	Kamsá
Procedencia	Sibundoy, Putumayo
Material	Palo de sauce, pintura
Dimensiones	Alto: 27,0 cm. x Ancho: 19,0 cm
Registro	MATP 106497 (108642)
Observación	Juego de 6 máscaras. Recibida al Museo de Artes y Tradiciones Populares



Denominación	Máscara
Etnia	Kamsá
Procedencia	Sibundoy, Putumayo
Material	Palo de sauce, pintura
Dimensiones	Alto: 26,0 cm. x Ancho: 19,0 cm
Registro	MATP 106497 (108643)
Observación	Juego de 6 máscaras. Recibida al Museo de Artes y Tradiciones Populares



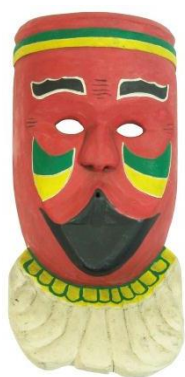
Denominación	Máscara
Etnia	Kamsá
Procedencia	Sibundoy, Putumayo
Material	Madera, pintura, plumas
Dimensiones	Alto: 25,5 cm. x Ancho: 18,0 cm
Registro	MATP 108267
Observación	Recibida al Museo de Artes y Tradiciones Populares



Denominación	Máscara
Etnia	Kamsá
Procedencia	Sibundoy, Putumayo
Material	Madera, pintura
Dimensiones	Alto: 25,5 cm. x Ancho: 17,0 cm
Registro	MATP 108268
Observación	Recibida al Museo de Artes y Tradiciones Populares



Denominación	Máscara
Etnia	Kamsá
Procedencia	Sibundoy, Putumayo
Material	Madera, pintura
Dimensiones	Alto: 27,0 cm. x Ancho: 18,5 cm
Registro	MATP 108270
Observación	Recibida al Museo de Artes y Tradiciones Populares



Denominación	Máscara
Etnia	Kamsá
Procedencia	Sibundoy, Putumayo
Material	Palo de sauce, pintura
Dimensiones	Alto: 36,5 cm. x Ancho: 18,0 cm
Registro	MATP 106314
Observación	Juego de 2 máscaras. Recibida al Museo de Artes y Tradiciones Populares



Denominación	Máscara
Etnia	Kamsá
Procedencia	Sibundoy, Putumayo
Material	Palo de sauce, pintura
Dimensiones	Alto: 35,0 cm. x Ancho: 17,5 cm
Registro	MATP 106487 (108618)
Observación	Juego de 6 máscaras. Recibida al Museo de Artes y Tradiciones Populares



Denominación	Máscara
Etnia	Kamsá
Procedencia	Sibundoy, Putumayo
Material	Palo de sauce, pintura
Dimensiones	Alto: 36,0 cm. x Ancho: 20,7 cm
Registro	MATP 106487 (108621)
Observación	Juego de 6 máscaras. Recibida al Museo de Artes y Tradiciones Populares



Denominación	Máscara
Etnia	Kamsá
Procedencia	Sibundoy, Putumayo
Material	Palo de sauce, pintura
Dimensiones	Alto: 37,5 cm. x Ancho: 20,2 cm
Registro	MATP 106487 (108622)
Observación	Juego de 6 máscaras. Recibida al Museo de Artes y Tradiciones Populares



Denominación	Máscara
Etnia	Kamsá
Procedencia	Sibundoy, Putumayo
Material	Palo de sauce, pintura
Dimensiones	Alto: 36,0 cm. x Ancho: 20,5 cm
Registro	MATP 106490
Observación	juego de 5 máscaras. Recibida al Museo de Artes y Tradiciones Populares



Denominación	Máscara
Etnia	Kamsá
Procedencia	Sibundoy, Putumayo
Material	Madera, pintura
Dimensiones	Alto: 37,0 cm. x Ancho: 19,8 cm
Registro	MATP 106486 (108620)
Observación	Juego de 6 máscaras. Recibida al Museo de Artes y Tradiciones Populares



Denominación	Máscara
Etnia	Kamsá
Procedencia	Sibundoy, Putumayo
Material	Madera, pintura
Dimensiones	Alto: 37,5 cm. x Ancho: 21,0 cm
Registro	MATP 106487 (108620)
Observación	Juego de 6 máscaras. Recibida al Museo de Artes y Tradiciones Populares



Denominación	Máscara
Etnia	Kamsá
Procedencia	Sibundoy, Putumayo
Material	Madera, pintura, plumas
Dimensiones	Alto: 35,0 cm. x Ancho: 17,0 cm
Registro	MATP 106490 (108624)
Observación	Recibida al Museo de Artes y Tradiciones Populares



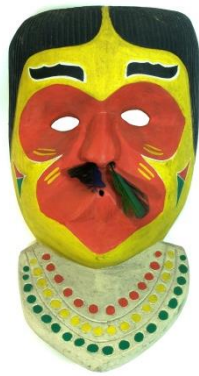
Denominación	Máscara
Etnia	Kamsá
Procedencia	Sibundoy, Putumayo
Material	Madera, pintura
Dimensiones	Alto: 37,0 cm. x Ancho: 19,5 cm
Registro	MATP 106490 (108626)
Observación	Recibida al Museo de Artes y Tradiciones Populares



Denominación	Máscara
Etnia	Kamsá
Procedencia	Sibundoy, Putumayo
Material	Madera, pintura, plumas
Dimensiones	Alto: 35,5 cm. x Ancho: 17,0 cm
Registro	MATP 106490 (108627)
Observación	Recibida al Museo de Artes y Tradiciones Populares



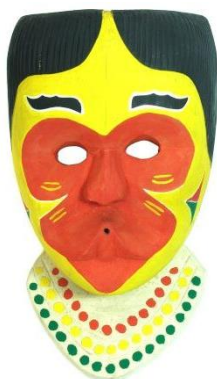
Denominación	Máscara
Etnia	Kamsá
Procedencia	Sibundoy, Putumayo
Material	Madera, pintura
Dimensiones	Alto: 35,0 cm. x Ancho: 20,0 cm
Registro	MATP 106490 (108625)
Observación	Recibida al Museo de Artes y Tradiciones Populares



Denominación	Máscara
Etnia	Kamsá
Procedencia	Sibundoy, Putumayo
Material	Palo de sauce, pintura, plumas
Dimensiones	Alto: 36,5 cm. x Ancho: 20,0 cm
Registro	MATP 106314 (108613)
Observación	Juego de 2 máscaras. Recibida al Museo de Artes y Tradiciones Populares



Denominación	Máscara
Etnia	Kamsá
Procedencia	Sibundoy, Putumayo
Material	Madera, pintura
Dimensiones	Alto: 34,0 cm. x Ancho: 20,0 cm
Registro	MATP 107324
Observación	Recibida al Museo de Artes y Tradiciones Populares



Denominación	Máscara
Etnia	Kamsá
Procedencia	Sibundoy, Putumayo
Material	Palo de sauce, pintura, plumas
Dimensiones	Alto: 36,5 cm. x Ancho: 20,0 cm
Registro	MATP 106314 (108613)
Observación	Juego de 2 máscaras. Recibida al Museo de Artes y Tradiciones Populares



Denominación	Máscara
Etnia	Kamsá
Procedencia	Sibundoy, Putumayo
Material	Palo de sauce, pintura
Dimensiones	Alto: 35,0 cm. x Ancho: 22,0 cm
Registro	MATP 106481
Observación	Juego de 3 máscaras. Recibida al Museo de Artes y Tradiciones Populares



Denominación	Máscara
Etnia	Kamsá
Procedencia	Sibundoy, Putumayo
Material	Palo de sauce, pintura
Dimensiones	Alto: 36,5 cm. x Ancho: 20,0 cm
Registro	MATP 106481 (108614)
Observación	Juego de 3 máscaras. Recibida al Museo de Artes y Tradiciones Populares



Denominación	Máscara
Etnia	Kamsá
Procedencia	Sibundoy, Putumayo
Material	Palo de sauce, pintura
Dimensiones	Alto: 36,5 cm. x Ancho: 19,5 cm
Registro	MATP 106481 (108615)
Observación	Juego de 3 máscaras. Recibida al Museo de Artes y Tradiciones Populares



Denominación	Máscara
Etnia	Kamsá
Procedencia	Sibundoy, Putumayo
Material	Palo de sauce, pintura
Dimensiones	Alto: 37,0 cm. x Ancho: 19,5 cm
Registro	MATP 106486
Observación	Juego de 2 máscaras. Recibida al Museo de Artes y Tradiciones Populares



Denominación	Máscara
Etnia	Kamsá
Procedencia	Sibundoy, Putumayo
Material	Palo de sauce, pintura
Dimensiones	Alto: 36,0 cm. x Ancho: 20,0 cm
Registro	MATP 106489
Observación	Recibida al Museo de Artes y Tradiciones Populares



Denominación	Máscara
Etnia	Kamsá
Procedencia	Sibundoy, Putumayo
Material	Palo de sauce, pintura
Dimensiones	Alto: 36,7 cm. x Ancho: 19,8 cm
Registro	MATP 106487 (108619)
Observación	Juego de 6 máscaras. Recibida al Museo de Artes y Tradiciones Populares



Denominación	Máscara
Etnia	Kamsá
Procedencia	Sibundoy, Putumayo
Material	Palo de sauce, pintura
Dimensiones	Alto: 38,8 cm. x Ancho: 18,0 cm
Registro	MATP 106493
Observación	Juego de 2 máscaras. Recibida al Museo de Artes y Tradiciones Populares



Denominación	Máscara
Etnia	Kamsá
Procedencia	Sibundoy, Putumayo
Material	Palo de sauce, pintura
Dimensiones	Alto: 38,0 cm. x Ancho: 20,0 cm
Registro	MATP 106493 (108636)
Observación	Juego de 2 máscaras. Recibida al Museo de Artes y Tradiciones Populares



Denominación	Máscara
Etnia	Kamsá
Procedencia	Sibundoy, Putumayo
Material	Palo de sauce, pintura
Dimensiones	Alto: 36,5 cm. x Ancho: 21,5 cm
Registro	MATP 106494
Observación	Juego de 2 máscaras. Recibida al Museo de Artes y Tradiciones Populares



Denominación	Máscara
Etnia	Kamsá
Procedencia	Sibundoy, Putumayo
Material	Palo de sauce, pintura
Dimensiones	Alto: 36,0 cm. x Ancho: 19,5 cm
Registro	MATP 106494 (108637)
Observación	Juego de 2 máscaras. Recibida al Museo de Artes y Tradiciones Populares



Denominación	Máscara
Etnia	Kamsá
Procedencia	Sibundoy, Putumayo
Material	Palo de sauce
Dimensiones	Alto: 24,5 cm. x Ancho: 14,0 cm
Registro	MATP 106315
Observación	Recibida al Museo de Artes y Tradiciones Populares



Denominación	Máscara
Etnia	Kamsá
Procedencia	Sibundoy, Putumayo
Material	Palo de sauce
Dimensiones	Alto: 15,5 cm. x Ancho: 14,5 cm
Registro	MATP 106316
Observación	Recibida al Museo de Artes y Tradiciones Populares



Denominación	Máscara
Etnia	Kamsá
Procedencia	Sibundoy, Putumayo
Material	Palo de sauce
Dimensiones	Alto: 23,0 cm. x Ancho: 11,5 cm
Registro	MATP 106326
Observación	Recibida al Museo de Artes y Tradiciones Populares

¿?

Denominación	Máscara zoomorfa
Etnia	Kamsá
Procedencia	Sibundoy, Putumayo
Material	Madera
Dimensiones	
Registro	MATP 106491
Observación	Recibida al Museo de Artes y Tradiciones Populares

Su textura tiene pelo que fue cortado en las áreas pintadas. Es semi-plana con algunos realces como en la nariz, los pómulos y la frente. Tiene un corte horizontal con los bordes pintados de rojo suponiendo la boca. Sobre él tiene un manojito de pelo café pegado por medio de una costura del centro. Encima hay un realce con un pequeño corte en su base, que asemeja la nariz. A cada lado, entre la nariz y la boca, hay un espacio rasurado con un punto morado. En la parte superior de lo que es la nariz, a cada lado, hay otro corte abierto que asemeja los ojos. Y sobre cada uno una línea azul como cejas. En el borde de el corte de los ojos, dedal realce de la nariz y la punta de la boca hay unos agujeros que son más evidentes por la parte interna de la máscara. Colores: beige, azul rojo, violeta.

Denominación	Máscara
Etnia	Kamsá
Procedencia	Sibundoy, Putumayo
Material	Madera
Dimensiones	Alto: 21,7 cm. X Ancho: 18,4 cm
Registro	MATP 108266
Observación	Recibida al Museo de Artes y Tradiciones Populares

Máscara grande representa rostro de persona con una corona, y collar que está tocando una zampona.	Denominación	Máscara
	Etnia	Kamsá
	Procedencia	Sibundoy, Putumayo
	Material	Madera
	Dimensiones	Alto: 49,5 cm. x Ancho: 22,2 cm
	Registro	MEL 0013
	Observación	Donación por Profesora María Eugenia Londoño, Valores musicales UdeA. 21 de octubre de 2010

Máscara con rostro tallado de hombre sacando la lengua. Sin pintura	Denominación	Máscara antropomorfa
	Etnia	Kamsá
	Procedencia	Sibundoy, Putumayo
	Material	Madera
	Dimensiones	Alto: 23,0 cm. x Ancho: 11,5 cm
	Registro	HJGM 0014
	Observación	Donación de Hildavila Jojoy y Gustavo Mujuy, del cabildo indígena Inga-Kamsá, por motivo de los 200 años de la Universidad

Máscara con rostro tallado de hombre sacando la lengua. Sin pintura	Denominación	Máscara antropomorfa
	Etnia	Kamsá
	Procedencia	Sibundoy, Putumayo
	Material	Madera
	Dimensiones	Alto: 16,1 cm. x Ancho: 25,7 cm
	Registro	HJGM 0015
	Observación	Donación de Hildavila Jojoy y Gustavo Mujuy, del

		cabildo indígena Inga-Kamsá, por motivo de los 200 años de la Universidad
	Denominación	Máscara antropomorfa
	Etnia	Inga
	Procedencia	Sibundoy, Putumayo
	Material	Madera
Máscara con rostro tallado de hombre, boca cerrada, ojos pequeños redondos, nariz achatada. Madera de color oscuro.	Dimensiones	Alto: 16,3 cm. x Ancho: 25,8 cm
	Registro	HJGM 0016
	Observación	Donación de Hildavila Jojoy y Gustavo Mujuy, del cabildo indígena Inga-Kamsá, por motivo de los 200 años de la Universidad