

Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador
Departamento de Antropología, Historia y Humanidades
Convocatoria 2016-2018

Tesis para obtener el título de maestría de Investigación en Antropología Visual

Lo material e inmaterial en la mesa de curación Tsachila

Estefanía Abigail Granja Aguirre

Asesor: María Fernanda Troya

Lectores: Michael Uzendoski y Montserrat Ventura i Oller

Quito, mayo de 2019

Dedicatoria

A mis padres, Luis y Carmita

Tabla de contenidos

Resumen	IX
Agradecimientos.....	XI
Introducción	1
1. Referencias documentales escritas	3
2. Justificación.....	6
Capítulo 1.	8
Sistema Simbólico.....	8
1.1 El aprendizaje del poné y su práctica.....	9
1.1.1 La curación.....	11
1.2 La mujer como poné.....	12
1.3 La mesa de curación.....	14
1.4 Las herramientas	16
Capítulo 2.	19
Registros audiovisuales sobre los Tsáchila y trabajo etnográfico en torno a las mesas de curación	19
2.1 Registros audiovisuales sobre los Tsáchila	19
2.2 Los interlocutores.....	43
2.2.1 Albertina Calazacón.....	44
2.2.2 Manuel Calazacón.....	44
2.2.3 Augusto Calazacón	45
2.2.4 Abraham Calazacón	45
2.2.5 José y Henry Aguavil.....	45
2.3 El camino a ser poné, sanadora; las mesas y herramientas	45
2.3.1 Relatos de aprendizaje	47
2.3.2 Hacer la mesa y las curaciones	51
2.3.3 Sobre las herramientas malas y herramientas que se heredan	57
2.3.4 Su cosmovisión y relaciones de alteridad	58
2.4.5 Conocer las mesas de curación mediante el turismo	60
Capítulo 3.	63
Reflexiones sobre las prácticas de curación, el registro audiovisual y realización del documental	63
3.1 Pensar el documental.....	66

3.2 Realizar el documental.....	69
3.2.1 Llegar con una cámara, ¿aceptarla o no?.....	69
3.3 Lo audiovisual en la mesa de curación	75
3.3.1 La grabación.....	77
3.3.2 El montaje	81
3.4 Hallazgos durante el desarrollo del audiovisual.....	82
Conclusiones	84
Anexo 1	87
Anexo 2	89
Glosario	95
Lista de siglas y acrónimos	96
Lista de referencias.....	97

Ilustraciones

Figuras

1.1 Localización de las comunas Tsachila en la provincia de Santo Domingo	1
1.2 “La mesa de los “curanderos” Tsachila es el espacio al que se convoca a los Espíritus protectores”	15
1.3 Ceremonia del nepi en la que participan todos los poné y las mujeres de la comuna Chigüilpe durante la fiesta del Kasama.....	18
2.1 Primer plano, mujer Tsachila	20
2.2. Plano general de los Tsachila y los visitantes	21
2.3 Plano medio de Tsachila con instrumento musical	21
2.4 Localización geográfica presentada	22
2.5 Roosevelt mostrando trucos de magia a los Tsáchila.....	22
2.6 Demostración de decoración corporal.....	22
2.7 Los visitantes accediendo a ser pintados	23
2.8 Complicaciones del viaje donde los Tsachila y llegada a la “selva”	24
2.9 Intento de examinar a persona Tsáchila	24
2.10 Conociendo a Hipolito y Ramón	25
2.11 Explorando la cámara de los visitantes	25
2.12 Tsachilas dirigiéndose a una “fiesta”	25
2.13 Demostración de decorado corporal.....	26
2.14 Tsachila pintando al visitante	26
2.15 Tsachila escuchando el audio grabado por los visitantes	26
2.16 Niñas Tsachila con juguetes	27
2.17 Plano general, Tsachilas en el poblado	28
2.18 Primer plano, fisionomía y decoración	28
2.19 Llegada a la comunidad, plano general	28
2.20 Niño Tsachila encendiendo un cigarrillo	29
2.21 Demostración de decoración corporal.....	29
2.22 Posiblemente una familia Tsachila.....	29
2.23 Entrevista a Eric Pavel sobre su viaje	31
2.24 Posicionamiento del lugar del viaje	31
2.25 Demostración del viaje a caballo	31
2.26 Primerísimo primer plano de mujer Tsachila.....	32

2.27 Primerísimo primer plano de hombre Tsachila	32
2.28 Esposa de Pavel con mujeres Tsachila	32
2.29 Pavel compartiendo jugo de caña	33
2.30 Tsachila decorando su cuerpo.	33
2.31 Tsachilas bailando al sonido de la marimba.....	33
2.32 Presentando a Ecuador, en el viaje.....	34
2.33 Viaje en canoa, para hacer referencia a la Amazonía	34
2.34 Viaje a caballo en la selva “amazónica”.	35
2.35 Presentación de los habitantes locales.....	35
2.36 Mención de los Tsachila, telar y textiles	35
2.37 El antes y después de la explotación del petróleo.	36
2.38 Presentación de los Tsachila	36
2.39 Referencia a cómo eran llamados antes	37
2.40 Mujer lavando su ropa, actividad cotidiana	37
2.41 Hombre pescando, actividad cotidiana.....	37
2.42 Tsachilas en el cementerio	38
2.43 Tsachilas bebiendo aguardiente	38
2.44 Tsachilas compartiendo una botella de aguardiente.....	38
2.45 Tsachila compartiendo con su vecino “moreno”.....	39
2.46 Referencia a su convivencia con “otros”.....	39
2.47 Referencia al turismo como “invasión”	39
2.48 Cómo se muestran ante la cámara	40
2.48 Referencia los curanderos “Carlos Jende”	40
2.49 Referencia a su publicidad “Abraham Calazacón”	40
2.50 Referencia a “Porfirio Calazacón”	41
2.51 Imagen de Porfirio Calazacón	41
2.52 Pago por realizar la filmación	41
2.53 Tsáchilas y su relación con la fotografía.....	42
2.54 Tsáchila posando para fotógrafo en el parque.....	42
2.55. Espacio de curación creado por el poné Manuel Calazacón, Comuna Chigüilpe.....	44
2.56. Interior del espacio de curación, mesa de Manuel Calazacón, Comuna Chigüilpe	45
2.57. Mesa de poné, comuna Naranjos.....	52
2.58 Toma de nepi durante el Kasama, poné Abraham Calazacón.....	62
3.1 Preparando el lugar de filmación	73

3.2 Frente a la mesa de curación, grabando la observación del poné hacia la mesa.....	74
3.3 La cámara que espía, grabando la introducción para presentar el personaje	74
3.4 La cámara que va al encuentro en mitad de la vegetación	74
3.5 La cámara en plano detalle, fotografía que representa un recuerdo.....	75
3.6 Acercamientos al personaje, grabación secuencial	79
3.7 Propuestas de filmación desde los interlocutores.....	83

.....

Tablas

3.1 Nombre de los interlocutores y comunas a las que pertenecen.....	70
3.2 Escaleta pensada previamente al trabajo de campo	70
4. Material obtenido y descripción.....	87
5. Guion documental	89

Declaración de cesión de derecho de publicación de la tesis

Yo, Estefanía Abigaíl Granja Aguirre, autora de la tesis titulada “Lo material e inmaterial en la mesa de curación Tsachila”, declaro que la obra es de mi exclusiva autoría, que la he elaborado para obtener el título de maestría de Investigación en Antropología Visual concedido por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador.

Cedo a la FLACSO Ecuador los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, bajo la licencia Creative Commons 3.0 Ecuador (CC BY-NC- ND 3.0 EC), para que esta universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando el objetivo no sea obtener un beneficio económico.

Quito, mayo de 2019.



Estefanía Abigail Granja Aguirre

Resumen

La sistematización de fuentes documentales escritas y audiovisuales han conducido a pensar en los Tsachila como una cultura de interés por investigadores, que han dejado como resultado valioso material que permite comprender cómo eran en el pasado y dar cuenta de sus cambios hasta el presente.

Entre la información que se revisó, específicamente en el caso del material audiovisual, no se encuentran datos relacionados con los chamanes, como aquellos que pueden acceder al mundo espiritual, de sus prácticas, de las mesas de curación y objetos de estas y los materiales audiovisuales existentes, tenían solamente un enfoque periodístico o a modo de memorias de viaje de exploradores. Por esta razón se plantea esta investigación, que busca hacer un acercamiento desde la antropología visual a aquello que se ha considerado que “falta” en los audiovisuales revisados.

Así, surgió la pregunta, ¿qué es lo material e inmaterial en la mesa de curación Tsachila?, para responder a esto, compartieron su experiencia seis chamanes Tsachila y, gracias a sus testimonios pude aproximarme al lugar de curación que contiene una mesa y los objetos que ellos presentan a la cámara desde su aprendizaje y experiencia.

A través de las historias de vida de los chamanes, esta investigación, como principal objetivo, busca plasmar en un documental testimonial la temática en torno a la cultura Tsachila, como el poné, la dama ceremonial sanadora, mesa de curación y herramientas que utilizan para la ceremonia de curación. En esta investigación veremos el caso de una mujer Tsachila que es sanadora y que, a través de su testimonio nos explica cómo aprendió, implementó y obtuvo sus objetos de la mesa de curación. De aquel objetivo principal, se deriva la finalidad de esta investigación que buscar recoger de forma textual y documental el testimonio de casos particulares sobre las mesas de curación Tsachila, para que puedan ser visionados por las personas no Tsachila y Tsachilas de distintas edades, como un primer paso abordado desde la antropología visual.

El trabajo de campo implicó negociaciones para lograr realizar la filmación. A través de acuerdos, como antropóloga estuve a disposición de las ideas de filmación de los chamanes,

en los espacios que ellos deseaban o desde el ángulo que les parecía más idóneo, lo que a veces incluso implicó una desviación del objetivo.

Finalmente, se puede decir que este documental fue visto por los chamanes como un medio por el cual conservar sus costumbres y cosmovisión. Es decir, como un registro para que, mediante sus explicaciones, puedan comprender la ceremonia no sólo los Tsachila jóvenes o quienes no sean chamanes, sino las personas que deseen conocer de esta.

Sigue tratándose el tema de la relación paciente- *poné/jampemi sona* o sanadora con reserva, pero es un primer acercamiento puntual sobre las mesas de curación.

Agradecimientos

A Manuel Calazacón, Augusto Calazacón, Albertina Calazacón y Abraham Calazacón de la comuna Chigüilpe, a José Aguavil, Henry Aguavil de la comuna El Poste, por su colaboración enérgica durante mi trabajo de campo y por las horas dedicadas a dar su testimonio frente a la cámara.

Introducción

La nacionalidad Tsachila, una de las trece nacionalidades indígenas de Ecuador, habita en siete comunas llamadas: Peripa, Naranjos, Chigüilpe, El Poste, Tsachilas del Búa, Cóngoma, Otongo- Mapalí, de la provincia de Santo Domingo de los Tsachilas (Figura 1.1) a 3 horas de la ciudad de Quito. Anteriormente, también Tahuasa figuraba como comuna, pero el descenso en su población y la pérdida de territorio debido a la presencia de mestizos y otros, condujo a su desaparición.

Figura 1.1 Localización de las comunas Tsachila en la provincia de Santo Domingo



Fuente: Vilcahuano (2006)

Los Tsachila tienen sus propios estatutos, redactados en 1975 y revisados en 1979, 1983 actualizados en 1996, 2007 (Ventura i Oller 2012¹, 74; Fiallo 2014). Se caracterizan por hablar en *tsafiki*, aunque también hacen uso del castellano para comunicarse con quienes no conocen su idioma. Acorde a Robalino (1989, 19) “el nombre de la lengua significa [la verdadera palabra] en normal correspondencia con el carácter de la [verdadera gente²], Tsachila”. En este sentido se puede ver que los datos lingüísticos aportados corresponden a la lengua *tsafiki*, “lengua de tradición oral, de la que existen pequeños vocabularios y descripciones desde principio de siglo...desde que se inició el contacto con la sociedad

¹ Ventura i Oller, investigó y recogió una realidad diferente, propia de los años en que desarrolló su investigación con los Tsachilas y también en el marco de su investigación doctoral, citas que se encuentran en este texto y que corresponden a otro momento del tiempo en relación al presente.

² El significado de Tsachila como “verdadera gente” en su traducción al castellano puede ser discutido ampliamente en su forma etimológica en *tsafiki* y su traducción. Sin embargo, el significado más aceptado es el mencionado en el texto.

nacional, el bilingüismo ha crecido progresivamente” (Ventura i Oller 1997), actualmente, la mayoría de la población Tsachila, de aproximadamente 2500 personas, domina el castellano. Las mujeres son conocidas por su vestimenta colorida, especialmente una falda llamada *tunan*, adornos de cintas en su cabello, collares de semillas y espejos a diferencia de los hombres, quienes llevan colores como blanco y negro o azul marino de su falda llamada *manpe tsampa*; utilizan *mishily*³ sobre su cabello teñido de achiote⁴ además de usar sobre sus muñecas el *kalata shily*⁵. Hombres y mujeres llevan en su cuerpo líneas de color negro realizadas con *mali*⁶, como símbolo de protección de malas energías⁷.

En cuanto a su organización política, cuentan con tenientes en cada comuna, que están en su cargo por dos años como representantes directos del gobernador, el presidente o representante que dura un año en su cargo por cada comuna, y un gobernador para todos elegido cada cuatro años. En el año 2018 se realizaron nuevas elecciones en la cuales quedó, por primera vez, una mujer a cargo de la Gobernación Tsachila. Inicialmente, este cargo era otorgado de forma vitalicia, desde 1998, por criterio del consejo de ancianos de la época, se transformó en un proceso sujeto a elección de los Tsachila, dando paso a que escoja al candidato de su preferencia. Hasta antes del 2018, “siempre era un *poné* o al menos un curandero” (Ventura i Oller 2012b, 175), quienes siempre eran hombres.

Acorde a Ventura i Oller (1997), su economía y ecología se basaba en la caza, pesca, recolección y horticultura. Actualmente, se puede ver que la economía se ha transformado a través de la actividad del turismo, artesanías y pequeños cultivos en fincas que, en algunos casos, comercian en las vías de sus comunidades.. Para 1997, la organización política y social estaba basada en la familia nuclear y la familia extensa (Ventura i Oller 1997), que se mantiene hasta la actualidad, así como la reprobación para las uniones mixtas a pesar de realizarse de forma cada vez más común.

³ Corona de algodón tejida

⁴ Tintura vegetal de color rojo (*Bixa Orellana*)

⁵ Ornamento de metal (plata o acero)

⁶ Tintura vegetal (*Genipa americana*) también conocida como huitu.

⁷ La definición de energía en *tsafiki* se encuentra relacionada con su cosmovisión entendiéndose esto como poseer u obtener un algo “invisible poderoso” de la naturaleza.

1. Referencias documentales escritas

Las primeras menciones de la población Tsachila y del territorio que habitan se encuentran en fuentes bibliográficas de carácter etnohistórico e histórico y dan cuenta de los Tsachilas desde la colonia, pasando por la República y hasta el presente. Por ejemplo, para 1570 en documentos de la época se mencionan los Yumbos de la zona de Cansacoto y a los “yndios colorados de la provincia de los niguas” (Velarde 2004a, 2:34), adoctrinados por los dominicos quienes los llamaron “jívaros” (Costales y Costales 2002).

Según Salomon, “es posible que los yumbos y tsáchila hayan sido afines en rasgos culturales, dado que un testigo tardío pero confiable (Memorial Impreso [1744 1948 t.2:129]) comentó que sus habitantes⁸ [de los pueblos “colorados”] se tiñen las caras de este color, como también los yumbos, con zumo de achote” (Salomon 1997, 32). En 1708, el territorio Tsachila y su población se entregan como misión a los dominicos (Costales y Costales 2002) y, para 1786, ya era un curato o parroquia eclesiástica. Alrededor de los años 1871- 1900, el camino de herradura estaba en construcción para llegar a Santo Domingo desde Quito, abriendo paso a los primeros colonos entre 1899 y 1920 (Velarde 2004a, 2004b). El término “Colorado” puede ser problemático en términos etnohistóricos, porque los españoles daban nombres arbitrarios o generalizados: “cuando los españoles se referirían a los Colorados, no se puede concluir que se hablaba de los Tsáchilas propios” (Lippi 1998, 57). Específicamente ahora se entiende que cuando se habla de Colorados, solo se puede hacer referencia a la población Tsachila, no habiendo cabida a otras culturas en Ecuador.

Etnohistóricamente, “las primeras referencias a un grupo indígena al que llamaron Colorados, los sitúa en una reducción de los Jesuitas en 1590 en Angamarca (la vieja), a unos 2000 msnm, por donde habrían habitado hasta bien entrado el siglo XVIII” (Ventura i Oller 1997, 6). Arqueológicamente, se ha determinado la presencia de asentamientos e intercambios precolombinos en la zona (Lippi 1983, 1986 en Ventura i Oller 1997).

Desde principios de 1900 hasta finales de los años 70, tenemos los primeros registros de carácter investigativo escritos por exploradores, en los que profundiza poco en el

⁸ Palabra textual

chamanismo⁹ como una práctica importante entre los Tsachila, siendo esta entendida tal como sostiene Bacigalupo (2010): como aquello que,

no es una [categoría insípida y disecada] según Geertz (1966) sino una [práctica social culturalmente mediada e históricamente situada] de amplia difusión acorde a Atkinson (1992), vinculada tanto a historias y circunstancias locales como a contextos nacionales y transnacionales, según los autores Atkinson 1992; Balzer 1996; Joralemon 1990; Kendall 1998; Taussig 1987; Tsing 1993. Los diferentes roles y condiciones de persona relacionales de los chamanes, animales y espíritus son expresiones de significado cultural, de relaciones étnicas/nacionales en diversos contextos políticos y sociales (Bacigalupo 2010, 103).

En este sentido, es “un modo de actuar que implica un modo de conocer, un cierto ideal de conocimiento” (Viveiros de Castro 2004, 43). Paul Rivet, etnólogo francés, viajó a Ecuador como miembro de la (Segunda) Misión del Servicio Geográfico de la Armada de Francia con el fin de completar las observaciones iniciadas en 1753 por la Primera Misión Geodésica Francesa. Su escrito etnográfico, resultado de su estancia en Ecuador, llamada *Ethnographie ancienne de l'Equateur* y editada en dos tomos, fue de carácter arqueológico y etnohistórico. (Juncosa 1988); en esa publicación, Rivet relató cómo llegó con “los Colorados” desde que conoció a Quiterio Aguavil (Tsachila) en Quito. Realizó descripciones etnográficas mientras estuvo con los Tsachila y, describió cómo eran sus viviendas y su agrupación en “estancias” en la parroquia de San Miguel llamadas Pove y Chila.

Rivet indagó acerca la historia de los orígenes de los Tsachilas, su historia, cómo fueron afectados por la viruela; describió su vestimenta, medicina, fisionomía, el uso de achiote, la actividad de las mujeres de carácter doméstico y de los hombres como la caza y pesca, la relación con el mestizo y el comercio de valor monetario, además de la deuda; se puede decir que fue una breve etnografía en la que abordó los aspectos visibles de los Tsachilas en medio de la idea de progreso de la época y de las “carencias” que los Tsachilas vivían (Juncosa 1988), así como lo hizo Santiana más adelante (1951), quien analizó diversos aspectos de la crítica situación por la que atravesaban los Colorados debido a factores espaciales,

⁹ El chamanismo resulta complejo en su abordaje hasta la actualidad, existen condiciones que no se pueden exponer al público como el caso de las curaciones o aprendizajes que cada interlocutor se lo ha reservado para sí mismo durante el desarrollo del trabajo de campo y por parte de la investigadora durante el montaje del audiovisual.

económicos y sociales Su publicación fue un avance de una desconocida publicación definitiva, según afirma Juncosa (1988) .

Rafael Karsten, filósofo, antropólogo e investigador de origen finlandés, se interesó en los Tsachila y en 1924 publicó una descripción breve de los rituales, espíritus, formas de curar de los Tsachila realizada durante su “estadía que realizó en territorio colorado, desde agosto de 1916 a marzo de 1917” (Juncosa 1988, 9).

Karsten (1924), en su publicación llamada: “The Colorado Indians of Western Ecuador”, habla sobre temas como la religiosidad y el ritual comparando con pueblos andinos y amazónicos, religión y superstición; menciona sobre el contacto con la religión cristiana, además de los demonios y espíritus, llamados *Jukang*, como aquellos que rondan los sitios tenebrosos de la selva, especialmente en la oscuridad (Karsten 1924, 55–66). Se tiene los primeros indicios de que el Chimborazo y Cotopaxi son lugares que habitan los espíritus de hechiceros malévolos, así como en algunas. Son causantes de fenómenos naturales y también de curaciones, sobre el baile como recurso para curar, la enfermedad, sobre la muerte y los rituales en torno a ésta, además de una breve descripción de las curaciones, la mesa de curación y los objetos de esta. (Karsten 1924, 66–78). Wolfgang Von Hagen, explorador estadounidense, culminó su trabajo de campo en 1936 con una estadía entre los Colorados.

Su objetivo fue la entomología y etnobotánica y su punto de vista (declarado por él mismo) fue más de un naturalista que de un etnólogo (Juncosa 1988, 10). A pesar de aquello, sus descripciones pueden ser consideradas una etnografía que dio paso a su publicación de 1939. Su trabajo fue publicado en el año de 1939, donde se puede leer su descripción del territorio, flora, fauna, también sobre los habitantes, especialmente de los Tsachila y sus costumbres. En su publicación, llamada “The Tsáchela Indians of Western Ecuador”, los Colorados fueron descritos por Von Hagen (1939) en lo que respecta a sus características de personalidad y físicas, vestimenta, decoración de su cuerpo, ornamentos del cuerpo, vivienda, preparación de alimentos, la cocina, pesca y caza, instrumentos musicales su organización, ceremonia como el Kimfúdse- wáma, el rito de perforación de la nariz, también respecto de las curas chamánicas y religión. Los datos etnográficos de Rivet, Von Hagen, Santiana y Karsten fueron recopilados por Juncosa en (1988).

A finales de la década de los 80 del siglo XX, Guillermo Robalino (1989), en un proyecto financiado por el Gobierno Provincial de Pichincha de la época, denominó como una aproximación antropológica al grupo Tsachila llamada “La verdadera gente” en la que recogió sus características principales, entre las cuales está el chamanismo, mostrando cómo éste es un aspecto cultural importante y central para los Tsachila. Más adelante, Ventura i Oller (Ventura i Oller 1997; 2004; 2012a, 2012b, 2012c) profundiza en la persona, identidad, chamanismo y cosmología Tsachila.

2. Justificación

Las fuentes escritas son una gran guía que dan cuenta de los Tsachilas de años anteriores, de sus formas de vida, cosmovisión y cómo eran vistos por quienes escribieron sobre la cultura. Sin embargo, también es importante mencionar lo referente a la imagen del Tsachila que ha sido utilizada en fotografía, audio y video, en campañas políticas y sociales, dando cuenta de su existencia en la región.

Hasta hoy en día, el gobierno de la provincia y varios ministerios (como el de turismo) les han dado a los Tsachila un “valor cultural” como una “fuente” de atracción turística que se remonta décadas atrás, pudiéndose decir desde que el territorio fue colonizado. Esto ha llevado a que se realicen cortos y rápidos registros escritos, audiovisuales sobre los Tsachila, con lo cual buscan mostrar a la cultura que habita en Santo Domingo (la provincia) hacia el “mundo” como una forma de promocionar la región.

Años atrás me preguntaba si los tsachilas han hablado frente a una cámara de sus prácticas, si se han detenido a explicarlas un poco. Pude darme cuenta, con el tiempo, que sí lo han hecho, pero a modo de reportaje periodístico en los programas de televisión local de Santo Domingo y nacional que hacen cortos documentales, en los que hablan y explican brevemente su cultura para un público que pueda verse atraído al tema, tratando de que se entienda para quien lo vea, sin una reflexión más profunda y, por lo general, enfocado desde y hacia el turismo. Pero esto puede ser comprensible, debido a que es un tema extenso que no cabe en reportajes que buscan condensar toda una cultura en poco tiempo.

No se ha realizado, desde la antropología visual, un filme que aborde una temática en torno a la cultura Tsachila, como el *poné*, la dama ceremonial sanadora, mesa de curación y herramientas u otros. A partir de este reconocimiento, se plantea esta investigación como una

reflexión interpretativa desde el testimonio de ciertos interlocutores sobre el tema y desde la antropología visual que, a su vez, es un primer acercamiento para hablar de aquello que por mucho siempre se ha manejado con reserva y recelo, sobre todo frente a una cámara. Por otra parte, el rol de la mujer *jampemi sona*¹⁰, mujer sanadora como aquello que no se ha mostrado ni dado relevancia anteriormente en este escrito y documental se muestra su participación y aprendizaje como un caso particular entre los Tsachila.

En esta investigación no se busca generalizar a los Tsachila como una totalidad uniforme, sino resaltar que se ha trabajado casos individuales para el desarrollo de este escrito y el documental. Inicialmente, se muestra el contexto general que, posteriormente, conduce a explicar el sistema simbólico en el capítulo 1, donde podremos comprender qué es un *poné*, sanadora, mesa de curación y herramientas, para luego, en un siguiente capítulo 2, presentar a los interlocutores y sus testimonios que permiten responder las preguntas de investigación.

Cabe mencionar aquí que los interlocutores fueron personas de dos comunas con lazos de parentesco que se explican brevemente: de la comuna “el Poste” participó José y Henry Aguavil (padre e hijo); de la comuna Chigüilpe participaron Manuel, Augusto y Albertina Calazacón (hermanos) y Abraham Calazacón (hijo de Augusto y sobrino de Manuel y Albertina). En el capítulo 3 tendremos las reflexiones sobre el registro audiovisual y la realización del documental, para dar paso a las reflexiones finales que se muestran en las conclusiones de esta investigación.

Con esto, quiero marcar dos diferencias; por un lado, la reserva con la que se trató en años anteriores este aspecto de las mesas y, por otro, la libertad limitada para dar a conocer actualmente estos espacios y las herramientas a los visitantes, reservándose para sí mismos la profundidad de lo que hay más allá de lo observable, con una breve explicación que, en muchos de los casos, no requiere mayor detalle que decir y resumir que “son para curar”. Las formas de atraer al turismo es a través del *poné*, y me refiero al hombre porque, cuando se promociona por redes sociales, comerciales o fotografías, la primera imagen que se viene a mi mente y que, generalmente es la que aparece, corresponde a la de un *poné*, frente a una mesa de curación, soplando aguardiente y fuego, seguido de la palabra “ancestral”, como una muestra también de compartir con el visitante esta práctica.

¹⁰ Dama ceremonial o sanadora

Capítulo 1

Sistema Simbólico

Los Tsachila, en la actualidad, son una población mayormente católica que coexiste con otras religiones y han sido evangelizados a través del tiempo. Son practicantes de misas católicas, catecismos, practican el bautismo, otros son adventistas, bautistas o simplemente creyentes en Dios (cristiano), hay iglesias en sus comunas a las que asisten regularmente. A pesar de aquello en su cosmovisión el contacto con la naturaleza es esencial: en ella habitan los espíritus y ella rige sus vidas, de ahí adquieren lo que llaman “energías¹¹” que pueden ser buenas o malas. Acorde a Ventura i Oller:

La tierra está poblada de espíritus [oko]. Una parte importante de éstos procede del mundo de la naturaleza, como los espíritus de los cerros, animales poderosos, otros son de apariencia inmaterial... algunos de estos espíritus tienen la virtud de convertirse en humanos, recurso frecuentemente utilizado por ellos para dañarles; del mismo modo, antiguamente cuando los chamanes eran considerados más poderosos, éstos tenían la capacidad de transformarse en animales, argumento constante de los relatos mitológicos (Ventura i Oller 1997, 19).

Los chamanes tienen acceso a este mundo espiritual gracias al *nepi* para lo cual tienen un proceso de aprendizaje que les permite ejercer en la práctica que implica tener una mesa de curación con sus herramientas heredadas o adquiridas a través de que se les revela en sueños, esto al mismo tiempo que son practicantes en algunos casos de alguna religión cristiano-católica como lo veremos más adelante en determinados casos.

¹¹ El término “energía” condensa en castellano la complejidad de sus implicaciones y significado en tsafiki. Acorde a Abraham Calazacón es “*somba tenka (corazón fuerte)*...dentro de ese, esta el espíritu de la cascada, de la laguna, de la montaña, de los cerros, de los árboles, de las especies como el jaguar... *somba tenka* generaliza, ahí se encuentran las cosas positivas... relacionado con la naturaleza”. Según Manuel Calazacón, “es todo lo de la naturaleza... hay de dos clases *moin* como de suertes...y *chirunta* como de toda la naturaleza, es más fuerte”. Albertina Calazacón explica la energía “es algo positivo, en *tsafiki* se define como *moin* y en rituales como *poné moin* (energías del poné), es el viento, el agua, la naturaleza, es energía”. No se define con precisión una palabra en *tsafiki* para referirse a la energía; sin embargo, se entiende como aquello positivo de la naturaleza.

1.1 El aprendizaje del *poné* y su práctica

Todos los *poné*, “necesitan de un largo proceso de aprendizaje para poder ejercer, proceso que incluye limitaciones en el desarrollo corriente de la vida social, sexual y alimentaria” (Ventura i Oller 2012c, 108). Este camino implica mucha disciplina y dedicación.

Acorde a Robalino (1983, 50- 51) el aspirante a *poné* debía someterse a una ceremonia para definir su idoneidad. El aprendizaje comenzaba generalmente a los 10 años de vida, y puede darse a través del traspaso de conocimiento “padre chamán- hijo”, por deseo, por detección de cualidades, por selección espiritual al encontrar las piedras del *poné* o *PONESU*¹², pero es el *poné* quien determinaba si continuaba el aprendizaje.

El chamán es referido como “*poné*” a lo largo de este texto debido a que en lengua *tsáfiki* aquel es el término para hacer referencia a la persona con poder espiritual y liderazgo entre los Tsáchila. El chamanismo hace referencia a las prácticas del *poné*, que los Tsachila generalmente describen como curaciones y sanaciones, como “uno de los atributos más comunes del chamán amerindio es sin duda esta función de control simbólico ejercido sobre ciertos recursos materiales o ideales de los que depende la existencia colectiva” (Descola 1988, 26 en Ventura i Oller 2012a, 94).

La cosmovisión de los Tsachila implica una tradición en la que la tierra está poblada por espíritus, acorde a Ventura i Oller:

Los chamanes contactan con los otros mundos y con los *oko*¹³ gracias al *nepi*¹⁴. Los espíritus así contactados, cada chamán posee uno o más espíritus auxiliares- le ayudan a solucionar los desórdenes ocasionados por otros espíritus, directa o a través de la influencia de un chamán distinto (Ventura i Oller 1997a, 20).

El *poné*, al tener contacto con el mundo espiritual, es el que conduce a las curaciones de los pacientes que acuden a él. Acorde a Robalino, la figura del chamán tiene diversos significados y funciones:

¹² Palabra textual, hace referencia a las piedras de curación del *poné*.

¹³ Espíritus

¹⁴ Alucinógeno de nombre *Banisteriopsis caapi*

Significa definir a una figura social con singular poder y fuerza. El Chamán Tsachila, en tanto condensador vital de la cultura, era un hombre sabio que incidía sobre las principales situaciones de los individuos y del grupo; generalmente bravo, sobre todo si cumplía directamente funciones de jefe (MIYA), oficiador de ceremonias, director espiritual, conductor político, extrae su fuerza de los espíritus, se recrea en contacto con la naturaleza, guardián celoso de los conocimientos del grupo, tradicionalmente solo puede curar en la noche" (Robalino 1989, 50).

En la actualidad ha cambiado la forma estricta por la cual alguien llega a ser *poné*.

Hace pocos años atrás entre los Tsáchilas solamente los hombres tenían derecho para todo, las mujeres no se les tomaba en cuenta. El padre escogía a uno de sus hijos varones o escogían por herencia del padre al hijo del *poné* para que sea shamán, al escogido presentaban al maestro *poné* más cercano del lugar. El chamán luego de hacerle tomar el brebaje de nepi ayahuasca, realiza un diagnóstico para ver si el niño es capaz o no de convertirse un gran shamán..."(Calazación Aguavil et al. 2017, 125)

En principio, solo los hombres podrían ser elegidos para ser *poné*, pero se ha encontrado una excepción para el caso de una mujer de quien se hará referencia más adelante como una interlocutora principal del trabajo etnográfico y documental.

El mundo onírico se manifiesta en ellos también como una forma de aprendizaje. Debo reconocer que, dentro de la muy particular experiencia que tuve al realizar las filmaciones, pude soñar a varios *poné* y ellos a mí; uno de ellos me daba una protección y, al preguntarle, me dijo que así lo hizo porque era bueno. Soñé a un *poné* que no conocí y en mi sueño me mostraba una mesa de curación de la que me dijo señalándola todo esto es *tenka tsachi*¹⁵, me comenta otro *poné* al que le comenté mi sueño que él se manifestaba así. Eso trajo a mi mente la experiencia de Edith Turner en Alaska con los esquimales y la presencia de espíritus, pensando que, como antropóloga, puede ser difícil asumir esa realidad, por ello recordaba lo siguiente:

Una y otra vez, los antropólogos son testigos de los rituales de los espíritus, y una y otra vez algunos exegetas indígenas intentan explicar que los espíritus están presentes y, además, que los rituales son los eventos centrales de su sociedad. Y el antropólogo procede a interpretarlos diferentemente (Turner 1993, 11).

¹⁵ Tenka Tsachi se traduciría como "espíritu Tsachila"

Tratando de evitar aquello, compartí con mis interlocutores estas experiencias para entender e interpretar lo que me relataban respecto de los sueños y su importancia, e intenté no intervenir en interpretaciones más allá de la explicación propia del interlocutor a quien se lo comenté, a lo cual afirmaban que es una forma de expresarse los espíritus, a través de los sueños.

Existen complejidades entre los términos de lo ritual y lo ceremonial entendidos desde su uso como categorías nativas. Yo hubiera pensado que lo ritual incluye lo ceremonial, pero con José Aguavil, uno de mis interlocutores, aprendí que ritual, para él, hace referencia a lo pagano en tanto “satánico” asociado a la brujería, y “ceremonia” es para efectos buenos de curación, es sagrado. De manera, estos términos dependen básicamente de quienes lo mencionan; es una posición “religiosa” por llamarlo de ese modo, quizá intervenida por el cristianismo, pero siempre en función de una perspectiva propia. Sin embargo, a lo largo de este texto se utilizará el término ritual haciendo referencia a ceremonias en el sentido aquí explicado.

1.1.1 La curación

Karsten (1924), durante su visita a los Tsachila, se refiere al *poné* y relata que en su última estadía en el Ecuador:

Zaracay era considerado el curandero de los Colorados y éste gozaba de fama no solamente entre los Colorados, sino también entre mestizos y blancos. Los pacientes venían inclusive desde Quito a curarse de sus enfermedades con Zaracay. Se dice que los hechiceros usan ciertas plantas medicinales que consisten en diferentes hierbas y se *supone* que sus curaciones tienen un éxito completo (Juncosa 1988a, 70).

Las formas de curar son descritas por Karsten (1924) como aquellas que se realizaban por el *poné* a través del sonido como de los tambores, el uso de *nepe*¹⁶, piedras negras, espinos de chonta, cantar conjuros invocando a los espíritus:

Se piensa que cuando el nepe surte los efectos narcotizantes en el curandero, las piedras y los espinos de chonta se personifican y comienzan a bailar sobre la mesa. Los espíritus que habitan dentro de estos objetos son los que revelan al curandero de qué mal padece el

¹⁶ Nepe: es nepi o ayawaska, Karsten (1924) se refiere en ese término al alucinógeno *Banisteriopsis caapi*

paciente y cómo curarlo. Al final se extrae de su cuerpo el espino de chonta y se lo muestra a todos los hombres que lo rodean (Karsten 1924, 72).

Por otra parte, Von Hagen (1939) estuvo presente en una ceremonia de curación e ingesta de *népe*¹⁷ a partir de lo cual describió su preparación, los materiales utilizados para la curación como el tambor, cascabeles e instrumentos suspendidos en las vigas del lugar de curación al que se refiere como una “estructura techada (chíka- éye – népe – chuchíchu), ubicada a 200 yardas de la casa del shamán” (Von Hagen 1939, 116). La ceremonia descrita se llevó a cabo con un paciente, en la que el chamán y el paciente bebieron *népe*, el chamán tocó su tambor, hubo cantos y finalmente “después de mucha manipulación extrae la flecha del cuerpo enfermo” (Von Hagen 1939, 118).

1.2 La mujer como *poné*

La actividad de *poné* en figura femenina no es común entre los Tsachila o ha sido tratado con recelo. Incluso, al preguntar sobre la mujer en este rol, aparecen relatos cortos de que en algún momento sí hubo mujeres chamanes como un hecho aislado y poco relevante; la práctica es tradicionalmente tan masculina que Costales y Costales (2002, 125) mencionan que “por lo que averiguamos, no ha habido ningún caso de *poné* mama o mujer curandera”.

En el caso de la mujer, los impedimentos para convertirse o seguir el camino del aprendizaje para ser *poné*, puede estar sujeto a ciertos limitantes. En algunos casos, hasta la actualidad, pueden estar asociados a la economía familiar:

El nuevo orden económico ha confinado a las mujeres al espacio doméstico y a una gran soledad –se encargan del cuidado de los hijos, la cocina, la agricultura y la cría de algunos animales domésticos; acompañan a veces al marido a la recogida de plátanos cuando el hogar es de dimensiones reducidas, pero ya no organizan salidas colectivas ni fiestas como antiguamente (Ventura i Oller 2012b, 57).

El “orden económico” se está transformando constantemente, por lo que las mujeres no solo cumplen un rol doméstico hoy en día, sino que pueden ser emprendedoras, artesanas o directoras de sus propios proyectos turísticos y hacer incursiones políticas, entre otras

¹⁷ Népe: es nepi o ayawaska, Von Hagen (1939) se refiere en ese término al alucinógeno *Banisteriopsis caapi*

actividades que en cierto modo rompen el rol doméstico respecto de hombre como proveedor económico del hogar o como *poné*. Esto daría paso a una mayor aceptación para que se propicie el aprendizaje de una mujer como *poné* o, en este caso, sanadora.

No hay impedimento para ser una mujer *poné* y, para esta investigación, se ha tratado el tema con una mujer, que se hace llamar “sanadora o dama ceremonial”, pues no utiliza un término en *tsafiki* para referirse a sí misma como *poné*, término que generalmente caracteriza a los hombres curanderos o chamanes.

El proceso y conocimiento para llegar a ser *poné* se hereda de un maestro o padre que, por lo general, lo transmite a un hombre debido a que puede tomar largos periodos de tiempo para aprender lejos del hogar. En contraste,

La participación de la mujer en la mesa, la decisión de una muchacha de hacerse chamán es mucho más delicada, puesto que estará condenada a la marginalidad el resto de su vida, mientras que los hombres chamanes encuentran fácilmente una esposa tras acabar su proceso de aprendizaje, hacia la cuarentena, edad en la que pueden todavía emprender una vida conyugal casi normal (Ventura i Oller 2012b, 194).

Tratar de explicar por qué una mujer Tsachila llega a convertirse en sanadora, depende de su propia circunstancia y merece su propio estudio en esta investigación. Se puede pensar en una serie de circunstancias, como en el caso de las mujeres mapuche: en el estudio de las relaciones de género ritual, Bacigalupo cita a varios autores para explicar las razones que conllevan a una mujer a convertirse en chamán,

Las mujeres se convierten en chamanes por condiciones históricas específicas (Balzer 1996; Kendall 1999) a fin de crear [nuevas formas de discurso y nuevas historias locales y globales] (Tsing 1993: 254) y para trabajar a la par de chamanes masculinos (Tedlock 2003) (Bacigalupo 2010, 86).

En el caso de la mujer Tsachila que participa de esta investigación, no se define con exactitud un evento por el cual la mujer se convierta en sanadora, pero lo que sí podremos ver más adelante es que el proceso de selección y aprendizaje es similar al del hombre.

1.3 La mesa de curación

Los chamanes trasladaban sus objetos mágicos en un saco y los disponían en una pequeña mesa. Parece que estos se limitaban a piedras negras y a espinos de chonta. Sin embargo, los ancianos actuales cuentan cómo antiguamente los *poné* curaban en unas cabañas habilitadas a tal efecto, al igual que ahora, pero que éstas se encontraban lejos de cualquier residencia habitada. Fuera o no una mesa como las actuales, el caso es que existía el concepto de mesa como lugar simbólico de concentración de objetos mágicos (Ventura i Oller 2012c, 111).

Es en la mesa de curación donde existen dos elementos: las herramientas como materialidad tangible y lo inmaterial, que es significado a través de las acciones de un *poné* o sanadora. Las primeras referencias a la mesa de curación aparecen con Karsten en 1924, Von Hagen en 1939, y en Robalino 1989 quien la describe brevemente, haciendo un acercamiento a los objetos o elementos constantes de las mesas y su significado explicado por un *poné*.

Otra investigación que aborda el tema es la de Días y Vargas (2010, 92) donde se menciona que la mesa está compuesta por elementos visibles e invisibles al ojo del ser humano común, de cómo el *poné* llega a encontrar determinados objetos, sobre cuáles elementos pueden poseer (los objetos pueden ser regalados, heredados, adquiridos, comprados), mencionando que la mesa se construye en referencia a un microcosmos, y se invoca a los espíritus.

La mesa de curación puede eventualmente ser utilizada por otro *poné* pero, por lo general, tiende a ser individual. Entre las últimas investigaciones se encuentra la de Díaz y Vargas (2010, 92) donde, a través de una recopilación de datos etnográficos, brevemente abordan el tema de las mesas, llamándola. “*mishá*, mesa de herramientas”, describiendo de qué está compuesta.

La “*mishá*”, como se denomina en algunos casos, o *ko ´tepe* en *tsáfiki*, está compuesta por varios elementos materiales que el *poné* (hombre) o sanadora (mujer¹⁸) cuidadosamente se encargan de seleccionar y ordenar. La selección de las herramientas¹⁹ se hace a través de la herencia o se revelan en sueños, lo que permite que estas pasen a estar en la mesa.

¹⁸ La actividad de una mujer como *poné* a la que se hace referencia más adelante como sanadora o dama ceremonial no es común y aquí se aborda el tema como una excepción a la regla.

¹⁹ Herramientas u objetos de la mesa, es una categoría en español para hacer referencia a aquello que contiene la mesa de curación. No hay una palabra precisa para el conjunto de objetos que contiene una mesa.

El *poné* considera a la mesa y al cuarto donde se localiza como un lugar vedado a los demás, entendiéndolo como una morada para los espíritus” (Robalino 1989, 64), tal como se ve en las siguientes imágenes:

Figura 1.2 “La mesa de los “curanderos” Tsachila es el espacio al que se convoca a los Espíritus protectores”



Fuente: Robalino (1989, 237)

La mesa de curación es llamada como “el lugar de las limpias y curaciones” por Costales y Costales (2002, 125). Actualmente, el turismo ha permitido que estos espacios se abran a la gente que acude en busca de curación o son mostrados como parte de recorridos a los visitantes que los deseen conocer.

Cada *poné* o sanadora tiene su lugar de curación, un espacio personal para la realización de rituales. Sin embargo, hay eventos o momentos en que uno o más *poné* se juntan para crear una nueva mesa donde cada uno agrega las herramientas que representan su conocimiento, consideradas para su composición para así dar paso a ceremonias²⁰ de participación colectiva de las que son parte también las mujeres.

Respecto de las ceremonias colectivas, Robalino (1989) señala que,

²⁰ Las ceremonias corresponden a diversos rituales en los que se involucra las mesas de curación, no se hace alusión a alguno en específico durante el desarrollo del texto.

En las ceremonias que se realizaban en “tiempos pasados”, la mesa que servía para hacer cualquier tipo de *mu*²¹ era utilizada por todos los chamanes generalmente que participaban en el acto. La mesa utilizada generalmente era propiedad del chamán más fuerte, bajo cuyo control permitía a los otros *poné* operar sus “fetiches” y espíritus protectores (Robalino 1989, 64- 66).

En este sentido, acorde a Ventura i Oller (Ventura i Oller 2012c, 111) “parece evidente que la mesa es un lugar común en la tradición chamánica de Hispanoamérica y que su propio término estaría asociado a la palabra cristiana misa, quizá más que a la mesa como símbolo del altar”. Las ceremonias colectivas pueden poseer dos ámbitos: el de lo privado, donde participan hombres y mujeres Tsachila además de invitados personales, y el de lo público, donde pueden ser vistos por las personas que deseen conocer la práctica destinada al turismo de las ceremonias.

Por otra parte, el *nepi* o *ayawaska* es imprescindible en su relación con las energías y espíritus, es el “alimento” de la mesa de curación, de las herramientas. Como lo dijo (Ventura i Oller 2012b, 187) “se considera necesario en todo ritual que incluya un comercio con el mundo de los espíritus”, lo beben durante el proceso de aprendizaje y para curar; los pacientes tienen que acceder beberlo y lo beben los visitantes o turistas que deseen participar del *nepi*. El *nepi* es el conductor por el cual se comunican con sus ancestros, su mesa, pueden visionar sus herramientas y también anticipar eventos en sus vidas o en la de sus pacientes u otros.

1.4 Las herramientas

La mesa que contiene las herramientas se describe como:

Una tarima de cuatro patas en la que se asientan todos los objetos necesarios para la curación y las “hechicerías”; contiene las expresiones materiales de los diferentes espíritus y fuerzas que intervienen en el acto mismo; la mesa varía de un chamán a otro, especialmente en la cantidad y forma de las piedras y fetiches, pero en general, los elementos constantes son: las *PONESU*²², el trago, la vela, la colonia y algunos vegetales. Otros elementos que son usados por algunos chamanes en sus mesas son: una calavera y huesos humanos, bolas de cristal, un bombo pequeño (*BAMBUTO*²³), esculturas de figuras Tsachila, etc. (Robalino 1989, 64).

²¹ Achiote

²² Mayúsculas en el original

²³ Mayúsculas en el original

Las herramientas de las mesas que Robalino (1989) cita previamente son “las [*ponesu*] son piedras de formas [extrañas], generalmente de color negro que solamente pueden ser manipuladas por los *PONELA*²⁴” (Robalino 1989, 67). Según este autor, también se emplea velas, alcohol, colonia, huevos, escobillas de vegetales, tabaco, el *urumala* (chicha de yuca), *nepi*, huesos, calaveras, bola de cristal y un bombo pequeño llamado *bambuto*. De igual manera, describen la mesa de la siguiente forma:

Se ven desperdigadas una cantidad de *pone su*, o piedras cuyo espíritu mágico, por inspiración de lo O’co le dirán al *pone* cómo curar. En este tomache (cuarto cerrado) con su altillo se ven, además, lanzas de chonta, peyas o hachas arqueológicas, pedazos de ahue o chonta; manojos de montes frescos. Frente al *pone* se ubica una vela, que en la antigüedad debió ser copal, y un asiento para él y el paciente. También hay estampas de santos y vírgenes católicos y en el suelo arden varias velas (Costales y Costales 2002, 125).

Acorde a Ventura i Oller,

En la mesa contemporánea sigue habiendo una gran profusión de piedras oscuras...se trata de piedras de río, oscuras, y de cantos rodados que, humedecidos con el trago (alcohol de caña fermentado habitualmente usado en las aspersiones chamánicas), producen un efecto brillante y cuasi reflector” (Ventura i Oller 2012c, 112)

La intervención del *poné* o sanadora conlleva a que las herramientas adquieran significado inmaterial, donde estos elementos pueden revelar enfermedades y curar a través de la ejecución de sonidos, cantos, y también por la ingesta de *nepi*, que contribuye como agente “espiritual” por el cual se comunican y alimentan a sus herramientas.

En la mayoría de los registros etnográficos sobre el pueblo Tsáchila la mujer no ha sido mencionada como participante activa de una mesa de curación individual o colectiva, o de las ceremonias en general. Actualmente, se puede ver que la mujer participa en ceremonias rituales donde llega a poner sus herramientas (como las piedras) en mesas de curación (que se improvisan cuando son rituales colectivos). El hecho de poner herramientas implica agregar

²⁴ Mayúsculas en el original

un conocimiento aprendido en conexión con las energías o espíritus. Esto sucede en dos ámbitos, que pueden ser de lo privado o de lo público entre comunidad y hacia los turistas.



Figura 1.3 Ceremonia del *nepi* en la que participan todos los *poné* y las mujeres de la comuna Chigüilpe durante la fiesta del Kasama²⁵.

Fuente: Fotografía de la autora, visita a la comuna Chigüilpe, 2017.

²⁵ Fiesta celebrada anualmente en semana santa en concordancia con el calendario cristiano, que al castellano se traduce como “Nuevo Amanecer”. Se explica más adelante.

Capítulo 2

Registros audiovisuales sobre los Tsáchila y trabajo etnográfico en torno a las mesas de curación

En este capítulo se presenta algunos registros documentales audiovisuales sobre los Tsachila, realizados por viajeros y exploradores, quienes no tuvieron un punto de vista antropológico, sino que muestran a los Tsachila desde un punto de vista exotizante pero, a su vez, son una muestra del tipo de filmación que se realizaba y sobre qué se filmaba. En algunos casos coinciden los puntos de vista, como veremos más adelante. Además, analizaremos con detenimiento los testimonios recogidos durante el trabajo etnográfico, en torno a los saberes, prácticas y elementos que conforman las mesas de curación Tsachila. Esto con el fin de ir construyendo el acercamiento al documental que se presenta como parte de nuestra investigación.

Las descripciones de los Tsachila en audio o video, en algunos casos, están acompañadas de fotografías y productos audiovisuales resultado de viajes de exploración en torno a los años 40 y 60 del siglo XX, que generalmente describían o relataban lo que veían en ese instante y les parecía relevante registrar para *exponer*lo posteriormente. Estas fuentes permiten ver cómo este *otro tsachila* era percibido por un visitante, y cómo era visto a través de la cámara. Los tsachilas de aquellas épocas no tuvieron participación de la narración en las filmaciones, sino que quien las hacía era el explorador asociado al viaje.

La intención de fondo era mostrar al otro (Tsachila) desde lo que fue de su interés filmar. En estos filmes no hay experiencias chamánicas ni testimonios de viva voz de los tsachilas participantes. Esta es otro tipo de fuente no escrita que nos da un antecedente audiovisual. Por ello, se investigó en los archivos de varias universidades como la de Pennsylvania y Arizona, además del Archivo Blomberg en Quito, en busca de los filmes que permitan tener ese otro punto de vista sobre qué se estaba recabando en un audiovisual de esas épocas.

2.1 Registros audiovisuales sobre los Tsáchila

En sí, la cantidad de fotografías de los Tsáchilas es incontable desde la existencia de la cámara fotográfica y la exploración en su territorio con el mencionado artefacto. El registro en video de los Tsachilas en el siglo XX fue en cambio muy limitado: exploradores, interesados

y viajeros realizaron pocos registros que, en el mayor de los casos, fue narrado con voz en off, y haciendo referencia a los Tsáchila como “Colorados”.

El video de director desconocido²⁶ producido por Sullivan (1941) muestra tomas de viaje con los “Colorados”. En este corto video, se pueden ver tomas generales de los Tsachila en un lugar que se desconoce su ubicación, sin audio, con planos que muestran su convivencia actividades cotidianas, y donde se les muestra fotografías por parte de los exploradores (figura 2.1, 2.2 y 2.3).

El video presenta tomas de primer plano de la fisonomía tanto de hombres y mujeres, de la decoración de sus cuerpos con planos detalle, pintura corporal y de la llegada del equipo de filmación a lo que posiblemente sea una comunidad, así como su despedida del lugar. Llama la atención sobre el decorado del cuerpo femenino con planos detalle, sobre todo de la pintura corporal que hace una mujer a un niño.

Figura 2.1 Primer plano, mujer Tsachila



Fuente: American Indian Film Gallery, autor desconocido (1941)

²⁶ Los videos producidos por Sullivan en 1941 y 1947, presentan director desconocido en la página de la universidad de Arizona, en la página de American Indian Film Gallery.

Figura 2.2. Plano general de los Tsachila y los visitantes



Fuente: American Indian Film Gallery, autor desconocido (1941)

Figura 2.3 Plano medio de Tsachila con instrumento musical



Fuente: American Indian Film Gallery, autor desconocido (1941)

El filme de 1947, nuevamente de director desconocido, producido y narrado por Sullivan, nos presenta con voz en off a “los Colorados”. Desde su localización geográfica del pueblo Tsáchila, su llegada y salida de ahí (figuras 2.4, 2.5, 2.6 y 2.7). Este video enfatiza en el viaje que el equipo de trabajo realizó desde los andes centrales, presentando la Mitad del mundo como un punto de partida. Luego, se realiza un corte y se pasa a las tomas de “los Colorados”, mencionando que viven pacíficamente como familias, enfatizando en su cabello, costumbres, en el color rojo de sus cuerpos y decoraciones, “debido al uso del achiote que mezclan con la saliva” menciona Sullivan durante su narración. El video concluye con ellos (los visitantes) dejándose pintar de achiote.

Figura 2.4 Localización geográfica presentada



Fuente: American Indian Film Gallery, autor desconocido (1947)

Figura 2.5 Roosevelt mostrando trucos de magia a los Tsáchila



Fuente: American Indian Film Gallery, autor desconocido (1947)

Figura 2.6 Demostración de decoración corporal



Fuente: American Indian Film Gallery, autor desconocido (1947)

Figura 2.7 Los visitantes accediendo a ser pintados



Fuente: American Indian Film Gallery, autor desconocido (1947)

En el archivo de la Universidad de Arizona, el video dirigido por Bodo Wuth (1948) y producido por Armand Denis, narra con voz en off todo lo referente a los modos de vida de los tsáchilas de la época y hace un montaje de sonido para algunas tomas realizadas. Wuth inicia su filme con el viaje a la tierra de “los Colorados”, mostrando las dificultades del viaje (figura 2.8) hasta que se encuentran con un “Colorado”, le ofrecen un “cigarro americano”, y se prestan a fumar. Lo que llama mi atención es que el visitante intenta examinar los dientes negros del Tsachila, y se puede ver que este muestra cierta resistencia ante aquel acto (figura 2.9).

Luego, en una toma, Wuth se encuentra con Hipólito y Ramón (figura 2.10) y, de todos los filmes que revisé, es en el primero que los Tsáchila que se mencionan con su nombre. Entre las novedades que uno de los visitantes le muestra a un Tsachila, es el teléfono.

Posteriormente, se ve una toma en la que se dirigen los Tsachilas sostenidos de un lado en el carro de la época (probablemente de los visitantes) por los caminos de alguna comunidad. En el filme muestran “la selva” caminando y cruzando por un puente colgante, y se encuentran con Hipólito cabalgando con su esposa Filomena y su hija Rosita (familia Tsachila). La relevancia de la “novedad” es imprescindible, pues es una de las razones por las que muestran las cámaras a los “Colorados” (figura 2.11). En el documental también registran actividades que los Tsachila realizaban cotidianamente, como pilar el arroz, mujeres que tejen en el telar, moler la caña de azúcar, y cómo un grupo tsachila se dirigen a una fiesta (figura 2.12).

En este video, así como en las descripciones de fuentes documentales, se enfatiza en el uso del achiote para pintar sus cuerpos (figura 2.13), pero también muestra algo que ya se ve en la actualidad y es que un hombre tsachila se *poné* una espina en su nariz, además nos muestra cómo decoraban su cuerpo con achiote y líneas negras.

En este video, uno de los visitantes se deja decorar el cuerpo por achiote y poner líneas con *mali*²⁷(figura 2.14), realizan tomas en la marimba y luego les permiten escuchar a los Tsachila. El video cierra con tomas de niñas y niños con juguetes, explorando regalos como globos y muñecas luego los exploradores salen de ahí y se dirigen en retorno a Quito.

Figura 2.8 Complicaciones del viaje donde los Tsachila y llegada a la “selva”



Fuente: Wuth (1948)

Figura 2.9 Intento de examinar a persona Tsáchila



Fuente: Wuth (1948)

²⁷ Tintura vegetal (*Genipa americana*) también conocida como huitu.

Figura 2.10 Conociendo a Hipólito y Ramón



Fuente: Wuth (1948)

Figura 22.11 Explorando la cámara de los visitantes



Fuente: Wuth (1948)

Figura 2.12 Tsachilas dirigiéndose a una “fiesta”



Fuente: Wuth (1948)

Figura 2.13 Demostración de decorado corporal



Fuente: Wuth (1948)

Figura 2.14 Tsachila pintando al visitante



Fuente: Wuth (1948)

Figura 2.15 Tsachila escuchando lo grabado por los visitantes o el sonido de la máquina.



Fuente: Wuth (1948)

Figura 2.16 Niñas Tsachila con juguetes



Fuente: Wuth (1948)

La producción visual como la de Kintner (1949), sin audio, no hace referencia a la mesa de curación ni al *poné* en sus prácticas, muestra varios planos que, inicialmente, nos enseñan la población local y los Tsachilas coexistiendo en el pueblo (figura 2.17), para pasar a tomas detalladas de su fisonomía y decorado corporal (figura 2.18), en el mismo contexto como eran vistos por la gente de ese momento de la filmación, puesto que un hombre Tsachila aparece rodeado de gente mestiza-Además, nos muestra brevemente a otro grupo cultural como los Chachis para, posteriormente, aproximarnos a una comunidad con tomas generales de la llegada de los visitantes a caballo (figura 2.19), al seno de lo que se puede decir una comunidad; hay tomas de ellos (los visitantes) preparando la comida y conviviendo con los Tsachila. Lo que llama mi atención en relación a los videos mostrados previamente, es el caso de los niños que fuman en varias tomas (figura 2.20).

Las mujeres se muestran en una actividad cotidiana como alimentando pollos mientras sonríen al ser filmadas, para luego pasar a demostrar cómo hacen la pintura corporal (figura 2.21) y la familia (figura 2.22), moler caña, limpiar los granos, recoger achiote, cargar plátano o afilar un machete.

Figura 2.17 Plano general, Tsachilas en el poblado



Fuente: Kintner (1949)

Figura 3.18 Primer plano, fisionomía y decoración



Fuente: Kintner (1949)

Figura 4.19 Llegada a la comunidad, plano general



Fuente: Kintner (1949)

Figura 5.20 Niño Tsachila encendiendo un cigarrillo



Fuente: Kintner (1949)

Figura 6.21 Demostración de decoración corporal



Fuente: Kintner (1949)

Figura 7.22 Posiblemente una familia Tsachila



Fuente: Kintner (1949)

Posterior a los videos precedentes, nuevamente narrado con voz en off, en 1957 como parte de un programa de televisión estadounidense bajo el nombre de “Bold Journey” o “Viaje Atrevido” una sección se dedica a los Tsáchilas en un apartado llamado “Indias of the Andes”. Producido por Julian Lesser, narrado por Eric Pavel quien viajó con su esposa, realiza el relato en colaboración con John Stephenson a modo de entrevista (figura 2.23 y 2.24).

En un primerísimo primer plano, Pavel nos muestra la fisionomía de los “Colorados” diciendo que su cabello es de color rojo al mismo tiempo que muestra su decorado corporal, marcando la diferencia entre hombres y mujeres (figura 2.26 y figura 2.27). Los niños juegan con las mascotas, dice Pavel en su video; luego nos muestra a su esposa (puesta en escena) como una toma de Hollywood, en la que un hombre Tsachila llega y la sube a su caballo por la selva, para ir a la comunidad (figura 2.25). En la siguiente toma aparece ella entre los niños tsachila pequeños y cargando un bebé (figura 2.28).

Para hablar un poco de la dieta de los Tsachila, el realizador menciona el plátano verde como alimento y en la toma se ve que una niña lo pela con los dientes y las mujeres realizan sopa. Los hombres trabajan en la plantación de caña, de donde hacen azúcar y bebida alcohólica. En otro plano nos muestra un hombre tsachila moliendo la caña, comiendo y bebiendo, mientras comparten con el visitante (figura 2.29). “El rojo que usan en sus cuerpos y cabeza es achiote”, narra Pavel, los “Colorados” como los llama, “necesitan que esté fresco” (refiriéndose al achiote) (figura 2.30).

La esposa de Pavel, en una toma, muestra el achiote en sus manos, y describe que ellos pintan sus cuerpos y previenen así las mordeduras de mosquitos. En un plano final tocan la marimba (escena con música original) en la que los Tsáchila danzan y los visitantes se dirigen a través de los andes a la Amazonía ecuatoriana (figura 2.31).

Figura 8.23 Entrevista a Eric Pavel sobre su viaje



Fuente: Pavel (1957)

Figura 2.24 Posicionamiento del lugar del viaje



Fuente: Pavel (1957)

Figura 2.25 Demostración del viaje a caballo



Fuente: Pavel (1957)

Figura 2.26 Primerísimo primer plano de mujer Tsachila



Fuente: Pavel (1957)

Figura 2.27 Primerísimo primer plano de hombre Tsachila



Fuente: Pavel (1957)

Figura 2.28 Esposa de Pavel con mujeres Tsachila



Fuente: Pavel (1957)

Figura 2.29 Pavel compartiendo jugo de caña



Fuente: Pavel (1957)

Figura 2.30 Tsachila decorando su cuerpo.



Fuente: Pavel (1957)

Figura 2.31 Tsachilas bailando al sonido de la marimba (audio original)



Fuente: Pavel (1957)

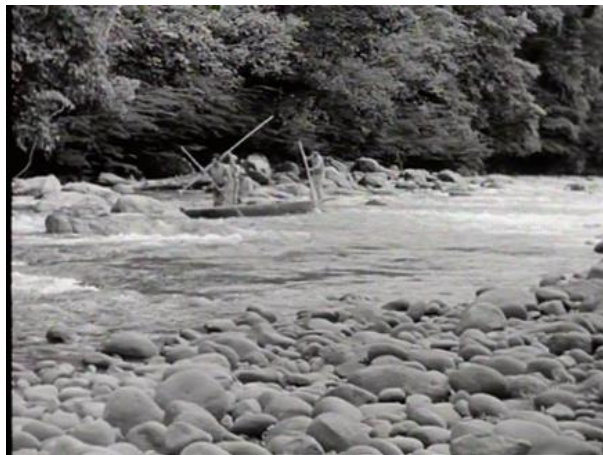
Rolf Blomberg viajó en dos ocasiones (1949, 1967) con los Tsachila. Durante el primer viaje (figuras 2.32, 2.33, 2.34), el objetivo era mostrar la explotación petrolera en la Amazonía y, para hacer referencia a las poblaciones locales indígenas (figuras 2.35, 2.36 y 2.37), filmó a los Tsachila en actividades cotidianas en su video llamado “Petróleo en la selva”, como una forma de aludir a los indígenas que viven en la Amazonía.

Figura 2.92 Presentando a Ecuador, en el viaje



Fuente: Blomberg (1949)

Figura 2.33 Viaje en canoa, para hacer referencia a la Amazonía



Fuente: Blomberg (1949)

Figura 2.34 Viaje a caballo en la selva “amazónica”.



Fuente: Blomberg (1949)

Figura 2.35 Presentación de los habitantes locales



Fuente: Blomberg (1949)

Figura 2.36 Mención de los Tsachila, telar y textiles



Fuente: Blomberg (1949)

Figura 2.37 El antes y después de la explotación del petróleo.



Fuente: Blomberg (1949)

Posteriormente, en 1967, Blomberg retorna con los Tsachila para el filme “Viaje a la Selva” (figura 2.38 a figura 2.51) y, en el montaje de su filme en sueco, muestra el resultado de la exploración a una comunidad Tsachila que se complementa en el libro de su esposa Emma Robinson publicado en el año 2017 del original en inglés de 1949, libro que fue resultado del viaje que hicieron conjuntamente Rolf Blomberg, Emma y Lilian Robinson, Olga Fisch, Oswaldo Guayasamín y Minnie Bodenhorst (Robinson 2017).

Figura 2.3810 Presentación de los Tsachila



Fuente: Blomberg (1967)

Figura 2.39 Referencia a cómo eran llamados antes



Fuente: Blomberg (1967)

Figura 2.40 Mujer lavando su ropa, actividad cotidiana



Fuente: Blomberg (1967)

Figura 2.41 Hombre pescando, actividad cotidiana



Fuente: Blomberg (1967)

Figura 2.42 Tsachilas en el cementerio



Fuente: Blomberg (1967)

Figura 2.43 Tsachilas bebiendo aguardiente



Fuente: Blomberg (1967)

Figura 2.44 Tsachilas compartiendo una botella de aguardiente



Figura 2.45 Tsachila compartiendo con su vecino “moreno”



Fuente: Blomberg (1967)

Figura 2.46 Referencia a su convivencia con “otros”



Fuente: Blomberg (1967)

Figura 2.47 Referencia al turismo como “invasión”



Fuente: Blomberg (1967)

Figura 2.4811 Cómo se muestran ante la cámara



Fuente: Blomberg (1967)

Figura 2.48 Referencia los curanderos “Carlos Jende”



Fuente: Blomberg (1967)

Figura 2.49 Referencia a su publicidad “Abraham Calazacón”



Fuente: Blomberg (1967)

Figura 2.50 Referencia a “Porfirio Calazacón”



Fuente: Blomberg (1967)

Figura 2.51 Imagen de Porfirio Calazacón



Fuente: Blomberg (1967)

Figura 2.52 Pago por realizar la filmación



Fuente: Blomberg (1967)

Figura 2.53 Tsáchilas y su relación con la fotografía



Fuente: Blomberg (1967)

Figura 2.54 Tsáchila posando para fotógrafo en el parque.



Fuente: Blomberg (1967)

La mayoría de los filmes que se han citado presentan recurrencias respecto de los Tsachilas, entre las que podemos señalar el viaje que todos emprendieron a las comunidades, la importancia de mostrar que el viaje se hacía a caballo, referencia a la fisionomía como en Kintner (1949); Pavel (1957); Wuth (1948); las producciones de Sullivan (1941, 1947), el achiote y sus usos, la alimentación, organización social, hombres y mujeres en diferentes roles.

La experiencia de los viajeros es importante en cada video, esto se refleja en los relatos en voz en off en algunos casos en otros tenemos el sonido ambiente como en Blomberg (1949, 1967). Hasta ese entonces podemos ver que las referencias al *poné* son escasas en el registro visual o audiovisual, incluso de curaciones.

Blomberg (1967), en su audiovisual, se distingue del resto de filmes, debido a que no les dice “Colorados” sino Tsachila; también menciona brevemente al *poné*, o, al menos, hace referencia de su existencia al mostrar cómo se posicionaban a través de rótulos en los que se daba información de su localización y los que mostró brevemente en el filme (Porfirio y Abraham Calazacón).

Cada película es producto de la intención con la que es realizada, de los diferentes puntos de vista con los que se filmó, incluso con intentos de abuso como el que se mencionó previamente, en el que querían analizar de cerca los dientes de un Tsachila y se puede ver su incomodidad. El uso de voz en off por parte de quienes filmaron nos da la idea de un cine de modo explicativo en el que se dirige una narrativa con la presencia de una cámara o presentador (Ardèvol 1997); en este sentido, se puede pensar que las razones de aquello se debe a que estos audiovisuales contribuyen a nutrir “el archivo fílmico mundial, que desde su origen fomenta el exotismo de los pueblos indígenas, tanto en cine etnográfico como narrativo, producido localmente o por equipos extranjeros” (Córdoba 2011, 87).

2.2 Los interlocutores

Después de conocer las referencias de los filmes anteriormente citados, para la realización del documental de esta investigación se dialogó con interlocutores específicos para que respondan desde su experiencia, aprendizaje y cosmovisión, sobre las mesas de curación y herramientas. Primero, se definió quiénes son el *poné* y la sanadora. Posteriormente, pasamos al relato, las preguntas que dan inicio a sus relatos de vida son: ¿cómo fue su aprendizaje? ¿Qué es ser un *poné* o una sanadora?, proceder a la presentación y explicación de las herramientas de la mesa de curación, continúa el relato de vida que sin duda condujo a aplicar el método biográfico que según Jociles, es “cuando interesa conocer las condiciones de vida en que se han ido gestando las representaciones sociales y/o las prácticas individuales” (Jociles 1999, 23).

2.2.1 Albertina Calazacón

‘Sanadora o dama ceremonial²⁸’ es como se autodenomina, actualmente es emprendedora del “Centro Turístico Cultural Tsachila Tradiantsa” localizado en la comuna de Chigüilpe, que ha creado en compañía de su núcleo familiar. Tiene su espacio y mesa de curación dentro de un circuito turístico en su predio y se muestra interesada en transmitir este conocimiento a sus hijas e hijo. El ser *poné* es algo que se ha pensado expresamente masculino; sin embargo, como mujer demuestra al mundo que puede acceder a este aprendizaje de la misma forma que lo hace un hombre.

Se filmó dentro del centro turístico donde tiene su construcción y una mesa de curación con herramientas heredadas y adquiridas. El lugar de curación, además de ser un espacio de sanación, también puede ser conocido por los visitantes al lugar.

2.2.2 Manuel Calazacón

Hermano de Albertina y Augusto Calazacón, siempre está abierto a impartir el conocimiento ancestral, desde su punto de vista “las mujeres también pueden ser *poné* o shamán²⁹”. Tiene su mesa de curación con sus herramientas (figura 2.55) en un lugar excavado en la tierra (figura 2.56) dentro de un circuito turístico perteneciente al museo etnográfico de la comuna.



Figura 2.55. Espacio de curación creado por el *poné* Manuel Calazacón, Comuna Chigüilpe

Fuente: Fotografía de la autora, visita a comunidad Chigüilpe, 2017

²⁸ En *tsafiki*, acorde a Albertina Calazacón el término para hacer referencia a la “dama ceremonial o sanadora” es “*jampemi sona*”.

²⁹ Comunicación personal, 2017.



Figura 2.56. Interior del espacio de curación, mesa de Manuel Calazacón, Comuna Chigüilpe

Fuente: Fotografía de la autora, visita a comunidad Chigüilpe, 2017.

2.2.3 Augusto Calazacón

Hermano de Albertina y Manuel, tiene su espacio de curación dentro del museo etnográfico de la comuna, al igual que su hermano Manuel. Se filmó dentro de su espacio de curación y en los alrededores dentro del museo etnográfico de la comuna Chigüilpe.

2.2.4 Abraham Calazacón

Hijo de Augusto, sobrino de Albertina y Manuel. Su espacio de curación, al igual que el de su tío, se encuentra excavado en la tierra en el “Centro Cultural Mu’shily” ubicado en la comuna de Chigüilpe.

2.2.5 José y Henry Aguavil

Pertenecen a una comuna que se encuentra a 15 km de la urbe llamada El Poste, son padre e hijo que comparten un espacio de curación. Los dos tienen sus mesas cerca la una de la otra y compartieron cómo aprendió el padre y cómo aprende su hijo actualmente de su padre. El lugar de filmación fue dentro del “Centro cultural *shuyun*³⁰ tsachila”.

2.3 El camino a ser poné, sanadora; las mesas y herramientas

Ser *poné* implica un proceso de aprendizaje que toma muchos años desde la niñez e incluso antes. En la mayoría de los casos que pude acceder a conocer cómo fue este proceso, se

³⁰ Arcoíris

remontaron a los embarazos de sus madres, a ellas se les había revelado que sus hijos nacerían con ese don.

En este sentido, a medida que se abordaba el tema, en dos ocasiones pude comprender que las madres juegan un papel importante en la elección de ser *poné*. Algunas de ellas lo visionan mediante sueños o ingesta de ayawaska, pero están en contacto constante con el *poné* maestro que guiará al nuevo aprendiz, como fue el caso de dos de los interlocutores entrevistados. También está el otro lado, donde la mujer tiene que enfrentarse a su madre, quien se *opone* a su aprendizaje considerando que eso es solo para hombres.

Cerca de terminar el proceso del trabajo de campo, no había pensado cómo era visto el Tsachila, desde fuera de la comunidad, por el mestizo y por otros quienes en sí se lo ven de una forma muy romántica y representativa de una región., Lo miro en retrospectiva porque yo viví mi infancia en la provincia, pero cuando se habla del *poné*, enseguida se piensa que es un “brujo” sobretodo asociado a la charlatanería. Por poner ejemplo desde mi experiencia: escucho atentamente el relato de amigos de mi familia, de cuando fueron a un curandero (no especifican cuándo), -no interesa el nombre del curandero en el relato-, quienes luego de intentar explicar lo sucedido, con caras de desaliento y decepción, solo tuvieron una respuesta: “no sirvió de nada y más lo que perdí dinero”. Resulta que el paciente, una persona adulta que tenía muchos dolores de cabeza y angustia por ello, pensó que estaba “maleada” o le habían hecho algún mal; después de todas las medicinas empleadas llegó finalmente a descubrir que su “mal” era producto de su colesterol elevado, que pudo ser tratado con medicamentos.

En ese momento, mientras me contaban lo que pasó, recordaba el viaje de Robinson en los años 60 del siglo XX en el que ella anota que enfermedades como la tosferina, los *poné* (Alejandro y Apolinario) no las podían curar puesto que dijeron “es lógico que debemos ir donde los blancos para ser curados” (Robinson 2017, 166). Existió, entonces, un reconocimiento de que la enfermedad puede ser curada por otras personas y que puede haber alternativas al tratamiento en el que se conjuguen dos tipos de medicina.

En este sentido, se ha señalado con anterioridad que,

El común de la gente identifica erróneamente al *pone* con un brujo, porque suele creer que tiene pacto con el diablo, aunque no es así de ningún modo. De todas formas, el *pone* está

rodeado de objetos mágicos: piedras, maderas, animales, obsidianas, etc. El cura porque conoce los secretos y las propiedades de las hierbas. Los conocimientos etnobotánicos son la expresión de su sabiduría. No es un charlatán; su aprendizaje dura años y se realiza bajo la tutela de otro *poné* de reconocido prestigio (Costales y Costales 2002, 125).

Como se lo va a demostrar a continuación, del resultado del trabajo de campo y de la propia voz de los interlocutores, se explican estos procesos de aprendizaje, las mesas y sus herramientas.

2.3.1 Relatos de aprendizaje

Todos aquellos que se encaminan hacia el conocimiento de ser *poné*, tienen un proceso, una historia de vida que ha marcado la forma en que han llegado a conocer, aprender y aprehender de sus maestros de su vida. José relata que *“el padre adoptivo de mi padre, se llamaba Zacarias Aguavil, cada vez que yo iba al altar donde se hacía curaciones, él me ponía un soplo de poné para ser un buen curandero, siempre decía que iba a ser un buen curandero, mi padre sabe mucho de las plantas pero no le gusta este arte de la espiritualidad”*. Y en consecuencia opina que para ser *poné* *“uno se nace, no se hace, es mejor que nazca uno con este don, yo ya nací para eso, la sabiduría llegaba a mi mente, cuando estoy entregado a este arte yo tenía 20 años”* (Aguavil, José. Conversación con la autora, 2018).

En el caso de su hijo, él aprende de su padre pero para llegar a ello, Henry cuenta lo siguiente: *“mi madre comentaba cuando era pequeño, mi abuelo, decía que tenía que llegar a ser un poné; mi abuelo hacía un soplo en la parte de la corona como transmitiéndome la energía; en un momento no me interesaba; mi padre fue nieto de un poné tsachila; en un momento nos invitó mi padre y con mi familia nos reunimos y tomamos la bebida ayawaska; la primera vez que tome ayawaska me trasladé en un mundo espiritual; la experiencia que yo tuve donde llegaron los ancestros y me indicaron un camino, uno a la derecha y otro a la izquierda y me dijeron cuál escoges?, yo escogí la derecha y me llevaron a un lugar desconocido, donde había muchos arboles, personas que no se conocen, espíritus que son ancestros, donde ellos, en nuestro conocimiento decimos, es la coronación que dice... donde ellos hicieron una limpia en el cuerpo, eso sentí en el trance de la ayawaska, desde ahí no profundice mucho donde que quiero llegar, después de esa ceremonia seguí... la misma ayawaska me fue llamando a la naturaleza, a la espiritualidad, desde ahí me gustó este arte, es algo que... un mundo espiritual en donde te sientes una paz y ese amor en ese espíritu en donde fui cada vez*

que tomaba la ayawaska; las experiencias que se hacen con la ayawaska los ancestros mismo te van enseñando, desde ahí mi padre fue instruyéndome en lo que es las plantas, ahora en la espiritualidad, no solo es la espiritualidad sino también las plantas medicinales” (Aguavil, Henry. Conversación con la autora, 2018).

En los casos de José y Henry, el aprendizaje se transmite (abuelo > padre > hijo); esto generalmente es lo que sucede en el proceso de aprender a ser *poné* en concordancia con Ventura i Oller (2012b, 177) “es muy usual que un chamán se convierta en maestro uno de sus hijos o sobrinos”.

Por otra parte, el vínculo de parentesco entre Manuel, Augusto, Albertina, y Abraham Calazacón de la comuna de Chigüilpe es distinto. En el caso de Augusto quien relató lo siguiente: *“Comencé más o menos desde 8 años, siempre finado mi papa Liborio Calazacón llevaba junto como ayudante, con el finado mi tío Abraham Calazacón”... “me fui aprendiendo, ahí me enseñaba, primeramente, cómo dar baño de sudores”, “aprendí a recoger los montes, como había montaña grande, había monte fresco para hacer baño de purificación”*. Pero también es importante el aprendizaje con otros maestros como lo explica Augusto: *“yo me abrí conocimiento en la selva amazónica como con Alejandro Grefa, tenía 90 años siempre daba preparados para que sea mucho más sabio; también con Domingo Dávila de Yantzasa de Gualaquiza, era un maestro sabio, hacíamos rituales, amanecíamos, luego con Antonio Maigua de la sierra, sabíamos bañarnos en laguna de Mojanda, es muy duro entrar ahí, con Segundo Paucar que también es de Quito, él era maestro, nos enseñaba cómo manejar las velas o también cómo fumar, cigarro, todo eso...”* (Calazacón, Augusto. Conversación con la autora, 2018). Aquí hay indicios de que no solo se aprende con un miembro de la familia, también se adjuntan otros saberes que involucran viajes, personas de otras regiones, pero no cualquier persona sino chamanes poderosos que puedan transmitir su sabiduría.

Para Manuel, quien explica de forma muy general el tema, *“tenía que cumplir un requisito, mínimo 10 años de preparación, tenía que estar casi solo, vivir aparte de la familia, es un proceso, cada mes tenía que tomar nepi, el poné miyá le enseñaba, paso por paso iba aprendiendo”*, luego de ello, ofrece un rápido relato en el que cuenta su aprendizaje, *“siempre a través de nepi, mi papá, su conocimiento, a través de sueños, uno como que va dando ganas, siempre soñaba con las piedras, con las cascadas, a veces la energía como que le*

atrae; en la cascada se veía como una mujer, le va atrayendo el espíritu de la naturaleza”, y en un punto agregó que “se han hecho intercambios con otras culturas en el proceso de aprendizaje” (Calazacón, Manuel. Conversación con la autora, 2018).

Abraham es hijo de Augusto, sobrino de Manuel y Albertina. Para él, su aprendizaje tiene que ver con el relato familiar de forma muy específica pues menciona que el ser *poné* es un tema de generaciones, muy arraigado a su familia: *“esto viene de generación en generación, de pronto dentro de nuestras raíces ha sido Alejandro, Abraham, mi padre, dentro de ello la habilidad de mi mamacita de que ella fue hábil talentosa, ella fue hija de un maestro de la familia Aguavil, de Pablo Aguavil; dentro de ellos ha sido que ha tenido mi mamá, que ha tenido mucha preparación, se ha ido preparando desde muy pequeña, dentro de ello, mi mamá y papá compartían los rituales, dentro de ellos la energía iba recargándose, conocimiento, plantas medicinales; mi mamá cumplió, cómo cosechar el algodón, cómo cultivar el achiote, cómo desarrollar mishily, cómo elaborar mampe tsampa³¹, tunan³², chumpí, cómo identificar las semillitas más pequeñas energético de la montaña, ella era convocada a preparar el nepi, cuando ella ha estado en gestación participaba de las ceremonias, del ritual y que dentro de la mente, la energía, los sueños de la ayawaska de ella al estar en gestación siempre deseaba que cualquier hijo de los que nacían tienen que tener este conocimiento, era para que ese niño que nace sea un líder, que tenga esa capacidad de conocimiento, de ahí nace lo que es mi nombre Abraham Calazacón; a los 5 años ya participaba de las ceremonias, aprendía a identificar la mesa energética” (Calazacón, Abraham. Conversación con la autora, 2018). Abraham es un *poné* joven, con respecto de sus familiares, pero su formación fue a temprana edad y siempre ha estado en constante aprendizaje hasta la actualidad, tiene su propio espacio de curación, mesa y herramientas.*

Finalmente, el caso de Albertina. Mientras se presentaba en *tsafiki*, me llamó la atención que se refirió a sí misma en español como “sanadora espiritual”. Ella relata lo siguiente: *“me considero como una sanadora espiritual, las costumbres se van transmitiendo sobre la sanación espiritual, corporal, vengo desde los 9 años, mi padre Liborio Calazacón es uno de los chamanes conocidos a nivel nacional, internacionalmente, el tuvo esa fe, esa confianza en*

³¹ Tejido en telar que se usa como falda por los hombres Tsachila.

³² Tejido en telar que se usa como falda por las mujeres Tsachila.

mi persona, pero el nunca dijo que tenía ese don” (Calazacón, Albertina. Conversación con la autora, 2018).

Liborio era un *poné* muy reconocido a nivel nacional e internacional. Como relata Albertina, no le impidió a ella como mujer el aprendizaje de *poné* a pesar de las protestas que recibió por parte de su madre, ella cuenta *“fui conociendo lo que él hacía (su padre), él me mandaba a preparar bebidas para diferente clase de enfermedades; baños de vapores, sauna natural, entonces cada vez fui profundizando las plantas medicinales, él me decía cada vez qué plantas servían para tal cosa, que planta se podía preparar”*. Albertina también aprendió a detectar la enfermedad a través de la orina, esto es algo que no lo había escuchado en otros relatos, me llamó la atención, al mismo tiempo que contaba que *“iba a aprendiendo dos cosas a la vez, su historia de vida y su conocimiento (al hablar de su padre)”* al mismo tiempo *“nunca me dijo (su padre), <hija debes hacer esto, para lograr esto>, no me decía, me decía que <estaba pronto lista para ya descubrir>”*(Calazacón, Albertina. Conversación con la autora, 2018).

Al momento de decidir por su aprendizaje, tuvo que elegir por voluntad propia. Ella cuenta al respecto, *“mi padre siempre decía que el bien y mal existe... era fuerte para mí, como mujer, emprender este camino; para mi papá no era nada difícil, nada imposible que yo pueda ejercer esta profesión, pero debía enfrentar más personas, yo desde muy temprana edad sabía que los hombres no iban a aceptar que una mujer sea sanadora o así vegetariana, que conozca, yo estuve con eso, pero querer es poder y emprendí el camino... una tarde que me acuerdo me senté en la mesa de mi padre tuve un poquito de temor...quise retroceder... empecé a tocar las piedras energéticas que estaban ahí, mi madre por otro lado decía que no puedo, incluso que iba a ser una vergüenza para su padre (decía su madre), pero mi papá no lo tomó de esa forma, entonces ni mis hermanas, ni mis hermanos sabían de pronto que era muy curiosa y desde temprana edad me sentaba en la mesa, eso yo lo hacía oculto...para mí siempre ha sido eso, querer es poder; me senté en la mesa, prendí unas velas y pedí mucho a mis ancestros, abuelas...abuelos, por herencia ellos eran poderosos chamanes, entonces, esa energía debe fluir más profundo, pero desde ese día por la noche comencé a tener fuerte sueños, soñaba montañas, que yo tenía que salir sola”* (Calazacón, Albertina. Conversación con la autora, 2018).

Albertina cuenta que el proceso de aprender no es fácil, ella se casó muy joven, pero se separó en pocos años; después de eso, retoma su aprendizaje junto a su padre, pero no fue él quien profundizó al respecto con ella, sino que fue otro *poné*. Cuenta que *“quería ese contacto con la naturaleza... en ese entonces había otros chamanes cercanos con mi papá, intenté de nuevo profundizar y me asusté, no podía cruzar, como un obstáculo que me pusieron, para mí era muy difícil ponerme en ese plano de no dormir un mes enterito, si yo quería dormir era como que la tierra me quería absorber; cuando quedabas así como dormida era como que algo quería llevar, quería como morir, me golpeaban para despertarme, un chamán me dijo que tenía miedo, y tenía que transportarme; mi mamá enojada con mi papá, llorando dijo <qué estás haciendo, eso es para los hombres no para una mujer>; fui con ese chamán y dijo te vamos a preparar, mi padre dijo que él no podía hacer nada, el chamán dijo <cuando estés al otro lado, tú vas a enfrentarte conmigo mismo> ...”* (Calazacón, Albertina. Conversación con la autora, 2018). Posteriormente, ella culmina su proceso de aprendizaje y relata que *“cuando tenía 25 años más o menos, mi primer paciente, me acuerdo, fue una mujer de la playa, le trajeron a mi papá, pero mi papá me dijo hija <ahí hay una paciente, quiero que la sanes>”*(Calazacón, Albertina. Conversación con la autora, 2018).

2.3.2 Hacer la mesa y las curaciones

Para hacer las mesas de curación, las herramientas son adquiridas por herencia, por regalo o porque se les ha revelado en sueños cada una. Es una “vida” dentro de cada herramienta, pueden ser los lugares donde habitan “energías”, donde habitan ancestros o seres con las que cada uno se comunica.

En este documento se ha venido mencionando a las mesas y añadiendo la palabra “curación” seguido de “mesa”(figura 2.57); sin embargo, durante el desarrollo de los relatos se pudo ver que cada interlocutor se refiere a la mesa de forma diferente, puede ser un altar (templo de sanaciones), mesa energética, mesa de sanación, mesa del chamán, *mishá*, está encaminada y destinada a curar, hacer el bien (en todos los casos coinciden en ello), pero, también puede ser mala y hacer daño.



Figura 2.57. Mesa de *poné*, comuna Naranjos

Fuente: Fotografía de la autora, visita a la comuna Los Naranjos, 2011.

Durante la exploración de fuentes documentales, poco se ha encontrado directamente sobre las mesas de curación. Por lo que el testimonio dado por los interlocutores nos permite conocer sobre las mesas de curación, como en el caso de José Aguavil, quien al referirse a las mesas de curación, da cuenta de otro nombre o forma de referirse a la mesa, al relatar lo siguiente: *“Altar, yo le considero un templo de sanaciones, protección, purificaciones y florecimiento; los elementos de la mesa, se consigue o se pide a otros maestros que de consiguiendo, los elementos que tenemos aquí son de lugares sagrados, ahí se consigue este tipo de piedras; cuando estamos soñando nos revela; hay un lugar que tiene muchísimas piedras aquí atrás, un día estando cavando aparece una piedra si de la nada; la piedra comenzó a revelarme; se le reveló en sueños; también es heredado de un maestro; las piedritas no son espíritus, son energías, hay unas piedras que se cargan de energías”* (Aguavil, José. Conversación con la autora, 2018). José presenta las herramientas de su mesa y explica cómo son para él de la siguiente forma: *“ésta no es una bola de cristal, es cuarzo, esto si pones en el rayo del sol te quema, es energía; esta piedra es puro acero, atrae energías; la piedra con una figura, no es tallada por el hombre sino que la piedra trae la misma figura; tomando ayawaska se puede comunicar con las piedras; si yo quiero ser brujo, a esta misma piedra puedo enseñar a hacer el mal, es como un hijo, se le educa para hacer el bien o el mal, según como uno se le enseña; hay que educar para el bien”* (Aguavil, José. Conversación con la autora, 2018).

A José le ha tomado 25 años hacer su mesa. Como su hijo, comenzó con algo pequeño, pero para él *“cada maestro va a enseñar a sus piedras, espiritualmente”*. A él no solo se le ha

revelado cómo obtener las herramientas, sino también cómo construir el lugar que las contiene: *“esto es por sentido de una revelación, se me reveló en una ceremonia, que me mostró cómo debía construir la casa ceremonial... esta vez, a mí me reveló que yo debía construir en una forma de una cruz; nosotros siempre utilizamos los cuatro elementos, fuego, aire, agua tierra”*. Pero no son solo los elementos que permanecen en la mesa, también es la ingesta de plantas por ejemplo, la más relevante para los Tsachila en general, es nepi (ayawaska) pero también hay otras. Él cuenta lo siguiente al respecto *“la pinta reina, o le decimos la reina ayawaska, la pinta es una planta que se utiliza las hojas y la ayawaska es un bejuquito, entonces yo hago una combinación entre las dos, estos se unen y tienen más poder, ellos son las que nos dan la sabiduría y nos van revelando; en un sentido espiritual es mi reina pinta, es una hoja”*; *“ellos tienen vestimenta, rojo, verde, azul; mi príncipe, reina pinta eso le digo; la ayawaska, la pinta, es un espíritu, el espíritu de Dios está ahí, si se hace el mal, satanás está ahí...yo puedo considerarme curandero, pero soy más espiritual; no soy como las otras persona, yo estoy para defender del mal”*(Aguavil, José. Conversación con la autora, 2018). Hasta ese entonces, cuando habla de Dios, está haciendo referencia al Dios cristiano, no a una deidad propiamente tsachila. Se puede entender esto como efecto de los constantes procesos de evangelización que se han llevado a cabo dentro de las comunas Tsachila, lo que ha hecho que se sincreticen sobre todo en las prácticas chamánicas.

Existen mesas también “malas”, por ejemplo para José *“a veces botan lanzas o piedras de otras mesas; me considero más espiritual, más de conexión con Dios...de las mesas...si yo voy a una mesa y me rebota yo no puedo llegar ahí... cuenta la historia que un chamán de la sierra fue golpeado por la mesa, tal vez porque tenía algún pensamiento negativo”*. José está en constante aprendizaje: *“por mi parte y mi afán es de adquirir más conocimiento, más celestial, eso le pido a mi Dios, para derrotar ese mal que le afecta a muchas personas, bien sabemos que hay un bien y un mal en este mundo, yo quiero luchar contra el mal, si yo lucho contra el mal, Dios me bendecirá a mí...yo me siento bendecido por Dios... quiero utilizar muy poco las piedras, quiero ser más espiritual”* *“tengo que entregar a mi hijo...yo estoy obsequiando (a mi hijo) las piedras”* (Aguavil, José. Conversación con la autora, 2018).

En el caso de su hijo Henry, él está aprendiendo e iniciando la formación de su mesa. Es consciente de qué es ser un *poné* y lo relata de la siguiente manera: *“poné quiere decir, hombre espiritual, hace los contactos espirituales con la naturaleza y los espíritus buenos que hay en la naturaleza”*, en su proceso de aprendizaje, para él *“toca ir aprendiendo, las*

muchas variedades de plantas medicinales, la combinación, la dosis que se debe tomar...estoy aprendiendo de las plantas todavía...hablando un poco de la espiritualidad, pregunto a los ancestros; si una persona está mal o enferma a través de tomar la ayawaska o el nepi en nuestro idioma, yo consulto a los ancestros el daño que tiene una persona o es una enfermedad natural; los ancestros te dan ciertos momentos que indican y hay que saber descifrar lo que ellos dicen...el proceso de iniciar mi mesa en donde, cuando estás en este mundo de la espiritualidad, hay sueños que a veces te avisan que ya necesitas, los como materiales de la mesa, entonces mi padre, me dio las piedras, no son cualquier piedra que se encuentra y poné en la mesa, son piedras energéticas, que son encontradas en lagunas, cascadas, en el momento de estar en el trance de la ayawaska se ve la energía de las piedras; mi mesa es muy radiante, como el sol (cuando tomo ayawaska), piedra redonda de la mesa es muy radiante como el sol...cuando tomo la ayawaska suena como un campo de energía (sonido), mi meta es ayudar a las personas, cuando estén hecho daños o si es una enfermedad natural, ser un defensor de la naturaleza; seguir enseñando a mis hijos para que no se pierda el conocimiento ancestral...yo los llamo un material de trabajo (a las herramientas), es una herramienta del poné” (Aguavil, Henry. Conversación con la autora, 2018). Henry relata que en la mesa también puede haber elementos que no poseen algún tipo de energía, sino que son solo elementos decorativos, como en el caso de su mesa unas figurillas antropomorfas que parecieran de origen arqueológico, puestas en un extremo de la mesa.

Augusto, por su parte, narra que al momento de su aprendizaje: *“desde luego tocó hacer la mesa, cada herramienta, las piedras energéticas toca aplicarle, hay piedra por ejemplo de contacto con la naturaleza, de la cascada, del río, de la correntada, cada sonido del río entonces también está invocando, están conversando entonces toca hacer un contacto espiritual con la naturaleza; me enseñaron también sacar el corazón de la piedra, piedra bien petrificado, piedra negra, sacábamos cocinábamos para las energías, para los problemas, les dábamos para ayudar; todas las piedras que están son para la energía; también tienen espíritus malos; invocamos a la naturaleza; invocamos para enfermedades para la salud; la piedra cuarzo es para energetizar, para recargar las energías que están bajas, la luz siempre da fortaleza para nosotros, mukika patso'kika; para poder tener todos estos materiales, hay un sueño, donde debemos caminar, entonces se presenta como mujer, se presenta como animal, se presenta como serpiente, entonces fácilmente encontramos, siempre andamos mirando por donde se soñó, es una suerte o virtud para nosotros; la mesa siempre*

nosotros ubicamos al norte, por la salida del sol; le decimos mesa de sanación, poné su o poné mishá” (Calazacón, Augusto. Conversación con la autora, 2018). Para Augusto, la mesa de curación también requiere la intervención de elementos como albahaca, achiote, chonta, sonidos de objetos como metales; en este sentido, el sonido y los cantos efectuados en la mesa de curación son elementales para el proceso de sanar al paciente, por ello él narra lo siguiente: “primeramente usábamos albahaca para curar, hojas de achiote, de chonta sirve para limpieza...el sonido (acero) para poder recuperar la energía que están perdiendo; cuarzo para poder comprobar la energía está bajo o expulsivo; piedras para masajes; piedras para recobrar buena suerte, buenas vibras; la lanza protecciones para la caza, para que no haya mala vibra...cuando tomamos ayawaska o nepi, a las 12 de la noche toca levantarse, hacemos cantos rituales (tambor) para sanaciones” (Calazacón, Augusto. Conversación con la autora, 2018).

Abraham es de la generación más joven de los interlocutores entrevistados en la comuna de Chigüilpe, él desde muy joven aprendió como ayudante pero cuenta que *“el proceso de mis 15 años, mediante ceremonias iba reflejando se iba anticipando todo, he tenido diálogos con maestros antiguos, era ser partícipe, un integrante más, un colaborador más, dentro de esas ceremonias se ha ido asimilando los instrumentos de hueso, donde puedo llegar transmitiendo toda la energía de la naturaleza, despojar el mal mediante estos sonidos, instrumento to ’welo³³, ayuda a equilibrar y fortalecer; la oportunidad más grande siempre ha sido dentro del intercambio de otra cultura, he estado con culturas como los chachis, los kichwas, los shuar y dentro de ellos el maestro grande ha sido el compartir; cada obsequio, cada trueque ha sido reposado mediante ceremonias y ritual como una ofrenda para parte de ellos como cuidarnos...nosotros conjugamos los cuatro elementos, aire, tierra, agua, fuego; si la piedra no cumple el proceso no puede reposar dentro de la mesa, las piedras nos transmiten nos hacen soñar, nos anticipan, energéticamente también transmiten, de cómo detectar, de los sonidos; hay una vida en la mesa que se puede visualizar mediante la preparación de un proceso de ceremonia; dentro de cada piedra tiene su espíritu, su energía, cada piedra tiene su ceremonia realizada” (Calazacón, Abraham. Conversación con la autora, 2018)*

³³ En el documental se explica este instrumento a profundidad.

El caso de Albertina Calazacón nos muestra un proceso distinto por el cual ella llega a ser sanadora. Presenta otro tipo de forma de emplear la mesa, es decir, que también existe la posibilidad de compartir la mesa como ella lo hizo con su padre. Anteriormente se había dicho que el hombre, en su preparación de *poné*, dedica gran parte de su tiempo y vida al aprendizaje. En el caso de Albertina, dedicó a su preparación después de su separación, lo que le condujo a ella a involucrarse en el espacio de su padre, por lo que ella cuenta que: *“mi padre trabajábamos ya juntos, mi espacio cuando mi padre vivía ya tenía mis propios pacientes; cuando él ya falleció la mesa quedó prácticamente intacta, se dividió la mesa entre los hermanos, y de ahí parte mi propio consultorio; con mi padre creamos el [centro de sanación, bienestar espiritual Liborio Calazacón]; mi papá adquirió mediante sueños (las herramientas de la mesa); él desde muy temprana edad ya tenía su conocimiento, sus poderes, la coronación llego hacia él de su padre Alejandro; al pasar el tiempo él soñaba, cascadas a veces, grutas, iba a la cacería, a la pesca, llegaba a ese sitio, esperaba las herramientas, las piedras energéticas, iba adquiriéndolas y trabajando con su hermano Abraham Calazacón; yo tengo tres piedras que son muy fuertes, estos te hacen soñar; muchas veces son las piedras energéticas que te dan la fortaleza de la naturaleza, tienen vida; las herramientas que tenemos en la mesa son tan poderosas para mí”* (Calazacón, Albertina, Conversación con la autora, 2018).

Albertina nos presenta la mesa de curación con sus herramientas y, agrega lo siguiente: *“las piedras energéticas, unas que están aquí tienen figuras, similar a una cabeza de serpiente, esto sirve para limpiar el cuerpo de la persona, de los pacientes, absorbe las malas energías de la persona; los que nacemos (para curar) tenemos un amor propio los que estamos frente a la mesa; tengo 35 años de experiencia en este campo; Dios está primero, las herramientas de la naturaleza, también utilizo las lanzas de chonta para protección, también shuade (palo de lluvia), también lo que son los aceros nos acompañan invocando a nuestros seres energéticos, a los seres de la naturaleza, plantas, los tambores pequeños con silbidos y cantos en los rituales; piedra en forma de corazón, en forma de animal como de serpiente, todo tiene su figurita, como de tortuga, para poder realizar la limpia; la energía de mi padre fluye aquí, él está al lado, cuando tomo ayawaska, él se presenta cuando va a venir pacientes bien delicados de salud, él dice qué debo hacer en el sueño; esta piedra es una persona, cuando necesito sanar a alguien; siento que me orientan (las piedras), tienen vida, me acompañan, me ayudan”*. Las piedras no solo albergan energías o espíritus, también son elementos para aliviar dolencias físicas mediante masajes. Respecto de una herramienta ella

narra que la *“bola de cristal, piedra tsaboshu o piedra de estrella los antiguos no es que ellos compraban, la encontraban en la naturaleza mismo, a veces nos preguntamos cómo puede existir una bola de cristal, pero para la cosmovisión tsachila existía la bola de cristal, y cuando el shaman moría pasaba al que quedaba a cargo de la mesa del shaman; este tsaboshu (de su mesa), ya la tenía mi padre, esto ya tenía tiempos atrás, tal vez lo consiguieron a través de trueques con otras culturas”*.

En la actualidad, comparte su mesa con sus hijos que se están preparando y aprendiendo, su hijo mayor, Fredy, ya tiene pacientes y sus hijas también aprenden, sobretodo la menor (alrededor de 5 años) quien desde muy temprana edad se acercaba a la mesa de su abuelo, a pesar de que no se recomienda que los niños o niñas lo hagan porque podría afectarles de forma negativa, pero Albertina se siente complacida al decir *“a ella (su hija) la tengo cerca, para que como mujer sepa defender, sepa decir que yo también sé, yo también puedo; siempre como mujer tengo sentimientos pero en esta parte me considero fuerte, porque en el momento que estoy transportándome, pues, me guían y logro mirar a mis seres que amo mucho, entre ellos es mi padre...”*.

2.3.3 Sobre las herramientas malas y herramientas que se heredan

Augusto enfatiza que, en la preparación de la mesa, estas también pueden poseer herramientas malas, por ejemplo, él dijo que *“Pedro Pablo Aguavil tenía piedras peligrosas”*. Recalca nuevamente en el uso de los cuatro elementos, a lo que por último agregó *“siempre estoy preparando, investigando, hay un centro equilibrio de los cuatro elementos, aire, fuego, tierra, agua; la vida de las piedras está en el canto, siempre están con la naturaleza; algunos son recolectados, comprados, obsequiados; al tomar nepi se pueden comunicar con la piedra, los espíritus se encuentran en la piedra; ahora estoy en el nivel de sabio sanador espiritual”* (Calazación, Augusto 2018, Conversación con la autora, 2018).

Manuel, aunque explica de manera breve al respecto de las mesas, recalca en un principio la importancia del *poné* y la diferencia con un brujo: *“poné es una persona sabia dentro de nuestra cultura, el poné busca sanaciones, siempre para el bien, los brujos buscan hacer el mal... poné ya o poné shu ya³⁴, es el lugar donde se concentran los objetos de la naturaleza, debe estar donde sale el sol...el lugar (espacio de curación) es para diagnosticar a las*

³⁴ Estas definiciones en tsafiqui hacen referencias al lugar de curación, a las piedras del *poné*.

personas, hay otro para ritual general de ayawaska, los objetos como que a uno va encontrándose, a través de caminar en las montañas, en los ríos, en los sueños para las mesas para tener...el nepi es un mundo que hace conocer todo, uno cuando se concentra verdaderamente es más estar en contacto con los antepasados, los invitamos con cantos, con silbidos...cada objeto tiene su forma, a través del nepi uno ve la forma, el espíritu de las piedras...ahora utilizamos velas, pero más antes se utilizaba la esencia de copal; están los más especiales que se utilizan en la mesa, piedra heredada de Pablo Aguavil, murió de 115 años... (Calazacón, Manuel. Conversación con la autora, 2018)”.

Nuevamente, Manuel ha remarcado que existe una diferencia entre el bien y el mal, que pueden haber piedras buenas y piedras malas explicándolo de la siguiente forma: *“mesas malas por las piedras que no podemos tener, eso como que a uno, los niños no pueden entrar, cuando es mala devolvemos al lugar, no pueden estar con las buenas, cuando estamos preparando se ve que piedra es mala; uno como que en sueño te dice; lo sonidos te hace ver cosas (Calazacón, Manuel. Conversación con la autora, 2018)”.*

2.3.4 Su cosmovisión y relaciones de alteridad

Al hablar de la religión, Albertina Calazacón, conduce a pensar en el hecho de ser católicos en su caso no significa que sea menos Tsachila en su cosmovisión, por ello, relata lo siguiente: *“nosotros fuimos conquistados por la religión; pero las dos cosas, las combinas y es más fuerte; yo no puedo decir: voy a la iglesia y se me pierden los poderes, pero para nosotros no...”.*

Esto también revela otro tipo de escenario: el de la conjunción con la religión cristiano-católica, tal como expresa José Aguavil, quien habla de Dios al momento de conducirse a la comunicación efectiva con las herramientas de su altar (mesa) y que es mediada por la ingesta de ayawaska y comunicación con los espíritus: *“nosotros cada vez que tomamos (nepi) llegan los ancestros de años, con la ceremonias que hemos tomado, llegan unos tsachilas grandes con lanzas; cuando tengo ataques espiritual del mal ellos llegan para ayudarme; yo cuando voy a beber siempre tengo que hacer una oración, yo como no estoy para el mal, primero me hago una oración, primeramente con mi Dios; los colores por ejemplo viene, los que es verde, de la naturaleza, la roja es amor paz, armonía, el amarillo la riqueza, la producción, el azul es la conexión con el cielo en el agua; (piedra) es natural, no hecha por el hombre, es un corazón; piedra para limpiar para sacar las malas energías del cuerpo; bola de cuarzo*

atrae energía y luz... esto es un huevito de piedra blanca, pero para limpiar bebés, no para mayores...cada una tiene significado...utilizamos también lo que es el cráneo, la corona, elefante representativo para llamar; elefante para llamar a clientes; elefante recientemente adquirí; la misma mesa va pidiendo lo que necesita; depende de eso adquiere o lo compra; cigarro para ahuyentar las malas energías”(Aguavil, José. Conversación con la autora, 2018). Algo que mencionó Albertina en referencia a su padre Liborio es que “*él era muy católico, creyente, y aquello lo combinaba con las curaciones tsachila*”.

Todas las relaciones de alteridad que se dan en la mesa de curación corresponderían a aquellas provocadas por elementos distintivos que rompen, en cierto modo, la configuración tsachila; por ejemplo, podemos reconocer elementos asociados con el catolicismo³⁵, que se reflejan en cruces o estampas de santos presentes en la mesa, esto no quiere decir que le quite validez a la mesa de curación, sino que se adapta al conjunto de herramientas presentes con las cuales se comunica el *poné* o sanadora.

Para los Tsachila que participaron de este trabajo de investigación a través de sus relatos, el aprendizaje marca un camino para ir constantemente aprehendiendo e intercambiar con otros chamanes, ya sean Tsachila o de otros lugares. Lo llaman “intercambio de conocimiento” pero no solo es eso, también intercambian o reciben herramientas que, luego de un proceso, reposan en sus mesas de curación.

En las mesas de curación puede haber elementos cristianos que adoptan porque los consideran buenos, en este sentido, hablando del contexto cristianizador como efecto de la llegada de los jesuitas Ventura i Oller (2012b,59) señala que “los largos periodos de ausencia de los sacerdotes permitieron a los Tsachila preservar la base de su cosmología, a la que se añadieron símbolos cristianos a modo de complemento”. Como se dijo y como en algunos relatos se puede apreciar, que no por ser Tsachila y al mismo tiempo cristiano su poder es menos legítimo, como en el caso que comentó Albertina o José.

³⁵ En palabras de Albertina “*no por ser católicos, dejamos de ser Tsachilas o somos menos Tsachilas*”. Esto muestra una fuerte relación con el catolicismo.

2.4 Conocer las mesas de curación mediante el turismo

Se mencionó con anterioridad que las mesas de curación y los interlocutores consultados practican dentro de lugares de visita turística, que generalmente son autogestionados por las familias o comunas que buscan dar a conocer su cultura.

En este contexto, puedo decir que he visto dos tipos de curación: uno que es para los visitantes que tienen curiosidad por conocer el ritual y lo piden a cualquier hora del día, lo llaman “limpia de energía”, se la hace frente a la mesa de curación que no necesariamente la hace el *poné*, sino que puede hacerlo su aprendiz o curandero; y el otro tipo, que corresponde específicamente a pacientes con enfermedades que requieren tratamiento por parte del *poné* y se las realiza a determinadas horas que son de conocimiento del chamán.

Las primeras menciones textuales que dan cuenta del turismo hacia el territorio Tsachila se remontan a los años 50 y 60 del siglo 20. Blomberg (1967) por ejemplo, en su filme muestra que los Tsachila eran muy visitados por gente de fuera de Santo Domingo, lo que también conllevaba conflictos, por ejemplo, el tomar fotografías sin autorización.

En el estatuto³⁶ de 1975 se insistió en promover el turismo:

Se declara a los tsachila patrimonio turístico nacional, se les conmina a conservar las características más externas de su identidad- como la costumbre de pintar el cabello de rojo para los hombres o de vestirse con su atuendo típico las mujeres (Ventura i Oller 2012a, 100)

Los Tsachila consideran que conservar estas características es una forma de conservarse a sí mismos para que las nuevas generaciones se sientan motivadas a continuar con sus costumbres y así evitar perderlas.

En la actualidad, las comunas son frecuentemente visitadas por turistas de todos lados, quienes llegan especialmente a los lugares destinados a promover la cultura, como es el caso de los “centros culturales o turísticos” varios. En estos se muestra por estaciones o segmentos las formas “tradicionales” de convivencia y subsistencia Tsachila; generalmente el turista

³⁶ Reglamentos internos de los Tsachilas.

llega y hace un recorrido que le permite conocer en un estilo muy de museo las costumbres Tsachila. No todos los centros turísticos tienen un mismo recorrido ni están estructurados de la misma forma, la idea de fondo es mostrar las principales características culturales, entre las cuales está la casa del *poné* y la mesa de curación, en este sentido “la imagen de los Tsachila sirve para atraer a la clientela en un gran número de sectores” (Ventura i Oller 1999, 113).

Dentro de esto, me llamó mucho la atención durante las observaciones realizadas en campo es que el punto de mayor interés de los turistas,” es el de la “casa del chamán” en la que se adentran luego de una breve explicación, para encontrarse con la mesa de curación a la que miran con asombro y escepticismo, pero con detenimiento al momento observar las herramientas. Generalmente surge una pregunta ¿esas piedras para qué son? ¿Todo eso para qué sirve?, y se llevan muchas imágenes y fotos de aquello.

Durante la fiesta del *Kasama*³⁷, los tsachilas reciben a un gran auge de turistas, se realiza el ritual del *nepi* al que acuden muchas personas, y hay una gran cantidad de imágenes y videos que se realizan en ese momento. Todas las comunas tienen su fiesta pero, acorde a Manuel Calazacón, la fiesta del *Kasama* se retomó en determinando momento con la finalidad de continuar la tradición que permite compartir entre comunas y conocerse.

El turista puede ser un poco torpe e invasivo al momento de participar del ritual por lo que sólo se concentra en ver y participar sin entender completamente. Las ceremonias tsachila muy poco ya son del ámbito de lo privado, salvo por aquellas que implican una relación directa paciente- sanador, es una forma totalmente válida de compartir su conocimiento con los demás.

³⁷ Nuevo Amanecer, fiesta realizada en torno a semana santa del calendario católico.



Figura 12.58 Toma de nepi durante el Kasama, *poné* Abraham Calazacón

Fuente: Fotografía de la autora, visita al centro cultural Mushily, comuna Chigüilpe, 2018.

Desde mi punto de vista, los conocimientos diferentes en algún momento se complementan (por ejemplo: cosmovisión Tsachila- Dios cristiano), porque permiten que el *poné* o la sanadora incorporen elementos que aseguren la eficacia de su curación y la comunicación con sus herramientas sin afectarse entre sí, tal como lo expresó anteriormente Albertina Calazacón.

Capítulo 3

Reflexiones sobre las prácticas de curación, el registro audiovisual y realización del documental

En esta investigación se presenta la mesa de curación como aquella compuesta de herramientas materiales e inmateriales, que luego de un “proceso de selección o herencia” se colocan en una mesa de propiedad de un *poné* o de una sanadora.

Desde el punto de vista de los interlocutores, es en la mesa el lugar donde se genera el significado de lo orgánico e inorgánico de las herramientas; es aquí donde “la materialidad multiétnica ritual debe también pasar por el filtro chamánico, pues su sola identidad de origen no le confiere identidad de destino” (Ventura i Oller 2012c, 114), es decir, que las herramientas, no están por un azar, sino que pasaron “el filtro chamánico” al que se refiere Ventura i Oller, y que, como anteriormente se había dicho, hay una selección ya sea por herencia o por revelación en sueños, que depende de cada individuo, ya que, en este caso el *poné* será quien les dé “vida” pudiendo ver si son buenas o malas las herramientas seleccionadas.

Acorde a Gell, la “agencia es atribuible a esas personas (y las cosas) que son vistas como iniciadoras de secuencias causales de un tipo particular, acontecimientos causados por actos de intención, más bien la concatenación de eventos físicos” (Gell 1998); las personas que conducen a la agencia, se llaman “agentes” y son quienes “hacen que los acontecimientos sucedan” (Gell 1998, 16). Por ejemplo, en el caso de las ceremonias tsachilas de carácter individual o colectivo, es el *poné* o la sanadora el agente por el cual las herramientas cobran vida, se llenan de energía y espíritus con los que son capaces de comunicarse.

En este sentido, la agencia nos hace pensar en la relación con el objeto (herramienta) donde se puede asumir que “la cultura provee las formas, la naturaleza los materiales; en superposición de una sobre otras, los seres humanos crean la cultura material con la cual, en una medida siempre creciente, se rodean a sí mismos” (Ingold 2012, 245). Por lo tanto, las herramientas, como materialidad orgánica e inorgánica, se dotan de formas que son parte de la cosmovisión tsachila, por lo cual,

el lugar y roles ocupados en la mesa de curaciones por los objetos chamánicos están en relación con la vía de obtención de los mismos y la consideración en el universo tsachila y chamánico en general de las personas que hacen de intermediarias. En definitiva, los objetos entran a formar parte de la mesa de curaciones en la medida en que encuentran un lugar en el mundo chamánico tsachila. Se podría concluir que no solo se subjetivizan individualmente, sino que esta subjetivización pasa por una adaptación a su universo” (Ventura i Oller 2012c, 115).

Las herramientas de una mesa de curación quizá no tengan mayor explicación; sin embargo, los *poné* tsachila las poseen, las viven, sienten y explican desde su propia cosmovisión, aunque se puede hacer una aproximación teórica a su comprensión. Se puede decir que las herramientas se componen y complementan de dos formas: por un lado, la correspondencia a los materiales orgánicos e inorgánicos presentes en la mesa, es decir, corresponden a una materialidad que puede ser “bruta o de “fiscalidad dura” (Ingold 2012); y, por otra parte, como menciona (Ingold 2012, 425), “la agencia social e históricamente situada de los seres humanos quienes, al apropiarse de esta fiscalidad proyectan en ella tanto diseño como significado”. La apropiación de un material implica que, por una serie de procesos, “ceremonias” en el caso de los tsachila, éstos llegan a tener significado, incluso una vida. Como lo dijo José Aguavil “*las piedras son lo que uno les enseñe*”³⁸, es decir que se transmite a determinada herramienta una forma de conocimiento.

Se ha venido hablando de tres cosas: 1) *poné* o sanadora tsachila, 2) mesa de curación, 3) herramientas. Estos últimos dos necesitan del primero para operar como aquella práctica histórica con sus propias expresiones.

Entre los estatutos Tsachila propios de la cultura, el de 1983 “regula el ejercicio del curanderismo, para prevenir la intromisión de los curanderos con “ética comercial” que compiten con los tradicionales, a veces aún sin ser indígenas y haciéndose pasar por tales”(Ventura i Oller 2012a, 100). En la actualidad, el chamanismo se ha popularizado en la provincia, se recurre al *poné* o a la sanadora frecuentemente en la búsqueda de curaciones, siendo de las razones por las que acuden a las comunidades, ya sea por conocer o por ser

³⁸ Comunicación personal en abril de 2018.

paciente. Llegan tsachilas y personas de fuera como turistas en la búsqueda de una intervención que les permita sentirse tranquilos y sanarse.

Ser *poné*, tener una mesa con herramientas y curar, implica adquirir un conocimiento que toma tiempo para su preparación, pero no todos hacen lo mismo o tratan los males de la misma forma. Acorde a Ventura i Oller (2012b) existen especialistas, la mayoría ancianos que “conoce las hierbas curativas y su desconocimiento actual es tanto producto directo de una pérdida de interés en la juventud como de una desaparición drástica de los recursos naturales de su entorno”.

Pero no solo existen aquellos especializados en un conocimiento de hierbas curativas, “en segundo lugar, algunos de los ancianos (a veces mujeres) tienen ciertos dones (buena mano) para eliminar los efectos de los males más conocidos en la América hispana: espanto, mal de ojo y mal aire. Son los llamados epana kasikami” (Ventura i Oller 2012c, 108). Generalmente esos males implican un conocimiento aprendido en cada hogar para que puedan ser tratados en el momento que se lo requiera.

El *poné* o la sanadora generalmente conoce de plantas, cura los males sencillos, pero al mismo tiempo tiene otro tipo de conocimiento y forma de curar: finalmente, aquellos que nosotros denominamos chamanes, cuyo conocimiento fitoterapéutico se limita al rol de complementariedad y no supera necesariamente el de los ancianos del lugar, y cuya especialidad radica en el contacto y la comunicación con el mundo de los espíritus. Estos especialistas son conocidos como *poné* por los Tsachila (Ventura i Oller 2012c, 108).

En las investigaciones previas, encontré información al respecto de la práctica chamánica con muchos detalles en tsafiki, pero a medida que avanzaba con la cámara, pude notar que no se puede explicar de la misma manera que en los textos. La intención se direcciona a la comprensión de las personas que lo verán, sobre todo si hay la consciencia de que es un filme que lo va a ver un público que no entiende nada sobre ellos; por esto, las explicaciones que dieron fueron hechas con un amplio manejo del castellano. Al momento de socializar el tema sobre el que buscaba filmar el interés fue amplio ya que ellos me decían que no hay algo sobre las mesas ni sobre ellos filmado con detalle, al menos no que ellos conozcan.

3.1 Pensar el documental

Para entender la observación en términos audiovisuales, puede asumir la cámara como una extensión del ojo y a la grabadora de sonido como una extensión del oído. Esto puede resultar en “dos modelos de observación, la observación complementaria, en la que el investigador completa los datos obtenidos por la observación directa. La observación proyectiva, en la que se obtienen nuevos datos de los informantes frente a la pantalla” (Ardèvol 1994, 265). El resultado será una nueva información producto de la filmación, tal como lo dice Ardèvol (1994, 209) “la observación proyectiva, permite al investigador obtener nuevos datos a partir de las respuestas de los informantes”.

La finalidad de esta investigación es obtener un producto audiovisual que permita comprender, desde el punto de vista del interlocutor, es decir, de la persona Tsachila, en primer lugar, el cómo una persona se hace *poné* o sanadora; luego, cómo adquiere sus herramientas y, finalmente, cómo trabaja en su mesa de curación.

Presentar el testimonio en primera persona es una forma de conducirnos a través de la imagen y el sonido para comprender lo que vemos. Esto implica la obtención de relatos e historias que, paso a paso, se van tejiendo y brindando una explicación de un tema que estamos por descubrir. Por citar un ejemplo, narrado de la propia voz del interlocutor en el caso de *Jaguar* de Jean Rouch (1967), en primera persona, como una estrategia que permite comprender las sensaciones desde el interlocutor, , y teje la historia de vida desde el personaje central del filme de Rouch; es como ver a través de sus propios ojos. En este sentido “la visión de Rouch es la de una cámara participativa en el sentido de que esta "cataliza" acontecimientos, y la de un cine participativo, en tanto que busca la complicidad de los sujetos” (Ardèvol 1994, 268) , realizado en *cinema vérité*.

Ardèvol, respecto de la representación y del cine etnográfico, realiza una reflexión de la mirada, sobretodo de aquella que es de nuestro interés para esta investigación: “la mirada antropológica siempre se ha detenido sobre las imágenes que los hombres crean como representación o como símbolo del mundo social, natural o sobrenatural en el que viven” (Ardèvol 1996, 126).

No basta con mirarlo antropológicamente, hay que reconocer que el interlocutor no es consciente de la existencia de esta mirada, sino que, por el contrario, va a explicar el tema que

se le plantee desde su propia visión, con la finalidad de que sea comprensible para otro, algo que le ha llevado muchos años aprender y comprender para sí mismo, que se traducirá en términos antropológicos durante el texto y el montaje, en este sentido y acorde a Ardèvol (1997, 134): “como etnografía fílmica entenderemos el material audiovisual generado a partir de una investigación antropológica y generalmente, producido directamente por el investigador durante su trabajo de campo”.

Con base en aquello, se puede considerar que el documental sobre las mesas de curación se realizó pensando en un documento etnográfico intervenido por la cámara pensando en que el “el cine etnográfico proporciona conocimiento de la realidad social no al reflejar sus detalles fotográficamente, sino al alterar la toma al valor nominal de su fachada visible a través del montaje” (Suhr y Willerslev 2012, 294).

En la discusión sobre a qué llamamos cine o video etnográfico, se puede considerar que el documental puede llegar a ser analizado como un producto etnográfico, en términos de Ardèvol (1996, 130) “cualquier producto audiovisual puede ser analizado desde una perspectiva antropológica desde el momento en que lo consideramos como un producto y un proceso cultural”.

Se ha expuesto previamente que los Tsachila han sido poco o casi nada documentados en la práctica chamánica, es decir, en aquella que nos permita ver cómo son los lugares para curar, sus mesas y sus herramientas de forma detallada. La principal dificultad de filmar rituales chamánicos recae, como Surh y Willerslev (2012), citando a Hastrup, afirman, que lo invisible no puede ser captado por la cámara, en este sentido y en concordancia con los autores, al decir el invisible, en el caso de los Tsachila se hace referencia a aquellas “energías o espíritus” que no se ven, pero se sabe que existen.

Sin embargo, este “invisible” puede ser comunicado a través de las palabras o con alternativas de montaje que den cuenta de aquello. En este caso, el documental comunica el invisible a través del testimonio de cada uno de los interlocutores, porque en sí, al ser un primer acercamiento, esta es la forma en la que ellos también vieron viable para ser explicado ya que no se lo puede mostrar en la cámara.

En este sentido, como ejemplo aunque fuera de la práctica chamánica, tenemos el caso de la película *The Ax fight* de Tim Asch (1957) que nos muestra que lo que no se puede comprender en un primer momento de filmación (el caso de una discusión, en una lengua propia de quienes son filmados, puede ser interpretado a través de las palabras con el uso de voz en off después de que aquel o aquellos que comprendieron la situación (conflicto en la película) explicasen lo sucedido. La filmación, un conflicto entre los Yanomamo, sigue el curso de los sucesos, el realizador decide observar sin saber de qué se trata, luego las mismas tomas se repiten para narrar el desarrollo de conflicto para llegar a una versión que fue montada para explicar los hechos.

Es así, que aquel incomprensible en otra lengua, se torna visible y, en cierto sentido, puede ser de la comprensión del espectador. Es también una suerte de improvisación en la que, según el análisis de Ardèvol

Asch dirige la cámara hacia la acción, sin saber todavía qué sucede, tan sólo que “algo va a pasar”. La mirada perpleja de la cámara ante un comportamiento caótico, cuyo significado desconoce y se esfuerza en seguir, es el primer paso a partir del cual se desarrollará la investigación etnográfica, la interpretación y la explicación teórica, y que la película muestra a través de distintos montajes de la misma secuencia (Ardèvol 1998, 30).

En este sentido, Ardèvol nos habla de una construcción un tanto coherente y lineal de los sucesos en *The Ax Fight*, caracterizados por: “contextualización (titulo + mapa) > observación (secuencia sin editar) > interpretación (secuencia con imagen congelada) > explicación (gráficos editada) > narración (secuencia)” (Ardèvol 1998, 38).

Las complicaciones de mostrar a través del audiovisual aquello que no se ve, es una de las razones por las que se ha puesto las referencias presentadas. Tal como lo menciona Ardèvol, La mirada antropológica se construye a partir de métodos de observación, descripción y análisis; utiliza instrumentos técnicos y conceptuales que configuran y reconfiguran una forma de ver el mundo. La imagen es el producto de una mirada sobre el mundo. La investigación etnográfica se sirve generalmente de la palabra para representar la realidad social y la experiencia del etnógrafo (Ardèvol 1994, 8).

Por lo tanto, aquí *poné* se encuentran dos puntos de vista; por un lado, la imagen, la explicación y el punto de vista Tsachila sobre lo que se busca explicar desde la otra parte, que sería la mirada antropológica. Desde un punto de vista que se puede decir “muy clásico” durante el trabajo de campo consideré necesario el trabajar desde el interlocutor Tsachila, como aquel que explique los eventos o narre las historias que permitan explicar el eje central de este documento.

3.2 Realizar el documental

La socialización del tema de esta tesis tomó un tiempo de más de un año, desde finales del 2016 hasta enero de 2018. Estuvo mediado también por una relación entre los interlocutores y la autora de años atrás, lo que facilitó explicar el objetivo. Se realizaron también productos audiovisuales colaborativos durante el desarrollo de la maestría, previos al desarrollo de este texto y el documental, mismos que les fueron entregados a cada uno de los participantes.

Hablar de un tema considerado sensible, como el caso de las curaciones, puede resultar complejo. La realidad es que los pacientes no quieren ser filmados y el *poné* o la sanadora no quiere que se revelen sus métodos o formas de curar. Esto es totalmente válido, por lo que en algunos casos se recurrió al performance (puesta en escena o dramatización) durante las filmaciones y resultó en una forma aceptada por la cual mostrar y explicar aquello que, desde el punto de vista antropológico, busca ser entendido, como el caso de las curaciones frente a una mesa con sus objetos y nos permite ser partícipes de sus sonidos y cantos; es decir, que puede ser visto como un aporte que amplía el registro etnográfico. La interpretación desde la antropología visual en torno a las investigaciones existentes, además conduce a una reflexión respecto al papel de una cámara y grabadora frente a un interlocutor hablando de aquello que sigue manteniéndose en reserva.

3.2.1 Llegar con una cámara, ¿aceptarla o no?

Me hubiera gustado trabajar este tema con más comunas y más interlocutores, pero el tiempo es un limitante para un tema que puede llevar muchos más años de abordaje, especialmente por el hecho de que la cámara marca un punto de “quiebre” entre lo que podría ser un diálogo con total naturalidad y otro que de fondo tiene “precauciones” de lo que se dice porque eso quedará grabado.

Se obtuvo la colaboración de personas de la comuna de Chigüilpe, unidos por un lazo de parentesco (hermanos, tíos/as, hijo, sobrino) que se explicó previamente. De igual manera, en la comuna “El Poste” la colaboración de dos personas unidas por parentesco (padre- hijo), fueron elementales para el desarrollo de esta propuesta, de quienes se viene mencionando se muestran en la siguiente tabla:

Tabla 3.1 Nombre de los interlocutores y comunas a las que pertenecen

Comuna Chigüilpe		Comuna El Poste	
-	Albertina Calazacón	-	José Aguavil
-	Augusto Calazacón	-	Henry Aguavil
-	Manuel Calazacón		
-	Abraham Calazacón		
-	Agustín Calazacón ³⁹		

Fuente: Trabajo de campo, 2018.

En un primer paso, a modo de guía, se pensó en una escaleta para poder organizar los elementos generales y puntuales de la forma en que ha sido pensado el resultado audiovisual de esta investigación como se muestra a continuación:

Tabla 3.2. Escaleta pensada previamente al trabajo de campo

Secuencia	Descripción	Imagen	Sonido
1. Lugares de filmación	Ingreso a la comunidad, los lugares que habitan los <i>poné</i> y espacios donde se encuentran las mesas de curación con sus respectivos objetos	PG, comunas, exteriores de los espacios de curación PP, mesa de curación PD: objetos en la mesa	Ambiente, voz en off de cantos en torno a la mesa.

³⁹ Expresó su deseo de no aparecer en el documental.

Secuencia	Descripción	Imagen	Sonido
2. Personajes	Introducción a los interlocutores, historias de vida, entrevistas con cada uno.	PM, entrevista a los interlocutores PD, presentación de las mesas y sus objetos a través de la voz en off	De cómo se llega a obtener el conocimiento necesario para ser shamán, la adquisición de los objetos (su materialidad) la inmaterialidad.
3. Mesas de curación	Presencia y participación en ceremonias individuales y colectivas	PG, PP, PE, de los rituales colectivos y PD de las mesas de curación durante el ritual. PE, PP, Durante rituales individuales	- cantos durante el ritual - sonido ambiente - música instrumental del momento
4. Expresión de lo material a lo inmaterial	Interpretación del o los rituales	PD, PPP, PM entrevista narrada de las tomas realizadas durante el ritual	Hablaremos sobre el significado de los elementos utilizados para la ejecución del ritual y lo que siente y transmite desde la mesa mediante los objetos a lo inmaterial.

Fuente: Trabajo de campo, 2018.

Esto tuvo la finalidad de organizar un poco que es lo que se iba a filmar, pero también da cuenta del contenido al que hemos llegado y mostramos en el documental.

En una primera secuencia se propuso el acercamiento a los personajes a fin de comprender y entender de quiénes se trata; luego, hacia los lugares que habitan para, posteriormente, hablar

sobre las mesas de curación y cómo se entiende las expresiones de lo inmaterial en un resultado final.

Llegar con una cámara no es fácil, mucho más si esta se va a atrever a explorar un determinado ámbito. Me di cuenta de que la cámara que busca publicidad, la del turista, o la de la televisión es más fácil que ingrese a filmar. Por un lado, se dan a conocer, comparten y, por el otro, no hace demasiadas preguntas puntales y muy personales.

En el caso de la filmación que se realizó; yo recordaba la experiencia de Ventura i Oller (2012b,163) cuando asistía durante su trabajo de campo a las sesiones de cura, le expresaron los chamanes “el temor que sentían a que los acontecimientos que se desarrollaran ahí fueran divulgados” o que se revelara con otros chamanes, el secreto debía guardarse, por un tema de respeto a la buena marcha de la cura y los espíritus”. Por ello la participación en ceremonias de curación con pacientes se limita a una filmación realizada y el testimonio es el medio por el cual se explica una curación siendo suficiente para ser mostrado ante la cámara, todavía hay reserva al respecto de las curaciones.

Lo que permitió la aceptación de la cámara, fue el decir la finalidad de esta investigación y dónde va a reposar la filmación, entendiéndose esto como algo de carácter educativo u académico. A su vez conllevó a que las escenas pensadas en la escaleta se transformen en un performance ideado por cada uno de los interlocutores, en la que ellos dirigieron las tomas, siendo mi papel el de acceder a lo que ellos querían que se filme y desde el lugar que les parecía más idóneo, pero, al mismo tiempo, que respondía mis preguntas (figura 3.1).

La cámara fue central entre la relación de los interlocutores y la investigación, dado que ésta estuvo al servicio de lo que cada participante, creando una relación colaborativa en la que cada uno presenta su historia de vida o testimonio en función del tema de investigación propuesto. La intención de fondo fue, no intervenir en su relato salvo que sea necesario para formular preguntas de interés.



Figura 3.1 Preparando el lugar de filmación

Fuente: Fotografía de la autora, trabajo de campo 2018.

Los planos empleados están pensados en función de interpretar lo material e inmaterial de las mesas de curación, en los casos específicos de cada interlocutor que concordancia con Ardèvol “la organización de la producción y el movimiento y dirección de la cámara se organizará en función del tipo de datos que queramos crear” (Ardèvol 1994, 265).

Los testimonios de los interlocutores son clave para tener un acercamiento que permita plantear posteriormente alternativas de filmación. La exploración que se realizó puede resultar en el desarrollo de un documental desde una óptica muy clásica de documental etnográfico, pero considero que, como una exploración inicial desde la antropología visual, resulta interesante en cuanto a compartir la mirada (Tsachila- cámara- autor). Ardèvol menciona que:

El estilo de filmación en la estrategia de filmación refleja entonces los movimientos cognitivos que activa el sujeto en el momento de filmar y, por tanto, el movimiento de la cámara responde a la forma de observar y de estar en el campo del investigador. De esta manera, la utilización de la cámara en el trabajo de campo depende al menos de cuatro factores: a) de la actitud teórica y metodológica del investigador, b) del contexto de filmación, c) de la multiplicidad de planos y niveles en que se puede utilizar la información audiovisual y d) de la misma actividad de la cámara como presencia en el campo (Ardèvol 1994, 271).

Estos elementos se vieron reflejados al momento de ejecutar una metodología introducir la cámara y del contexto sobre el cual se desarrolló el proceso de filmación, como vemos en las siguientes imágenes:



Figura 3.213 Frente a la mesa de curación, grabando la observación del *poné* hacia la mesa
Fuente: Fotografía de la autora, tomado del audiovisual editado que acompaña a este texto, 2018.

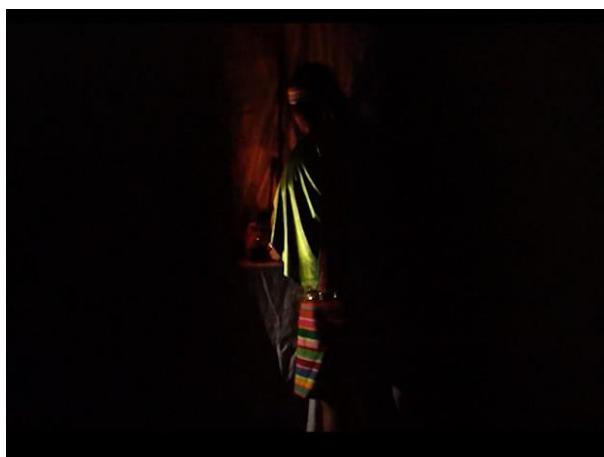


Figura 3.3 La cámara que espía, grabando la introducción para presentar el personaje
Fuente: Fotografía de la autora, tomado del audiovisual editado que acompaña a este texto, 2018.



Figura 3.4 La cámara que va al encuentro en mitad de la vegetación
Fuente: Fotografía de la autora, tomado del audiovisual editado que acompaña a este texto, 2018.

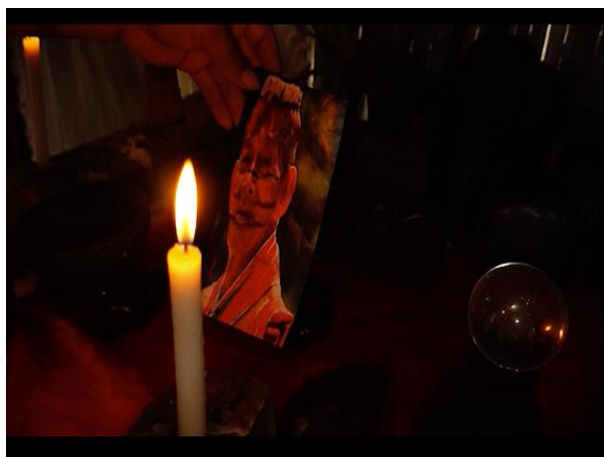


Figura 3.5 La cámara en plano detalle, fotografía que representa un recuerdo

Fuente: Fotografía de la autora, tomado del audiovisual editado que acompaña a este texto, 2018.

La mayor parte de las escenas se rodaron en torno a los espacios de curación y dentro de los mismos, donde se encuentran las mesas (figura 3.2). Se participó de ceremonias que se permitió filmar como una forma de experiencia; se accedió a la casa, mesa y herramientas de curación con la finalidad de reconocer cada objeto de la mesa y comprender el inmaterial presente. Esto fue realizado con una sola cámara para realizar tomas plano a plano (figuras 3.3, 3.4 y 3.5) que “consiste en realizar la toma de imágenes preparando de manera individual cada plano del relato. Normalmente, la técnica del plano a plano está asociada al uso de cámara única” (Canet y Prósper 2009, 350).

3.3 Lo audiovisual en la mesa de curación

Pensar en términos de Ardèvol, donde “la grabación de audio y las técnicas visuales se incorporan al utillaje de la antropología, en primer lugar, como técnicas auxiliares de registro y documentación. Las ventajas del cine y, especialmente, del vídeo como técnica auxiliar de campo, parecen evidentes una vez reconocida su capacidad de fijar y reproducir cualidades visibles y sonoras de los fenómenos que queremos estudiar” (Ardèvol 2006, 98). En este sentido, el documental tiene la intención de que, con los testimonios, se dé luces sobre el tema de lo material e inmaterial de la mesa de curación.

Por lo tanto, “la cámara nos permite la aprehensión de las manifestaciones visuales y sonoras de lo sensible en un soporte tecnológico capaz de almacenarlas y reproducirlas” (Ardèvol 2006, 218), sobre todo aquellas manifestaciones que implican un registro como cantos, sonidos, relatos que conducen a pensar en la diversidad de veces que podrá ser reproducido

por quien quiera cuantas veces requiera además que mostrará un momento de la cultura por personas específicas que darán cuenta del dinamismo existente. Esto tiene que ver con las formas en las que los interlocutores pensaron su asociación con la cámara y la forma con la que serán vistos con el tiempo.

La cámara presenta también una diferencia con el ojo humano al momento percibir la profundidad e identidad distintiva de las cosas (Suhr y Willerslev 2012, 286). No es lo mismo ver sin una cámara que traducir a través de la cámara lo que el ojo intenta captar, por ello la diferencia entre el ojo y la cámara conduciría a “lo que la película puede hacer (y lo que la visión humana no puede hacer) es -mediante técnicas de montaje- yuxtaponer sus piezas bidimensionales y combinarlas en experiencias visuales multitemporales y multitemporales (Suhr y Willerslev 2012, 288). Por ejemplo, una de las estrategias que empleo en mi documental es poner la voz del interlocutor con imágenes de fondo del mismo que dan tratamiento a la explicación.

Se ha pensado que “si el cine refleja la realidad sensible, refleja también la realidad social y cultural, de modo que una descripción etnográfica será más fiel cuanto mejor reproduzca y con más detalle esta realidad sensible” (Ardèvol 2006, 228). En acuerdo con Ardèvol (2006) el empleo de una cámara antropológica, es “observadora y participante” llega a constituir una relación comunicativa, anclada al terreno de la práctica etnográfica. Por lo tanto, los siguientes escenarios que se dieron durante la producción del documento audiovisual son un reflejo de esta “realidad sensible” que se recoge con la cámara y el sonido:

1. La historia de vida
2. El proceso de aprendizaje
3. Las emociones producto de la memoria
4. La explicación desde su propia realidad

Para este caso la autora, con la cámara, observó un ritual de un paciente real y participó de la experiencia sonora. Aunque brevemente, la experiencia sensorial implica una inmersión en un ambiente específico con la cámara donde los participantes muestren al etnógrafo sus experiencias corporalmente (Pink 2009), como fue el caso de Albertina y los demás *poné* y sus forma de expresar sus cantos, sonidos con los metales tan vívidos, transmitiendo desde el interlocutor a la cámara.

En principio me había enfocado demasiado en las mesas de curación, pero, posteriormente a los primeros acercamientos, me quedó claro que esto se remonta a mucho antes de conformar una mesa y tener herramientas, pues se trata de un proceso de aprendizaje que toma muchos años. Hacer esta filmación implicó una relación filmador- filmado en la que este último siempre fue consciente de lo que decidía compartir.

En concordancia con Guarini:

Hoy sabemos y podemos afirmar que la imagen filmada no es meramente el resultado de una captación, de una reproducción inocente, sino el resultado de una relación que implica las partes que la construyen (filmador y filmado) y el objeto que media en esta relación (la cámara, el equipo técnico) (Guarini 2014, 112).

Por ello, al momento de filmar, se socializó el tema para crear una relación que permitiese la presencia de una cámara a la que le pudieran hablar con cierta naturalidad.

Cabe mencionar que las técnicas antropológicas empleadas incluyen al video como técnica de registro para la observación de una realidad explicada por el interlocutor mediada por los planos realizados desde mi perspectiva.

3.3.1 La grabación

Se filmó de forma secuencial, únicamente modificando los planos; por ejemplo, Ardèvol en su tesis de doctorado, menciona que “el formato del video se adaptará a los esquemas propuestos por el proyecto de trabajo, y esto puede incluir tanto el metraje observacional, la elaboración de una película de ficción, la actuación para la cámara o la grabación del comportamiento espontáneo” (Ardèvol 1994, 259). Por lo tanto, al ser una cámara única esta se adaptó a filmar momentos de performance y testimonio de forma continua.

En un primer momento se apostó por la observación participante como la “práctica que consiste en vivir entre la gente que uno estudia, llegar a conocerlos, a conocer su lenguaje y sus formas de vida a través de una intensa y continua interacción con ellos en su vida diaria.” (Berreman 1968: 337 en Jociles 1999), esto es relevante al momento de socializar y conocer, pero al mismo tiempo resulta un poco incómodo y poco viable hacer este tipo de observación porque la cámara no pasa desapercibida. Solamente resultó efectivo en una ocasión donde me

permitieron ser parte de un ritual de curación de un paciente y no se hizo performance, entendido esto como una escenificación improvisada que busca explicar al espectador mediante una puesta en escena de los pasos que contiene un ritual de curación.

La presencia de una cámara puede cambiar un comportamiento, las formas de hablar y pensar pero, podemos seguir a Ardèvol, cuando menciona que “he definido como técnica explorativa la utilización de la cámara de video como prolongación de la observación participante, de tal forma que queda integrada en la metodología del trabajo de campo” (Ardèvol 1994, 262). Es como ponerle a nuestros ojos una extensión para captar cómo se ve y, si hay modificaciones de comportamiento, estos también son válidos, porque, a fin de cuentas, es lo que se desea mostrar (figura 3.6), “el video de exploración etnográfica puede entenderse como proceso de aprendizaje si consideramos que en la producción del filme, el realizador no tiene control sobre el desarrollo del acontecimiento que filma y, por tanto, tampoco sobre su propia filmación” (Ardèvol 1994, 263).

Ante mi poca experiencia, la filmación fue una suerte de improvisación guiada por textos, como este en el que se explica cómo podemos direccionar la cámara en función de los ejes: El eje óptico fija la situación del personaje respecto al plano (frontal, perfil, etc.). Al variar el eje óptico se varía el punto de vista y, por tanto, la posición relativa de los sujetos y el fondo. El eje cámara personaje es la recta imaginaria que une el objetivo de cámara con el personaje. El eje óptico y el eje cámara- personaje pueden coincidir. Es importante considerar estos dos tipos de ejes porque facilitan tener la continuidad cuando hay que realizar las siguientes actividades: 1. Acercarse a un sujeto centrado. 2. Acercarse a sujeto no centrado (Canet y Prósper 2009, 375)





Figura 3.6 Acercamientos al personaje, grabación secuencial

Fuente: Fotografía de la autora, tomado del audiovisual editado que acompaña a este texto, 2018.

Esto fue un preámbulo para la introducción de la cámara durante el trabajo de campo también explorando en los tres modelos que pretenden filmar la vida social: cine directo, cine observacional, cine *verité* (Ardèvol 1997). Filmar en su espontaneidad, sobre todo por el hecho de no tener un guion previo para, posteriormente, jugar con el montaje en función de una explicación. Anteriormente se había usado como referencia a Rouch con su película *Jaguar* (1967), su estilo muy *cinema verité* fue pensado para la filmación a los Tsachila, al momento que “la cámara provoca la acción de los sujetos e interactúa con ellos durante la filmación” (Ardèvol 1997), a veces con excepciones provocando la realidad durante el momento de hacer representaciones de sí mismos. Cabe mencionar que, entre las técnicas más utilizadas en antropología social, son el análisis documental, la observación participante, las entrevistas individuales y grupales, entre otros.

Hasta el momento se ha hablado del empleo de la observación participante, pero con anterioridad a eso se realizó el análisis documental con la recopilación de fuentes bibliográficas y videográficas, y ahora es momento de pasar a las entrevistas que, para todos los casos, fueron individuales. Quiero detenerme un poco sobre la entrevista, que inició por la pregunta de ¿cómo aprendió para ser *poné* o sanadora? Esto que condujo al desarrollo de relatos de vida, relatos de aprendizaje, explicación de la mesa y sus herramientas, etc. Acorde a Jociles (1999,23), salvo en un caso se convirtió en una entrevista a profundidad, la cual “conlleva a confesiones que contienen lo que se dice y lo que se dice que se hace: representaciones sociales contenidas en la biografía del entrevistado, para Jociles “esto alcanza su mayor rentabilidad cuando interesa conocer cómo esas representaciones se plasman en las practicas individuales, las confesiones intimistas y acceder a las perspectivas individuales (Jociles 1999, 23), pero en este caso estuvo mediada por el audiovisual.

La cámara y su intervención en la entrevista, en el sentido que expresa Ardèvol

(...) es más que un medio de comunicación entre un emisor y un receptor a través de la codificación y decodificación de un "texto" audiovisual. Es un medio de comunicación entre los actores sociales que participan delante y detrás de la cámara; es un instrumento de negociación entre la cámara, el marco de análisis y los participantes en el contexto de la investigación” (Ardèvol 1994, 262).

Como se dijo anteriormente, cada interlocutor propuso lo que quería que se filme y el lugar desde el que ellos se posicionaban ante la cámara.

Durante la entrevista se creó una forma de “negociar” entre lo que se dice, se filma y lo que se va a mostrar para comunicar. El filme, al momento de su ejecución, puede escarparse al control de su realizador, tal como dice Ardèvol (1994), debe pensarse que “un documental etnográfico es el resultado de un entrecruzamiento de miradas y de voces, entre la estructura narrativa que impone el realizador y la estructura del proceso que quiere filmar” (Ardèvol 1994, 268). En cuanto al sentido de las respuestas que se busca y se quiere documentar a través de los interlocutores, dice Ardèvol (1997, 154) “como documento etnográfico interesará el contenido del film; por ejemplo, el desarrollo de un ritual, el relato de un mito, las relaciones de poder en una comunidad”, etc.

Por último, la participación de los interlocutores, del investigador en el lugar, conjuntamente con un ejercicio de observación y entrevista mediado por una cámara de video y una grabadora de sonido, conduce a pensar, consecuentemente con la idea de Ardèvol, que

La combinación de técnicas participativas y técnicas de observación diferida (permite analizar con mayor precisión los datos tomados en campo) nos permite reconocer la cámara y la pantalla como creadoras de contexto. Es en este sentido que he propuesto entender el trabajo de campo desde un punto de vista interaccional y comunicativo y la filmación etnográfica como un proceso de aprendizaje (Ardèvol 1994, 266).

Precisamente es lo que se ha venido mencionado ente la relación del filmador- filmado, donde se filman una serie de secuencias de las cuales nos quedamos con las que dan origen al contexto del documental que se plantea.

3.3.2 El montaje

Es aquí donde se configura el discurso y se expone aquello que busca ser explicado, también es el momento donde se dejan de lado las tomas que no se consideran elementales para una explicación; con esto no quiere decir que se vuelvan menos importantes, sino que se debe hacer uso de una selección adecuada que permita brindar una explicación que responda a la pregunta de la investigación (Canet y Prósper 2009, 344).

Por ello, se ha pensado en un documento audiovisual final que responda la pregunta de fondo de la investigación. Se hará uso de las palabras de los interlocutores a modo de voz en off como un modo explicativo (Ardèvol 1997), de sus experiencias, de sus definiciones, para que nos conduzcan a una reflexión del tema de investigación; “se trata de que la audiencia llegue a una comprensión de formas de vida y modos de pensar que, en principio, están alejados del espectador” (Ardèvol 1997.127). En este sentido,

Las técnicas de montaje audiovisual, como uno de los procedimientos más significativos e importantes para la construcción de un relato audiovisual, están subordinadas a un modelo ideológico de representación que condiciona la percepción y la forma de dotar de sentido a las imágenes recibidas (Canet y Prósper 2009, 360).

Es en el montaje donde se van a unir las imágenes, planos, sonidos, acorde a un orden y duración por parte de quien crea el producto audiovisual, según Suhr y Willerslev (2012, 284) “el montaje, es una condición previa para evocar el invisible” es decir, en ese momento se puede definir cómo se muestra aquello que no se puede ver, puede ser explicado en una de las opciones que se puede considerar.

Para el montaje, se recogió los testimonios de los interlocutores y se los dividió en los siguientes temas:

1. La elección de ser *poné* o sanadora/ *jampemi sona*
2. El aprendizaje
3. Curaciones
4. La mesa de curación y sus herramientas
5. Reflexiones desde los interlocutores

El montaje tuvo la finalidad de comunicar la intención de esta investigación con el total protagonismo de los interlocutores, es decir, un relato donde el investigador no aparece en la imagen, sino que al contrario es el que genera el discurso para exponer mediante el audiovisual al espectador.

3.4 Hallazgos durante el desarrollo del audiovisual

Existe entre los Tsachila la consciencia de que están cambiando constantemente, pero, al mismo tiempo, buscan la manera de crear formas de “conservación” cultural, que permita transmitir el ser Tsachila, su cosmovisión, costumbres y conocimientos a nuevas generaciones para que no se pierda lo que son con el tiempo. Se hicieron varias observaciones asociadas al tema de estudio que se explican brevemente:

- Aunque en esta investigación no nos detenemos a analizar la explotación audiovisual y visual de la imagen del Tsáchila y de la cultura que se reflejan en toda la ciudad, tanto Manuel como Augusto Calazacón hablaron con franqueza con la autora respecto de su malestar de que sus imágenes se divulguen sin su consentimiento.
- La mujer madre del futuro *poné* tiene un papel importante en su formación, pueden en algunos casos “predecir” quien será un futuro *poné* desde el vientre. En el caso de la mujer interlocutora de esta investigación, su madre presentó resistencia a que se convierta en sanadora.

Los hallazgos durante el trabajo de campo corresponden a entrevistas semi estructuradas e historias de vida que se filmaron dependiendo del interlocutor como se expone en el anexo 1. Cada uno diseñó el lugar desde donde quería ser filmado, permitieron el acceso a las mesas de curación, explicaron cada una de sus herramientas y dijeron a la cámara lo que ellos y ella quisieron contar, en una relación en la que como autora estuve dispuesta siempre a que eligieran desde el lugar que querían ser filmados.

Adicionalmente se hicieron otro tipo de filmaciones que fueron propuestas por los interlocutores (figura 3.7), como es el caso de la recolección y explicación de las plantas medicinales, los baños de vapor, masajes corporales y preparación del *nepi*, como lo vemos en las siguientes imágenes:



Figura 3.7 Propuestas de filmación desde los interlocutores
 Fuente: Fotografía de la autora, durante el trabajo de campo 2018.

Conclusiones

Trabajar sobre el tema de las mesas de curación no fue fácil. Pedir a los interlocutores que nos cuenten, en presencia de la cámara, algo que hasta hace pocos años se mantenía en reserva total, tuvo sus complicaciones; aunque poco a poco se está dando a conocer, siguen manteniéndose los secretos con mucho recelo. Se puede decir que existe resistencia a hablar abiertamente del tema, por ello se explica lo esencial y necesario considerado por cada interlocutor. Las explicaciones en el documental responden a aquello que nos quieren mostrar y enseñar. No todas las personas que pensé que querrían participar lo hicieron, dos personas se negaron a aparecer en el documental sin mayor explicación.

Las mesas de curación son el resultado del aprendizaje individual de cada uno, marcado por los sueños y por sus maestros, quienes proporcionan elementos para la mesa, mientras que otros son revelados en sueños o por la ingesta de *nepi* (ayawaska). Los interlocutores revelaron interés de mostrar y explicar en un futuro las mesas de curación en *tsafiki*.

Cada *poné*, en este caso, también sanadora, tiene su conocimiento que puede ser aplicado a todas las circunstancias y lugares que lo requieran. Anteriormente, las mujeres no se dedicaban a actividades de chamanismo, sino a un ámbito exclusivamente doméstico. Yo crecí pensando que solo los hombres podían ser chamanes pero, al estar más cerca de la comunidad me di cuenta que la mujeres que deseen puede dedicarse a la misma actividad. Ser una sanadora es todavía algo poco común entre los Tsachila. Durante el trabajo de campo recordaba que yo nunca había escuchado que una mujer pueda hacerlo; recordé en muchas ocasiones, mientras Albertina relataba su historia de vida, la experiencia de Ventura i Oller durante su investigación de tesis doctoral con los Tsachila cuando relata lo siguiente:

Una vez, en Naranjos, la pequeña Carmelina jugaba a curar a uno de sus hermanos rociándole con agua como hacen los chamanes con alcohol a sus pacientes, De repente, salió corriendo de la casa, con lágrimas en el rostro. Su madre acababa de recordarle, con una gran sonrisa, que las niñas no podían jugar a “ser *poné*” porque no hay mujeres chamanes” (Ventura i Oller 2012b, 147).

Albertina también tuvo que escuchar a su madre diciéndole que no podía continuar con su aprendizaje porque era una actividad para hombres; a pesar de aquello, ella no lo dejó sino que hasta ahora sigue fortaleciendo su conocimiento.

Los sueños son la base por la cual un *poné* o una sanadora, adquieren y se comunican con las herramientas de la mesa, pueden comunicarse con los espíritus, incluso se les revelan eventos que sucederán en el futuro.

Durante el desarrollo del documental, debido a la posición de los interlocutores de mostrar algo importante para ellos, se tuvieron que desarrollar otras tomas, como la preparación de *ayawaska*, explicación de las plantas, de los baños de vapor, de los ríos, de todo aquello que conjuga lo que practican en función de su cosmología, todo aquello es un complemento de su actividad como *poné* o sanadora, el conocer las plantas, su tratamiento y su conocimiento. En el filme, sus explicaciones nos dan cuenta de cómo ven ellos el mundo espiritual, cómo conocen su mesa y herramientas, así mismo de su proceso de aprendizaje.

En el anexo 2 se expone el guion del documental. Considero que es una primera exploración con la cámara dentro de los espacios de curación, la vida del *poné*, o de la sanadora y las mesas de curación. Este podría ser reformulado en otro momento, quizá se puede plantear como propuesta un filme en *tsafiki* desarrollado por los propios Tsachila.

La idea de este documento y del filme, a más de los objetivos planteados, fue que ellos también puedan tener para sí mismos un documento que puedan observar. Como se ha dicho, los Tsachila no quieren que su conocimiento se pierda y, con esto, podrían ganar el interés de nuevas generaciones y cambiar un poco la perspectiva de que el curar es solo para hombres. Puede existir el temor a que un producto audiovisual sea utilizado con fines de lucro y sin su consentimiento, por eso el diálogo constante permitió que se proporcione el testimonio frente a la cámara, siendo que la finalidad de esta investigación, como se dijo en un principio es educativa, de experiencia para todos quienes lo vieren.

Las sesiones de curación con los pacientes no pueden ser filmadas, cada *poné* o *jampemi sona* (dama ceremonial) se reserva para sí mismo las curaciones con pacientes, y las acciones de los tratamientos ante la cámara, debido a que es una relación íntima paciente-*poné/jampemi sona*.

Actualmente se hacen tantas intervenciones con cámaras en sus comunidades, y no solo son las cámaras: son los celulares con cámara, las famosas *selfies* de los turistas con una persona Tsachila, las redes sociales intervenidas de imágenes, todo el tiempo se hacen nuevos videos, continuando con miras a la exotización, donde poco se profundiza en su proceso de aprendizaje. Ante esto, podría plantearse una nueva investigación a futuro en la que se pueda hacer un documental desde sus propias filmaciones que conduzca a su vez a una reflexión de qué y para qué se filma y, sobre todo, volver en el tema con su explicación en *tsafiki*. Este documental resultó en un primer acercamiento a las mesas de curación del cual se esperaría que en un futuro abra el interés a continuar o debatir la investigación.

Anexo 1

Tabla 4. Material obtenido y descripción

Interlocutor	Horas de video	Horas de audio	Equipos	Formato video	Formato audio	Tipo de información
José Aguavil	01:54:33	01:04:01	Cámara Sony ILCE-3500 Tascam DR 40 Luz LED	1080p MPEG-4	.WAV	ENTREVISTA- NARRACIÓN- HISTORIA DE VIDA
Henry Aguavil	01:07:52	01:16:36	Cámara Sony ILCE-3500 Tascam DR 40 Luz LED	1080p MPEG-4	.WAV	ENTREVISTA- NARRACIÓN- HISTORIA DE VIDA
Albertina Calazacón	03:21:16	05:35:29	Cámara Sony ILCE-3500 Tascam DR 40 Luz LED	1080p MPEG-4	.WAV	ENTREVISTA- NARRACIÓN- HISTORIA DE VIDA
Augusto Calazacón	01:45:26	02:43:34	Cámara Sony ILCE-3500	1080p MPEG-4	.WAV	ENTREVISTA- NARRACIÓN-

Interlocutor	Horas de video	Horas de audio	Equipos	Formato video	Formato audio	Tipo de información
			Tascam DR 40 Luz LED			HISTORIA DE VIDA PERFORMANCE
Manuel Calazacón	01:32:25	02:15:02	Cámara Sony ILCE-3500 Tascam DR 40 Luz LED	1080p MPEG-4	.WAV	ENTREVISTA- NARRACIÓN- HISTORIA DE VIDA PERFORMANCE
Abraham Calazacón	01:29:26	01:27:10	Cámara Sony ILCE-3500 Tascam DR 40 Luz LED	1080p MPEG-4	.WAV	ENTREVISTA- NARRACIÓN- HISTORIA DE VIDA PERFORMANCE

Fuente: Trabajo de campo, 2018

Anexo 2

Tabla 5. Guion documental

SECUENCIA	PLANO	IMAGEN	SONIDO/ AUDIO	TEXTO O RELATO	TIEMPO h;m;s;ms
INICIO	-	Logo FLACSO	Sin sonido	Presentación	00:00:07:08
Escena 1	1. Entero 2. Cenital 3. Medio	1. Henry Aguavil en el río 2. Olla hirviendo Ayawaska 3. Llegando a la mesa de Albertina	1. Agua correr 2. Leña quemarse 3. Ambiente	-	00:00:19:18
TÍTULO	-	Letras	-	Lo material e inmaterial en la mesa de curación Tsachila	00:00:02:02
Escena 2	1. Americano 2. Medio	1. Recolección de plantas 2. Baño de Florecimiento al final de la secuencia	Ambiente más testimonio hablado	Testimonio de Augusto Calazacón sobre su aprendizaje	00:00:56:04
Escena 3	1. Entero 2. Medio 3. Medio 4. Medio	1. Abraham Calazacón caminando de espalda a la cámara. 2. Abraham da testimonio de su historia de vida 3. Imagen de Augusto Calazacón	Ambiente más testimonio hablado	Testimonio de Abraham Calazacón sobre su aprendizaje	00:01:32:11

SECUENCIA	PLANO	IMAGEN	SONIDO/ AUDIO	TEXTO O RELATO	TIEMPO h;m;s;ms
		4. Abraham continúa testimonio de su historia de vida			
Escena 4	1. Entero 2. Picado	1. José Aguavil caminando al espacio de curación 2. José inicia su relato frente a la mesa de curación 3. José Aguavil da testimonio de su aprendizaje	Ambiente más testimonio hablado	Testimonio de José Aguavil sobre su aprendizaje	00;00;37;19
Escena 5	1. Medio 2. Detalle 3. Medio 4. Picado 5. Entero 6. Picado-Detalle 7. Americano 8. Medio 9. Contrapicado 10. Americano 11. Medio	1. Albertina Calazacón da inicio a su testimonio de cómo fue su aprendizaje. Durante el testimonio se agrega planos de fondo: 2. Se enfoca sus manos y el detalle de la foto de su padre en la mesa de curación 3. Continúa su relato de aprendizaje sin imágenes de fondo- posteriormente se agregan:	Ambiente en todas las tomas más el relato hablado de Albertina Calazacón. 8. Cantos de la misma interlocutora al tiempo que da su relato.	Testimonio de Albertina Calazacón sobre su aprendizaje	00;03;59;17

SECUENCIA	PLANO	IMAGEN	SONIDO/ AUDIO	TEXTO O RELATO	TIEMPO h;m;s;ms
		<p>4. Albertina Calazacón recolectando plantas medicinales</p> <p>5. Albertina Calazacón caminando con las plantas medicinales recolectadas.</p> <p>6. Albertina Calazacón machacando ayawaska para preparar.</p> <p>7. Albertina Calazacón cura a su paciente que se encuentra de espaldas</p> <p>8. Albertina Calazacón en su mesa de curación soplando aguardiente.</p> <p>9. Continúa su testimonio sin imágenes de fondo.</p> <p>10. Tomas de fondo de Albertina Calazacón cantando frente a la mesa de curación.</p> <p>11. Concluye el relato de su historia de vida y reflexiona sobre el aprendizaje y el don para sanar.</p>			

SECUENCIA	PLANO	IMAGEN	SONIDO/ AUDIO	TEXTO O RELATO	TIEMPO h;m;s;ms
Escena 6	1. Medio	1. Manuel Calazacón muestra qué es una casa de curación, <i>poné shu ya</i> , que se encuentra a espaldas de él. Tomas adicionales de otros espacios de curación como imágenes de fondo.	Ambiente más testimonio hablado	Manuel Calazacón relata a la cámara sobre el espacio de curación y lo que hay ahí.	00;01;38;22
Escena 7	Fotografías	Mesa de curación de José Aguavil	Ambiente más testimonio hablado	Relato de José sobre el “altar”.	00;00;08;02
Escena 8	1. Normal 2. General 3. Detalle	1. Vista general de la mesa de curación 2. Augusto Calazacón explica su mesa de curación. 3. Augusto Calazacón muestra los objetos de la mesa de curación.	Ambiente más testimonio hablado	Relato de Augusto Calazacón donde describe su mesa de curación y objetos. Introduce lo que son las piedras buenas y piedras malas.	00;01;06;17
Escena 9	1. Picado	1. José Aguavil habla de las piedras malas y buenas.	Ambiente más testimonio hablado	Explica cómo se pueden hacer buenas o malas las piedras.	00;00;38;08
Escena 10	1. Medio 2. Detalle 3. Picado	1-3. Explicación sobre las piedras Presentación de cada una de las piedras n. 4.. Salida del espacio de curación.	Ambiente más testimonio hablado	Explicación sobre las piedras buenas y malas. Presentación	00;06;46;10

SECUENCIA	PLANO	IMAGEN	SONIDO/ AUDIO	TEXTO O RELATO	TIEMPO h;m;s;ms
	4. Contrapicado			de cada una de las piedras de la mesa de Manuel Calazacón.	
Escena 11	1. Detalle 2. Medio	Presentación de los objetos de la mesa de curación y entonación de instrumentos musicales, sopro a la mesa por parte de Abraham Calazacón.	Ambiente, testimonio hablado, entonación de instrumentos musicales.	Explicación de otro tipo de instrumentos, de aquellos que pueden ser entonados.	00;08;29;00
Escena 12	1. Americano 2. Medio 3. Picado 4. Normal 5. Detalle 6. Contrapicado 7. Primer Plano	Primera parte: Albertina Calazacón, cámara espía de ella frente a la mesa de curación, explicación de elementos de la mesa de curación nuevos (bola de cristal), tomas de cantos rituales, toma de emociones de Albertina Calazacón. Pausa: José Aguavil contribuye a la explicación de la mesa de curación. Retoma: Albertina Calazacón nuevamente frente a la mesa explica otros objetos de esta.	Ambiente, testimonio hablado, sonidos emitidos por los objetos, cantos realizados por la interlocutora.	Sobre los objetos que se encuentra en la mesa de curación y lo qué es ser mujer y sentir como sanadora.	00;08;01;00
Escena 12	1. Picado 2. Detalle	José Aguavil de lado de la mesa de curación	Ambiente, testimonio hablado, y sonidos	La enseñanza de un padre a su hijo y el	00;01;07;16

SECUENCIA	PLANO	IMAGEN	SONIDO/ AUDIO	TEXTO O RELATO	TIEMPO h;m;s;ms
	3. Primer Plano 4. Medio	Henry Aguavil de lado y de frente a la mesa de curación Detalle de objetos de la mesa Albertina Calazacón, junto a su hija de lado de la mesa de curación Augusto Calazacón apagando las velas en la mesa de curación	propios de los interlocutores	aprendizaje de este brevemente. Dificultades superadas por el hecho de ser mujer Conservación de las tradiciones. Cierre: sin testimonio solo acción de apagar las velas.	
FINAL		Logo FLACSO.	-	Créditos finales	00;00;18;02

Fuente: Trabajo de campo, 2018

Glosario

Achiote. Tintura vegetal de color rojo (*Bixa Orellana*).

Bambuto. Bombo pequeño.

Chirunta. Energía

Cinema verité. Busca captar la vida tal como es, sin condicionamientos.

Cine observacional. Resultado de la observación y grabación.

Cine directo. En este tipo de filmación la cámara pretende adentrarse en la realidad.

Filmación secuencial. sin detener o pausar la cámara durante la filmación.

Interlocutor. Persona entrevistada o que dialoga en una situación formal.

Jampemi sona. Dama ceremonial o sanadora.

Kalata shily. Ornamento de metal (plata o acero) utilizado en las muñecas de cada brazo por el hombre Tsachila.

Kasama. nuevo amanecer

Mampe Tsampa. Falda del hombre Tsachila.

Mali. Tintura vegetal (*Genipa americana*) también conocida como huitu.

Mishá. Mesa de curación.

Mishily. Corona tejida de algodón.

Moin. Energía

Nepi, nepe o népe. Alucinógeno de nombre *Banisteriopsis Caapi* conocido en otros contextos como ayawaska.

Poné. Chamán.

Poné Moin. Energías del poné.

Ponesu. Piedras del chamán.

Ponela. Aprendiz.

Selfie: Autofoto.

Somba Tenka. Corazón fuerte.

Shuyun. Arcoíris.

Tsachila. Nacionalidad indígena de la provincia de Santo Domingo de los Tsachilas en Ecuador, de origen tsafiki, una de las traducciones más aceptadas es la de “verdadera gente”.

Tsafiki. Idioma de la nacionalidad Tsachila

Tsaboshu. Bola de cristal

Tunan. Falda de la mujer Tsachila

Lista de siglas y acrónimos

PG: Plano general

PP: Primer Plano

PD. Plano Detalle

PM. Plano Medio

PPP. Primerísimo Primer Plano

PE. Plano Entero

FLACSO. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales.

Lista de referencias

- Aguavil, Henry. 2018. Conversación con la autora.
- Aguavil, José. 2018. Conversación con la autora.
- Ardèvol, Elisenda. 1994. “La mirada antropológica o la antropología de la mirada”. Tesis doctoral, Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, formato electrónico de la autora. [http://cv.uoc.edu/~grc0_000199_web/pagina_personal/eardevol_cat.htm].
- . 1997. “Representación y cine etnográfico”, *Quaderns de l’Institut Català d’Antropologia*, 10: 125–67.
- Ardèvol, Elisenda. 2006. *La búsqueda de una mirada: antropología visual y cine etnográfico*. 1st ed. Humanidades / UOC 65. Barcelona: Editorial UOC.
- Asch, Tim. 1957. *The Ax Fight*. Color, 29’. Documentary Educational Resources. Watertown, Mass.
- Bacigalupo, Ana Mariella. 2010. “Relaciones de género ritual: Parentesco, matrimonio, dominio y modalidades de condición de persona para los chamanes mapuche”. *Revista Austral de Ciencias Sociales*, núm. 18: 83–106.
- Blomberg, Rolf. 1949. *Oil in the Jungle*. 35mm. Rolf Blomberg Filmography - SF / SVT (Swedish Television). <http://www.archivoblomberg.org>.
- . 1967. *Jungle Trip: A Visit to the Colorado Indians Jungle Domains*. 16mm. Rolf Blomberg Filmography - SF / SVT (Swedish Television). <http://www.archivoblomberg.org>.
- Calazacón, Abraham. 2018. Conversación con la autora.
- Calazacón Aguavil, Agustín, Martha Eugenia Unda Garzón, Digna Elizabeth Sánchez Trávez, y Silvio Amable Machuca Vivar. 2017. *Tsa’chi lachi mí ma’tú amana: gente verdadera, conocimiento ancestral y presente*. UNIANDÉS. Santo Domingo de los Tsachilas.
- Calazacón, Albertina. 2018. Conversación con la autora.
- Calazacón, Augusto. 2018. Conversación con la autora.
- Calazacón, Manuel. 2018. Conversación con la autora.
- Canet, Fernando, y Josep Prósper. 2009. *Narrativa audiovisual: estrategias y recursos*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Córdoba, Amalia. 2011. “Estéticas enraizadas: aproximaciones al video indígena en América Latina”. *Instituto de la Comunicación e Imagen, Comunicación y medios*, , núm. 24: 81–107.
- Costales, Alfredo, y Dolores Costales. 2002. *Etnografía, lingüística e historia antigua de los Caras o Yumbos Colorados (1534- 1978)*. Quito, Ecuador: Abya- Yala.

- Desconocido. 1941. *Rugged Road to Cape Horn Outtakes*. American Indian Film Gallery. <https://aifg.arizona.edu/film/rugged-road-cape-horn-outtakes>.
- . 1947. *Rugged Road to Cape Horn*. American Indian Film Gallery. <https://aifg.arizona.edu/film/rugged-road-cape-horn>.
- Díaz Benalcázar, Rita, y María Augusta Vargas Alzamora. 2010. *La etnia tsáchila: referentes históricos y saberes medicinales ancestrales*. Santo Domingo de los Colorados, Ecuador: Instituto Nacional de Patrimonio Cultural (INPC).
- Fiallo, Liliam. 2014. “¿Monedas de oro para los chanchos? Pluralismo jurídico en Ecuador. El caso de la nacionalidad Tsachila”. Tesis, Ecuador: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/6669/2/TFLACSO-2014LFM.pdf>.
- Gell, Alfred. 1998. *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford ; New York: Clarendon Press.
- Guarini, Carmen. 2014. “Filmando la alteridad”. En *Antropología e imagen Pensar lo visual*, 113–21. Barcelona: Sans Soleil Ediciones.
- Ingold, Tim. 2012. “Toward an Ecology of Materials”. *Annual Review of Anthropology* 41 (1): 427–42. <https://doi.org/10.1146/annurev-anthro-081309-145920>.
- Jociles, María. 1999. “Las técnicas de investigación en antropología. Mirada antropológica y proceso etnográfico”, enero. <http://digibug.ugr.es/handle/10481/7524>.
- Juncosa, José E. 1988a. “Los clásicos de la etnografía sobre los colorados (1905- 1950)”. Abya-Yala. Quito, Ecuador.
- Juncosa, José E., Montserrat Ventura i Oller, Henry Medina Vallejo, y Silvia Graciela Alvarez, eds. 1997. *Etnografías mínimas del Ecuador: Tsachila ; Cachis ; Cholo ; Cofán ; Awá-Coaiquer*. Serie Pueblos del Ecuador, Nr. 14. Quito: Ed. Abya-Yala.
- Karsten, Rafael. 1924. “Los indios colorados del oeste ecuatoriano”. En *Los clásicos de la etnografía sobre los colorados (1905- 1950)*, de José E. Juncosa (1988), Abya-Yala. Quito, Ecuador.
- Kintner, Watson. 1949. *Reel 9: Ecuador: July 13-15*. Penn Museum. http://archive.org/details/upenn-f16-0040_1949_9_Ecuador.
- Lippi, Ronald D. 1998. *Una exploración arqueológica del Pichincha Occidental, Ecuador*. 1a ed. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador : Museo Jacinto Jijón y Caamaño.
- Pavel, Eric. 1957. *Indians of the Andes*. 16mm. American Indian Film Gallery. <https://aifg.arizona.edu/film/indians-andes>.

- Pink, Sarah. 2009. *Doing sensory ethnography*. London ; Thousand Oaks, CA: Sage Publications.
- Robalino Larrea, Guillermo. 1989. *La verdadera gente: una aproximación antropológica al grupo Tsachila*. Consejo Provincial de Pichincha.
- Robinson, Emma. 2017. *Djungletripp: Viaje a la selva = jungle trip*. Quito, Ecuador: Casa de la Cultura Benjamín Carrión.
- Rouch, Jean. 1967. *Jaguar*. Color, 105'. Documentary Educational Resources. Watertown, Mass.
- Salomon, Frank. 1997. *Los Yumbos, Niguas y Tsátchila o "Colorados" durante la colonia española: Etnohistoria del Noroccidente de Pichincha, Ecuador*. Quito, Ecuador: Abya-Yala.
- Santiana, Antonio. 1951. "Los indios colorados (Tsachila)". En *Los clásicos de la etnografía sobre los colorados (1905- 1950)*, editado por José E. Juncosa (1988), Abya-Yala. Quito, Ecuador.
- Suhr, Christian, y Rene Willerslev. 2012. "Can Film Show the Invisible? The work of Montage in Ethnographic Filmmaking", *Current Anthropology*, 53 (3): 282–300.
- Turner, Edith. 1993. "The Reality of Spirits: A Tabooed or Permitted Field of Study?", *Anthropology of Consciousness*, 4 (1): 9–12.
- Velarde, Patricio. 2004a. *Las primeras misiones religiosas en la antigua región de Santo Domingo de los Colorados 1570- 1820. La doctrina de Cansacoto y el curato de Santo Domingo de los Colorados en la época colonial*. Diario La Hora. Vol. 2. Historia Documentada. Quito, Ecuador.
- . 2004b. *Santo Domingo de los Colorados. Historia de su integración al espacio nacional 1860- 1960. Aislamiento e integración*. Diario La Hora. Vol. 1. Historia Documentada. Quito, Ecuador.
- Ventura i Oller, Montserrat. 1997a. "Una visión de la cultura tsachila en la actualidad". En *Etnografías mínimas del Ecuador*, 1–25. Pueblos del Ecuador N° 14. Quito, Ecuador: Abya-Yala.
- . 1997b. "Una visión de la cultura tsachila en la actualidad". En *Etnografías mínimas del Ecuador: Tsachila ; Cachis ; Cholo ; Cofán ; Awá-Coaiquer*, editado por José E. Juncosa. Serie Pueblos del Ecuador, Nr. 14. Quito: Ed. Abya-Yala.
- . 1999. "Ser Tsáchila en el Ecuador Contemporáneo: Un análisis desde la antropología". Editado por Fredy Rivera, *Ecuador Debate*, 48: 95–118.

- Ventura i Oller, Montserrat. 2004. “Sendas de unión entre Mundos, El espacio tsachila”. En *Tierra Adentro. Territorio indígena y percepción del entorno*, editado por Surrallés, Alexandre y García Hierro, Pedro, Tarea Gráfica Educativa, 163–72. 39. Lima.
- Ventura i Oller, Montserrat. 2012a. “Chamanismo, liderazgo y poder indígena: el caso tsachila”. *Revista Española de Antropología Americana*, 2012.
- . 2012b. “Chamanismo, liderazgo y poder indígena: el caso tsachila”. *Revista Española de Antropología Americana*, 2012.
- . 2012c. *En el cruce de caminos: identidad, cosmología y chamanismo tsachila*. 1a. edición. Serie FLACSO-Abya Yala. Quito, Ecuador : Lima, Perú : Bellaterra, Cerdanyola del Vallès [Spain]: FLASCO Ecuador : Abya-Yala, Universidad Politécnica Salesiana ; IFEA ; UAB Universitat Autònoma de Barcelona.
- . 2012d. *En el cruce de caminos: identidad, cosmología y chamanismo tsachila*. 1a. edición. Serie FLACSO-Abya Yala. Quito, Ecuador : Lima, Perú : Bellaterra, Cerdanyola del Vallès [Spain]: FLASCO Ecuador : Abya-Yala, Universidad Politécnica Salesiana ; IFEA ; UAB Universitat Autònoma de Barcelona.
- . 2012e. “Objetos rituales e identidad”. *Anthropologica del Departamento de Ciencias Sociales* 18 (18): 107–16.
- Vilcahuano, Alex. 2006. “Ubicación de las comunas”. Los Tsa’chilas. Los verdaderos hombres. 2006. <http://tsachilas-ucentral.tripod.com/tsa-ubicacion.htm#>.
- Viveiros de Castro, Eduardo Batalha. 2004. “Perspectivismo y multinaturalismo en la América indígena”. Editado por Alexandre Surrallés y Pedro García Hierro. *Tierra Adentro, territorio indígena y percepción del entorno*, núm. 39: 37–82.
- Von Hagen, Wolfgang. 1939. “Los indios Tsachela del oeste ecuatoriano”. En *Los clásicos de la etnografía sobre los colorados (1905- 1950)*, editado por José E. Juncosa (1988), Abya-Yala. Quito, Ecuador.
- Wuth, Bodo. 1948. *Wheels Across the Andes*. American Indian Film Gallery. <https://aifg.arizona.edu/film/wheels-across-andes>.