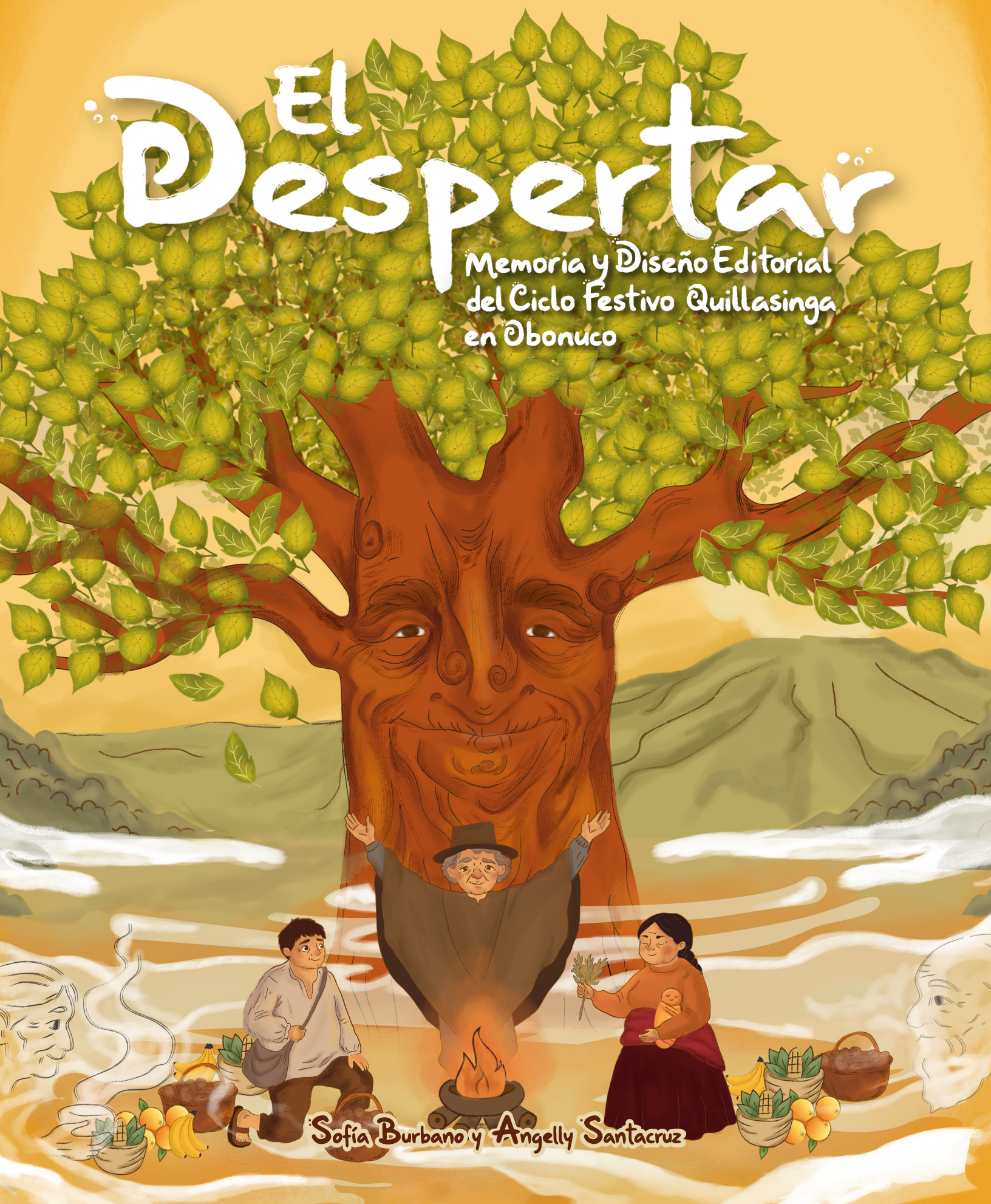




El Despertar

Memoria y Diseño Editorial
del Ciclo Festivo Quillasinga
en Obonuco

Sofía Burbano y Angelly Santacruz

Autoras:
Sara Sofía Burbano Sotelo y
Angelly Damar Santacruz González

Autoras:
Sara Sofía Burbano Sotelo y
Angelly Damar Santacruz González

Asesor: Camilo Andrés Varona Guerrero



Nota de Responsabilidad

El pensamiento que se expresa en esta obra es de exclusiva responsabilidad de su autor y no compromete la ideología de la Universidad CESMAG.

Nota de Aceptación



Nota de Autor

Universidad CESMAG
Facultad de Arquitectura y Bellas Artes
Programa de Diseño Gráfico. Modalidad: Investigación-Creación

EL DESPERTAR: Memoria y Diseño Editorial del Ciclo Festivo
Quillasinga en Obonuco
Sara Sofía Burbano Sotelo y Angelly Damar Santacruz González

Camilo Andrés Varona Guerrero

San Juan de Pasto, mayo de 2025

Dedicatoria – Sofía Burbano

A Dios, por haberme permitido llegar hasta aquí, por la vida que me regaló y por su presencia constante en las decisiones que he tomado para formar mi camino. A mis padres, Milena y Jaime, porque todo lo que soy lleva mucho de lo que me enseñaron con su amor, paciencia y ejemplo, con ese apoyo tan fuerte que me dieron. A mi hermana, AnaMaría, por ser esa luz que me acompaña en cada día, cada paso y que con su alegría convierte cualquier momento en motivo para sonreír y seguir. A mis abuelos, por su cariño infinito y por recordarme siempre de dónde vengo y la importancia de valorar, amando lo simple.

Y a toda mi familia, que con su amor han hecho que cada esfuerzo invertido sean reflejo de todo lo que me han dado y de quién me estoy convirtiendo.





Dedicatoria – Angelly Santacruz

Dedico este proyecto a mis padres, Sandra Ximena González Erazo y Jorge Byron Santacruz López, por ser mi mayor ejemplo de esfuerzo, amor y perseverancia. Gracias por enseñarme a creer en mí incluso cuando las cosas se tornaban difíciles, por impulsarme a seguir adelante y por acompañarme con paciencia y fe en cada etapa de este camino. Este logro no es solo mío, sino también de ustedes, porque en cada avance estuvo su apoyo, su guía y su confianza.

A mi abuela Lidia López de Santacruz, por su presencia constante, su fortaleza y su voz siempre dispuesta a alentarme. Gracias por enseñarme que la disciplina también es una forma de amor y que los sueños se construyen paso a paso, con entrega y voluntad. Su ejemplo me inspira a seguir con determinación y gratitud.

Y a mi abuela Elena Erazo, por su ternura infinita, por su dulzura y por recordarme que la sensibilidad no es debilidad, sino una

manera profunda de entender la vida. Gracias por su cariño, por su luz y por enseñarme a mirar el mundo con empatía y corazón.

A todos ustedes, que han sido mi raíz y mi refugio, les dedico este logro con todo mi amor y admiración. Cada idea, cada esfuerzo y cada paso dado en este proceso lleva algo de su esencia y de su historia.



Agradecimientos – Sofía Burbano

En primer lugar, agradezco de todo corazón a Dios, quien ha estado a mi lado en cada momento de mi vida, tanto personal como académica. Su fortaleza y sabiduría me han sostenido en los momentos más difíciles, dándome esperanza cuando parecía no haberla; a Él le debo la vida, un regalo que fue posible por su voluntad pese a los obstáculos que enfrentó mi madre al tenerme. Gracias por acompañarme siempre y por permitirme llegar hasta este momento con sabiduría y ganas de seguir viviendo.

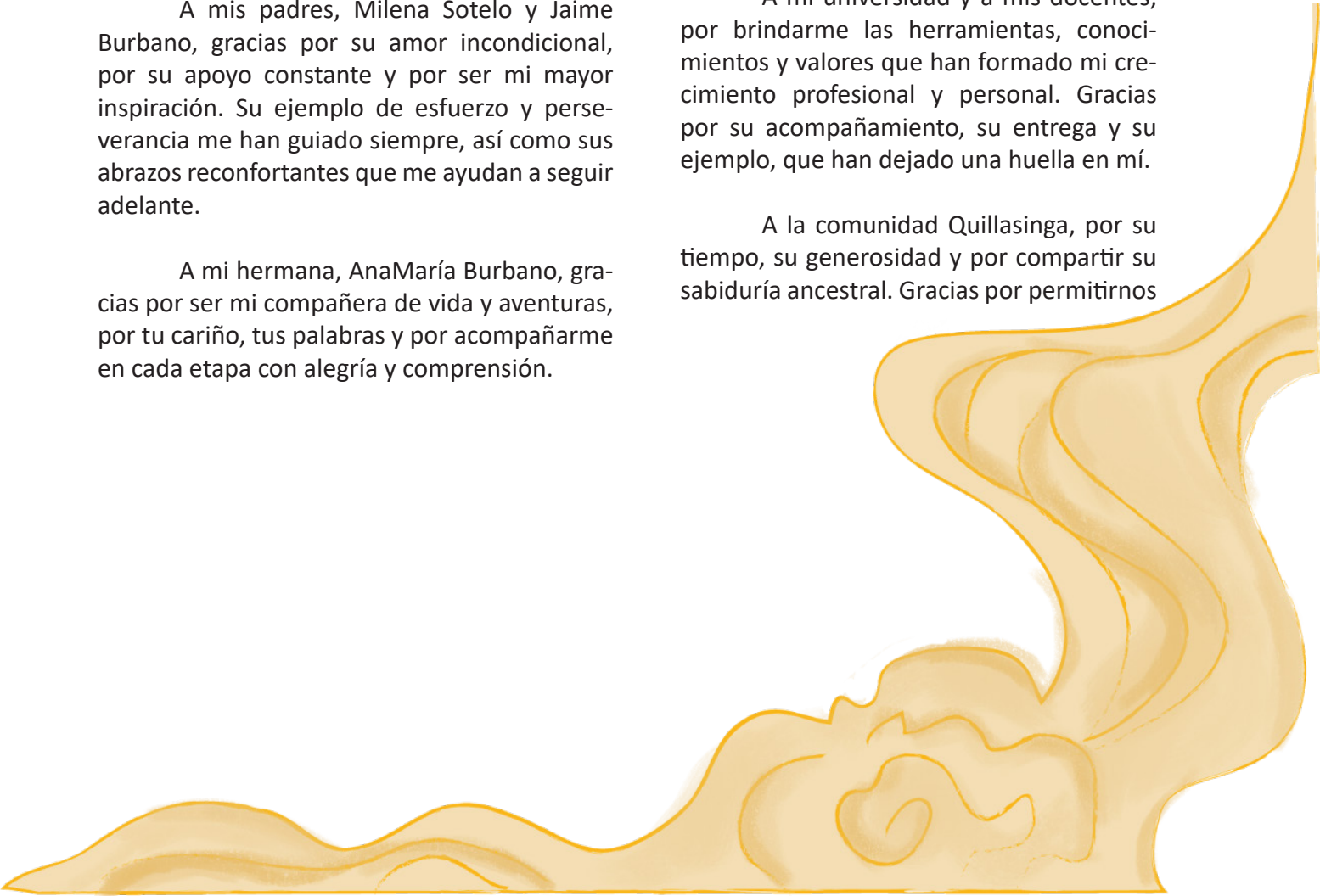
A mis padres, Milena Sotelo y Jaime Burbano, gracias por su amor incondicional, por su apoyo constante y por ser mi mayor inspiración. Su ejemplo de esfuerzo y perseverancia me han guiado siempre, así como sus abrazos reconfortantes que me ayudan a seguir adelante.

A mi hermana, AnaMaría Burbano, gracias por ser mi compañera de vida y aventuras, por tu cariño, tus palabras y por acompañarme en cada etapa con alegría y comprensión.

Expreso mi sincero agradecimiento a mi asesor, Camilo Varona, por su dedicación, paciencia y guía constante durante este proceso. Su confianza y enseñanzas fueron importantes para el desarrollo de este proyecto. Gracias por creer en nosotros, por su apoyo y compromiso.

A mi universidad y a mis docentes, por brindarme las herramientas, conocimientos y valores que han formado mi crecimiento profesional y personal. Gracias por su acompañamiento, su entrega y su ejemplo, que han dejado una huella en mí.

A la comunidad Quillasinga, por su tiempo, su generosidad y por compartir su sabiduría ancestral. Gracias por permitirnos





conocer su cosmovisión, tradiciones y conocimientos, que orientaron este trabajo.

A mis abuelos, Guiomar, Andrés, Ofelia y Mario gracias por su ternura, cuidados y consejos. Su amor y enseñanzas han sido un pilar fundamental en mi vida.

A mis tíos y tías, por su cariño, apoyo y compañía a lo largo del camino. En especial, a mi tía Lorena Sotelo, gracias por estar siempre pendiente de mí, por tu amor, por asegurarte de que nunca me faltara nada y por querer darme siempre lo mejor.

Tu presencia y generosidad han significado mucho para mí.

A mis amigos y familiares, por su apoyo, compañía y ánimo constante. Gracias por estar presentes en cada paso y celebrar conmigo cada logro.

A mi amiga y compañera de proyecto, Angelly Santacruz, gracias por tu esfuerzo, dedicación y paciencia. Por tu amistad, tu apoyo constante y por buscar siempre las mejores formas para avanzar juntas, celebrando los logros y enfrentando los desafíos de la mejor manera. Trabajar contigo hizo de este proceso una experiencia inolvidable.

Agradecimientos – Angelly Santacruz

Expreso mi más sincero agradecimiento a mis padres, Sandra Ximena González Erazo y Jorge Byron Santacruz López, por su constante apoyo, su paciencia y por creer en mí incluso cuando las circunstancias parecían difíciles. Gracias por su amor incondicional y por enseñarme, con su ejemplo, el valor del esfuerzo, la disciplina y la humildad. Este logro no habría sido posible sin su presencia y confianza.

A mis abuelas, Lidia López de Santacruz y Elena Erazo, por ser una fuente inagotable de inspiración. A Lidia, por su firmeza, su compañía constante y su fe en mis capacidades, que me ha impulsado a continuar con determinación. A Elena, por su dulzura, su ternura y su forma de ver la vida con sensibilidad y amor, recordándome siempre la importancia de lo humano detrás de cada creación.

A mi profesor Camilo Varona, por su guía, orientación y apoyo durante el desarrollo de nuestro proyecto. Su acompañamiento fue fundamental para fortalecer nuestro proceso y avanzar con seguridad y claridad en cada etapa.

A la comunidad Quillasinga, por abrirme las puertas de su mundo, compartir su conocimiento y permitirme comprender la riqueza de su cosmovisión. Su sabiduría ancestral dio sentido y propósito a este proyecto, convirtiéndolo en una experiencia de aprendizaje.

A la Universidad, por brindar el espacio, las herramientas y el entorno necesario para mi formación personal y profesional.

Y a mi compañera Sofía Burbano, por su dedicación, compromiso y apoyo constante. Gracias por compartir este camino, por el trabajo conjunto y por la complicidad que hizo de este proceso una experiencia valiosa y significativa.





Resumen

El presente proyecto de investigación-creación desarrolla una pieza editorial ilustrada orientada a la preservación y transmisión de las festividades tradicionales de la comunidad Quillasinga del Cabildo de Obonuco, Nariño. La propuesta surge ante la necesidad de fortalecer la memoria colectiva y la identidad cultural frente a procesos contemporáneos como la globalización y el distanciamiento generacional respecto a los saberes ancestrales. En este contexto, el diseño gráfico se plantea como un medio estratégico para traducir la oralidad y los escenarios festivos en un lenguaje visual accesible para las nuevas generaciones.

Desde un enfoque cualitativo, etnográfico y participativo, se implementaron me-

todologías de investigación-acción y design thinking mediante observación participante y procesos de co-creación con la comunidad. Estas estrategias permitieron identificar elementos simbólicos y rituales para transformarlos en un sistema visual coherente, donde la tipografía, la retícula y la ilustración funcionan como herramientas de organización y representación cultural.

Como resultado, se desarrolló una pieza editorial ilustrada que utiliza la narrativa gráfica y el lenguaje bimedia como herramientas de mediación cultural, permitiendo materializar los saberes del pueblo Quillasinga en un objeto tangible. El proyecto concluye que el diseño, al estructurar visualmente la memoria festiva, trasciende su función estética y contribuye al fortalecimiento de la identidad cultural del pueblo de Obonuco.

Palabras clave: Quillasinga, Festividades, Preservación, Identidad, Diseño.

Abstract

This research-creation project develops an illustrated editorial piece focused on the preservation and transmission of the traditional festivities of the Quillasinga community from the Cabildo of Obonuco, Nariño. The proposal arises from the need to strengthen collective memory and cultural identity in the face of contemporary processes such as globalization and the generational distancing from ancestral knowledge. In this context, graphic design is proposed as a strategic medium to translate oral traditions and festive settings into a visual language accessible to new generations.

Using a qualitative, ethnographic, and participatory approach, research-action and design thinking methodologies were imple-

mented through participant observation and co-creation processes with the community. These strategies made it possible to identify symbolic and ritual elements and transform them into a coherent visual system, where typography, layout, and illustration function as tools for cultural organization and representation.

As a result, an illustrated editorial piece was developed using graphic narrative and bimedia language as tools for cultural mediation, allowing the knowledge of the Quillasinga people to materialize into a tangible object. The project concludes that design, by visually structuring festive memory, transcends its aesthetic function and contributes to strengthening the cultural identity of the people of Obonuco.

Keywords: Quillasinga, festivities, preservation, identity, design.





Contenido

01		Introducción	18
		Problema de Investigación	21
		Oportunidad Identificada.	22
		Problema de Investigación.	23
		Formulación del Problema.	24
02		Propósitos	26
		Justificación	29
03		Sustento Teórico	30
		Antecedentes.	31
		Estudio de Referencias.	34
		Estado del arte en Referentes Vi- suales y Editoriales.	48

04		Metodología	59
		Área de Investigación	60
		Línea de Investigación	60
		Enfoque de Investigación	62
		Diseño Metodológico	64
		Ruta Metodológica	68
05		Desarrollo Pieza Editorial	73
		Registro documental.	77
		Concepto de Diseño.	92
		Proceso de producción.	109
		Integración Narrativa y Pieza Final.	130
06		Conclusiones	133
		Referencias	136
		Anexos	140





Lista de Figuras

- Figura 1. Referente gráfico de Editorial WAWA Libros
- Figura 2. Referente visual de ICANH
- Figura 3. Referente visual El Llamado del Inti
- Figura 4. Referente Tipográfico Bestiario Editorial
- Figura 5. Referente Editorial Bestiario Andino
- Figura 6. Referente Gráfico de El Cuy Jacobo y El Tesoro Quillacinga
- Figura 7. Referente Visual Atlas Cosmológico Inkal Awá
- Figura 8. Visualización gráfica de la Ruta Metodológica
- Figura 9. Archivo documental Quillasinga
- Figura 10. Motivos gráficos
- Figura 11. Panel expositivo sobre las expresiones culturales de la comunidad Quillasinga
- Figura 12. Conjunto de cascabeles metálicos relacionados a fiestas y rituales
- Figura 13. Elementos simbólicos identificados en registros audiovisuales de las festividades
- Figura 14. Elementos simbólicos identificados en registros audiovisuales de las festividades
- Figura 15. Construcción del castillo de Guaguas de Pan
- Figura 16. Indumentaria Quillasinga
- Figura 17. Mural Guaguas de Pan
- Figura 18. Mural de Obonuco con simbología Quillasinga
- Figura 19. Planos de ideación inicial
- Figura 20. Traje del cusillo u"oso"
- Figura 21. Capitán de la Cuadrilla de Mojigangas
- Figura 22. Danzante de la Semilla
- Figura 23. Mojigangas tradicionales
- Figura 24. Ejemplo de incorporación de formas orgánicas
- Figura 25. Proceso conceptual, exploración de naming y desarrollo visual del personaje Tata
- Figura 26. Ficha técnica del personaje Tata
- Figura 27. Bocetos del desarrollo visual de los personajes Papa Inti y Mama Quilla
- Figura 28. Ficha técnica del personaje Papa Inti
- Figura 29. Ficha técnica del personaje Mama Quilla
- Figura 30. Exploración y resultado final del personaje la Ñapanguita
- Figura 31. Ficha técnica personaje de la Ñapanguita
- Figura 32. Ficha técnica del personaje Diablito Danzante
- Figura 33. Ficha técnica del personaje Danzante de la Semilla
- Figura 34. Ficha técnica del personaje Oso (Cusillo)
- Figura 35. Construcción de retícula editorial espiral
- Figura 36. Aplicación de la retícula y diagramación editorial en las páginas
- Figura 37. Construcción tipográfica de El Despertar
- Figura 38. Aplicación del sistema gráfico dentro de la pieza editorial



Introducción

La memoria cultural de los pueblos indígenas no se limita a un conjunto de prácticas heredadas, sino que constituye un sistema vivo y complejo de significados donde se articulan territorio, espiritualidad, los saberes, los relatos y formas de representación. En la comunidad Quillasinga del Cabildo de Obonuco, ubicada en el municipio de Pasto, estas manifestaciones festivas evidencian una profunda relación entre el ser humano, la naturaleza y el orden cósmico.

Sin embargo, los procesos contemporáneos asociados a la globalización, la expansión urbana y la transformación de las dinámicas socioculturales han generado un distanciamiento progresivo entre las nuevas generaciones y los saberes ancestrales, debilitando los mecanismos de transmisión de memoria.

La realidad contemporánea de este territorio refleja su fenómeno que según Nora (2008, p.19), describe como la aceleración de la historia: una ruptura de los equilibrios tradicionales donde los ambientes naturales de la memoria oral se desvanecen ante el cambio social. Ante este riesgo de olvido, surge la necesidad de instituir lugares de memoria —como la presente investigación-creación de una pieza editorial— que permitan un resultado de la información etnográfica en estructuras visuales con densidad semántica.

Bajo este paradigma, la pieza editorial ilustrada se propone como un dispositivo de diseño autónomo y mediación cultural. Siguiendo la premisa de Escobar (2017, p. 87), se reconoce que las colectividades tienen la

capacidad de practicar el diseño de sí mismas a partir de sus propios recursos y saberes. En consecuencia, el proceso de co-creación desarrollado en este proyecto permitió que la comunidad de Obonuco supervisara y validara su propia representación visual —corrigiendo iconografías y reafirmando su historia local—, ejerciendo así su derecho a la autodefinición cultural frente a la homogeneización global. El diseño actúa aquí como un puente técnico que traduce la palabra oral de los Mayores en un sistema que fortalece el sentido de pertenencia.

Finalmente, la efectividad de esta mediación reside en el fomento de una alfabetización visual profunda. Como sostiene Dondis (2017, p. 12), en una realidad dominada por lo icónico, la comprensión de la cultura exige conocer la gramática de las imágenes para alcanzar una verdadera inteligencia comunicativa. Por tanto, la narrativa gráfica y la ilustración en esta obra actúan como una sintaxis visual diseñada para traducir la complejidad simbólica Quillasinga en una experiencia de lectura cómoda que garantice la transferencia intergeneracional del saber.



Capítulo

01

Problema de
investigación

Oportunidad Identificada

El corregimiento de Obonuco, en el municipio de Pasto, constituye un territorio en el que perviven prácticas culturales asociadas al pueblo Quillasinga, particularmente en sus festividades tradicionales. Estas manifestaciones integran dimensiones simbólicas, rituales y comunitarias que forman un sistema de memoria colectiva basado en la relación entre territorio, espiritualidad y experiencia social.

No obstante, en el contexto contemporáneo, estas prácticas enfrentan transformaciones derivadas de procesos como la globalización, la migración y la reconfiguración de las dinámicas socioculturales. Estas condiciones han generado una progresiva desvinculación entre las nuevas generaciones y los sistemas tradicionales de transmisión de saberes, debilitando los mecanismos de continuidad cultural.

En este escenario, más allá de la pérdida de prácticas, se evidencia una fractura en los modos de representación y comunicación de la memoria cultural. La ausencia de dispositivos visuales y editoriales que traduzcan la complejidad simbólica de las festividades limita



Otras interpretaciones traje del Cusillo

su apropiación en contextos contemporáneos, especialmente en públicos jóvenes. En este sentido, la generación de espacios y herramientas de difusión cultural puede contribuir al fortalecimiento y dinamización del tejido sociocultural (Radiónica, 2023).

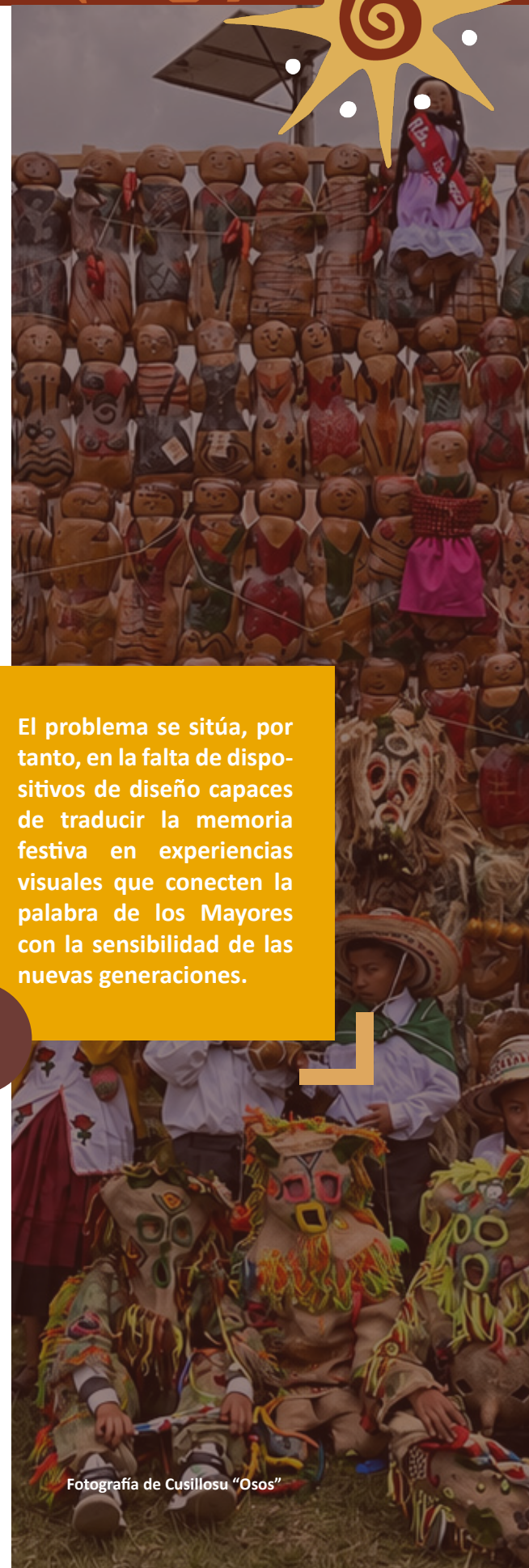
Desde esta perspectiva, el diseño gráfico se configura como un campo de intervención capaz de construir nuevas formas de mediación cultural, en las que la memoria no solo se documenta, sino que se interpreta y se reconfigura en lenguajes visuales significativos.

Problema de Investigación

A pesar de la riqueza simbólica y cultural de las festividades del pueblo Quillasinga de Obonuco, los procesos actuales de transmisión de la memoria presentan limitaciones en su capacidad de adaptación a los lenguajes contemporáneos y las dinámicas comunicativas de las nuevas generaciones. Gran parte de esta memoria se conserva en la palabra oral de los Mayores y en elementos asociados a “ritos, mitos, cantos, bailes, piedras y tejidos” (Ortega y Osorio, 2007, p. 17), lo que evidencia la importancia de generar estrategias complementarias de representación y difusión cultural.

Asimismo, se manifiesta una fractura en los modos de comunicación visual. La carencia de piezas editoriales que integren narrativa e ilustración evidencia un vacío en el diseño como agente de preservación. Esta insuficiencia limita la alfabetización visual de los jóvenes de Obonuco pues, como sostiene Dondis (2017), sin el conocimiento de una gramática de las imágenes propia, la cultura se vuelve ilegible frente a modelos externos.

El problema se sitúa, por tanto, en la falta de dispositivos de diseño capaces de traducir la memoria festiva en experiencias visuales que conecten la palabra de los Mayores con la sensibilidad de las nuevas generaciones.



Fotografía de Cusilloso “Osos”

Formulación del Problema



¿De qué manera el diseño editorial ilustrado, entendido como un dispositivo de mediación cultural, puede contribuir a la traducción e interpretación de las festividades del pueblo Quillasinga de Obonuco en una narrativa visual que favorezca su transmisión intergeneracional?



Capítulo

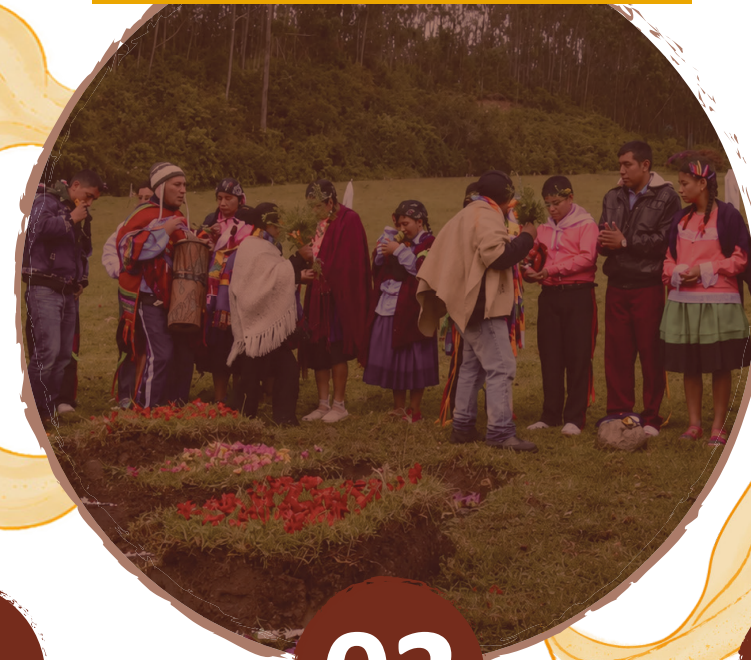
02

Propósitos

Propósito General

Desarrollar una pieza editorial ilustrada como dispositivo de mediación cultural que, a partir de un proceso de investigación-creación, traduzca la memoria simbólica de las festividades del pueblo Quillasinga de Obonuco en una narrativa visual estructurada, capaz de favorecer su transmisión intergeneracional y su apropiación en contextos contemporáneos.

Propósitos Específicos



01

Analizar e interpretar los elementos simbólicos, rituales y narrativos presentes en las festividades de la comunidad Quillasinga de Obonuco, mediante un enfoque etnográfico participativo que permita comprender su sistema de significación y su relación con el territorio y la memoria.

02

Traducir los hallazgos de investigación en un sistema de diseño, articulando ilustración, tipografía, composición y secuencialidad narrativa, con el fin de construir una estructura editorial coherente que represente visualmente la cosmovisión identificada.

03

Desarrollar y materializar una pieza editorial ilustrada, entendida como artefacto de mediación cultural, que integre texto e imagen en una narrativa visual significativa, favoreciendo la comprensión, apropiación y transmisión de la memoria festiva en públicos contemporáneos.

Justificación



La pertinencia de esta investigación-creación se fundamenta en la necesidad de abordar el distanciamiento progresivo entre las nuevas generaciones de la comunidad Quillasinga de Obonuco y sus saberes ancestrales, fenómeno derivado de procesos de globalización y la expansión de la mancha urbana. Dado que la memoria colectiva de este pueblo reside mayoritariamente en la palabra oral de los Mayores, el proyecto se justifica como un esfuerzo por instituir “lugares de memoria” que permitan fijar la información etnográfica en estructuras visuales capaces de resistir el olvido.

Desde la dimensión disciplinar, el diseño gráfico se posiciona como un campo de mediación cultural que trasciende la producción de objetos estéticos. La creación de una pieza editorial ilustrada actúa como un puente técnico que traduce la complejidad simbólica de las festividades en un sistema visual con densidad semántica, facilitando la interpretación de la cosmovisión andina en contextos contemporáneos. Al respecto, se reconoce que las colectividades tienen la capacidad de ejercer un diseño autónomo sobre su propia representación, por lo que este proyecto garantiza que la iconografía local sea el eje estructural del discurso visual.

Asimismo, la investigación se valida por su contribución a una alfabetización visual profunda en la comunidad. Como sostiene Dondis (2017), en una realidad dominada por lo icónico, la comprensión de la propia cultura exige el conocimiento de una gramática de imágenes propia para evitar la homogeneización cultural. Por lo tanto, la narrativa gráfica aquí desarrollada funciona como un dispositivo de salvaguarda que permite a los jóvenes reconocer su territorio y espiritualidad a través de un lenguaje bimedia que articula texto e imagen.

Sustento Teórico

Antecedentes

El interés por cuidar el patrimonio cultural material e inmaterial de los pueblos indígenas, ha dado lugar a muchos debates, proposiciones, proyectos editoriales y visuales, en Colombia y en el mundo. A nivel nacional, el diseño gráfico ha demostrado ser una disciplina fundamental para la mediación cultural, permitiendo que saberes complejos se transformen en herramientas visuales accesibles.

Un ejemplo claro de las reflexiones que suscita el patrimonio cultural indígena, desde el diseño gráfico es el trabajo de la Universidad Nacional de Colombia, que ha llevado a cabo proyectos editoriales junto a comunidades como los Misak. De estos encuentros, han nacido publicaciones en formato cartillas, libros y calendarios culturales que mezclan ilustraciones con relatos propios de estas culturas. Este antecedente es fundamental para el proyecto, ya que evidencia la efectividad del lenguaje bimedia —la conjunción sistémica de texto e imagen— para fijar conceptos en la memoria y fortalecer el sentido de pertenencia.

Cítese esta obra en normas APA como:

Libro completo
Proyecto estudiantil P010m Misak ut0. (Ed.). (2022). *ᑭᑭᑦᑦᑦᑦ ᑭᑭᑦᑦᑦᑦ ᑭᑭᑦᑦᑦᑦ. ᑭᑭᑦᑦᑦᑦ. ᑭᑭᑦᑦᑦᑦᑦᑦ. / Insectos en la comunidad Misak: Resguardo de Guambia, Cauca, Colombia. Universidad Nacional de Colombia. Capítulo de libro*
Autores Capítulo (Ed.). (2022). Título del Capítulo. En Proyecto estudiantil P010m Misak ut0. *ᑭᑭᑦᑦᑦᑦ ᑭᑭᑦᑦᑦᑦ ᑭᑭᑦᑦᑦᑦ. ᑭᑭᑦᑦᑦᑦ. ᑭᑭᑦᑦᑦᑦᑦᑦ. / Insectos en la comunidad Misak: Resguardo de Guambia, Cauca, Colombia. Universidad Nacional de Colombia.*

Insectos en la comunidad Misak: Resguardo de Guambia, Cauca, Colombia. 2022. Misak

Experiencias interdisciplinarias divergentes, muestran cómo el lenguaje visual puede ser una forma efectiva para fortalecer el sentido de pertenencia. Ilustrativa, es la ficha técnica anterior, tomada de la publicación de la Facultad de Ciencias Agrarias de la Universidad Nacional de Colombia, titulada *Insectos de la Comunidad Misak. Resguardo de Guambia, Cauca, Colombia* (2022).

Los diez (10) autores del anterior Proyecto Estudiantil Misak, expresan sus agradecimientos al influjo colectivo:

Igualmente, hacemos un especial agradecimiento a la comunidad Misak: al cabildo de Guambia; a los Taitas y las Mamas, quienes no solo apoyaron y concedieron el aval para realizar las entrevistas y la recolección de insectos en su territorio entre 2018 y 2021, sino que también nos permitieron compartir sus conocimientos y saberes con todos nuestros lectores. (Cordero et al., 2022, p. 14).



El ilustrador colombiano Ivar Da Coll, en entrevista concedida a Beatriz Helena Robledo (2000), expresa que “la claridad es muy importante, tanto en el texto como en la imagen” (p. 2). Desde el diseño editorial, esta claridad se traduce en la organización racional del contenido a través de la retícula y la jerarquía visual, facilitando la lectura de complejidades simbólicas.

Por otro lado, la Fundación Gaia Amazonas ofrece un referente metodológico sobre el uso de medios digitales para la salvaguarda del patrimonio. Sus recursos ubicados en la página web de la Fundación (<https://gaiaamazonas.org/recursos-2/>) se pueden consultar y observar la consistentes en libros digitales diagramados bajo una unidad temática, destacan por el uso de composiciones llamativas que organizan la información de manera jerárquica. En estos artefactos, el uso estratégico de imágenes y dibujos funciona como un recurso sintetizador, actuando como una interfaz que conecta al usuario contemporáneo con la densidad simbólica de la Amazonía.

Tomando como ejemplo estas experiencias, buscamos que “El Despertar” vaya más allá de un simple archivo histórico. Nuestra propuesta es usar la narrativa gráfica para traducir los relatos de los Mayores en un libro que, gracias a su diagramación y estilo visual, conecte realmente con la sensibilidad de las nuevas generaciones de Obonuco.



Estudio de Referencias

Memoria, Territorio y Cosmovisión (Base de Interpretación)

El patrimonio cultural inmaterial, se definió en la Convención UNESCO de 2003, así:

“ Se entiende por “patrimonio cultural inmaterial” los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas -junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconocen como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana. (UNESCO, 2018, Art. 2, definición 1). ”

EL DESPERTAR

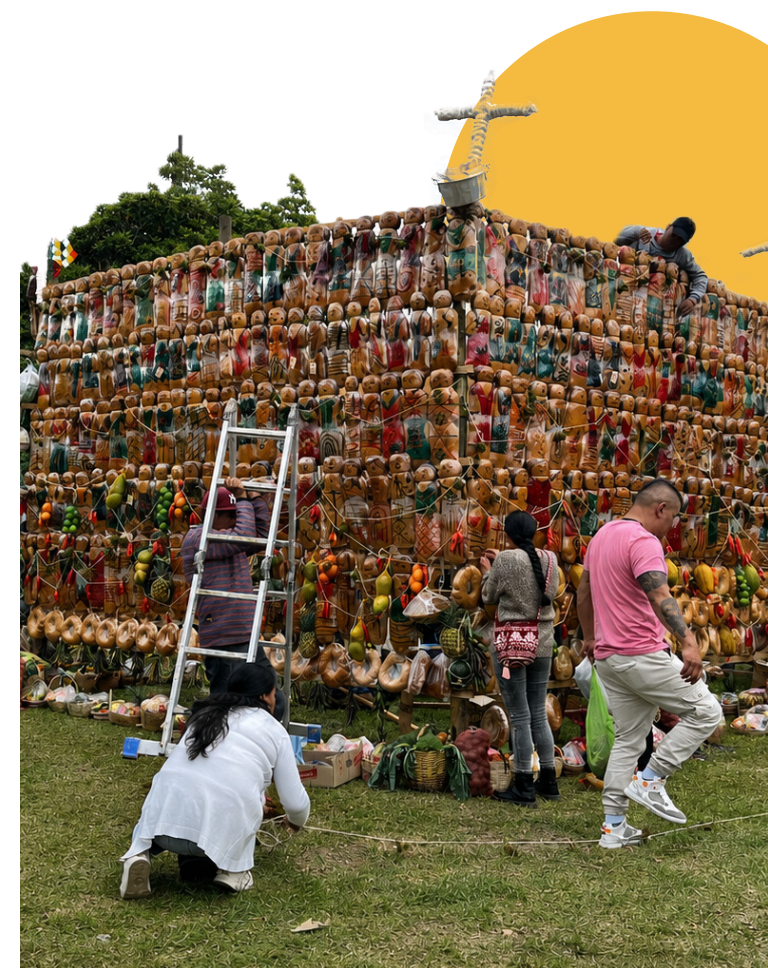
34

El “patrimonio cultural inmaterial” constituye una parte esencial de la identidad de los pueblos. Reúne las expresiones vivas, prácticas, saberes y significados que fortalecen la memoria colectiva e impulsan la continuidad cultural. El documento UNESCO (2018) subraya que las tradiciones culturales se transmiten de generación en generación, se recrean constantemente y fortalecen la identidad y el respeto por la diversidad.

En este marco, las festividades tradicionales de un pueblo o comunidad, son más que simples celebraciones: representan procesos de aprendizaje, cohesión social y continuidad espiritual. UNESCO (2018) señala que la salvaguardia de este patrimonio debe implicar medidas concretas de identificación, documentación, investigación, preservación, protección, promoción, valorización, transmisión y revitalización, para asegurar que las prácticas culturales se mantengan vivas y sostenibles en el tiempo. (Art. 2, definición 3). UNESCO (2018) enfatiza la participación de las comunidades en la preservación de sus propias tradiciones (Art. 15); reafirmando que son los propios portadores culturales quienes deben guiar todos los procesos, incluyendo la revitalización y difusión de su herencia inmaterial.

En el caso del pueblo Quillasinga de Obonuco, las festividades tradicionales operan como dispositivos de memoria colectiva en los que convergen dimensiones rituales, simbólicas y territoriales. Estas prácticas no solo representan celebraciones comunitarias, sino estructuras culturales que articulan memoria, espiritualidad y relación con el territorio.

Desde esta perspectiva, investigaciones como las de Cuatin (2018) y Cerón-Rengifo et al. (2022) evidencian que las festividades andinas funcionan como escenarios de transmisión cultural, en los que rituales, danzas, música y ofrendas fortalecen los vínculos comunitarios y la permanencia de los saberes ancestrales.



EL DESPERTAR

35



En este contexto, el diseño gráfico y particularmente el diseño editorial ilustrado se proyectan como herramientas de mediación cultural capaces de interpretar y traducir visualmente estos sistemas simbólicos. A través de recursos narrativos, ilustrativos y compositivos, el diseño permite construir experiencias visuales orientadas a la representación, documentación y difusión de la memoria festiva del pueblo Quillasinga de Obonuco. En esa medida, el proyecto de una pieza editorial ilustrada dedicada a las festividades del pueblo Quillasinga de Obonuco, se orienta a fortalecer la memoria y la participación comunitaria.

Por lo tanto, estudiar y representar gráficamente las festividades del pueblo Quillasinga de Obonuco, no solo implica interpretar visualmente y documentadamente una tradición, sino también empoderarla como patrimonio vivo que se expresa en un entramado de prácticas, donde la espiritualidad, el territorio, el arte, la cultura y los ecos de ancestralidad se entrelazan, configurando una visión integral del mundo.



Arte, Símbolo y Lenguaje (Proceso de Traducción)

El territorio, para el pueblo Quillasinga de Obonuco, no se concibe como un simple espacio físico o geográfico, sino como un tejido vivo donde se entrelaza lo colectivo: memoria, espiritualidad e historia. En este marco, el territorio adquiere una dimensión sagrada: es el lugar donde habitan los espíritus de los antepasados, donde se renuevan los vínculos con la naturaleza y donde se manifiesta el orden cósmico que rige la vida comunitaria. Cada cerro, río, fuente de agua o piedra adquiere un sentido espiritual, configurando un paisaje simbólico que expresa la relación profunda entre el ser humano y su entorno.

Al indagar en temas diversos con personas vinculadas por un territorio, de acuerdo con Salinas (2016), comprendemos que

“primordialmente el diálogo, la comunicación y la verbalización, representa la manera más efectiva de transmitir saberes propios de las comunidades ancestrales” (p. 102).



El investigador y mitólogo Mircea Eliade (1981), en su obra *Lo Sagrado y lo Profano*, explica que el ser humano religioso organiza su mundo a partir de la manifestación de lo sagrado, distinguiendo entre espacios consagrados y espacios profanos. Según el autor, para el hombre religioso, el espacio no es homogéneo; hay un espacio sagrado y otros espacios, no consagrados. Así, “gracias a los símbolos, el hombre sale de su situación particular y se «abre» hacia lo general y universal. Los símbolos despiertan la experiencia individual y la transmutan en acto espiritual, en aprehensión metafísica del Mundo” (Eliade, 1981, p. 139).

Esta noción, resulta fundamental para comprender el pensamiento de la comunidad Quillasinga de Obonuco, pues su territorio está marcado por lugares de po-

der —cerros tutelares, manantiales, piedras ceremoniales— que funcionan como centros de energía y conexión espiritual. En el espacio territorial consagrado, los rituales y ofrendas permiten restablecer la armonía entre los distintos planos de existencia: el mundo humano, el natural y el divino.

Las festividades de la comunidad Quillasinga de Obonuco también se relacionan con ciclos naturales, tiempos agrícolas y observaciones astrales que estructuran parte de su pensamiento simbólico. Armando José Quijano Vodniza (2023), en *Las Pléyades y el calendario agrario y ritual inca*, plantea que los pueblos andinos articulaban agricultura, espiritualidad y organización social mediante sistemas de observación del cielo y de la naturaleza. Estas relaciones entre territorio, tiempo y cosmos se manifiestan en signos, formas y representaciones que configuran estructuras visuales presentes dentro de las prácticas rituales y festivas

En esta misma línea, Quijano Vodniza (2003), en *El Churo Cósmico*, interpreta la espiral como un símbolo asociado al movimiento continuo, al origen y a la relación entre tiempo y universo dentro de las culturas andinas. Este tipo de representaciones evidencia la existencia de códigos simbólicos que funcionan también como recursos visuales de interpretación cultural. La espiral, recurrente en diversas expresiones andinas, puede comprenderse como un elemento gráfico

cargado de significado, capaz de comunicar ideas de continuidad, transformación y conexión con el cosmos.

De manera similar, Ágreda et al. (2009), en sus estudios sobre etnoastronomía y arte rupestre en comunidades rurales de Nariño, señalan que diversas representaciones asociadas al territorio y al firmamento operan como sistemas de comunicación simbólica relacionados con prácticas tradicionales y formas de conocimiento ancestral. Desde esta perspectiva, la imagen se configura como un medio de transmisión cultural donde símbolos, geometrías y composiciones visuales condensan formas de comprender el mundo.

Estos elementos permiten reconocer que las manifestaciones visuales presentes en la cultura Quillasinga no responden únicamente a una intención estética o decorativa, sino que constituyen estructuras gráficas y simbólicas capaces de transmitir memoria, identidad y pensamiento cultural. Las máscaras, los tejidos, los objetos rituales, las espirales y otros recursos visuales presentes en las festividades funcionan como signos que articulan narrativas relacionadas con el territorio, la espiritualidad y la memoria colectiva.

En este contexto, el diseño gráfico actúa como una herramienta de mediación visual capaz de interpretar estos sistemas



Diseño Como Mediación Cultural (Eje Disciplinar)

simbólicos. Basándose en la investigación del significado cultural para la comunidad, el diseño permite materializar diagramaciones y composiciones editoriales que, más que reproducir literalmente las expresiones, reconfiguran los elementos visuales en narrativas gráficas que favorecen la apropiación de la memoria en contextos actuales.

Desde esta perspectiva, la ilustración y el diseño editorial adquieren un papel relevante dentro del proyecto, al posibilitar la construcción de piezas visuales donde imagen, composición y narrativa funcionan de manera integrada para comunicar contenidos culturales complejos desde estrategias propias del lenguaje gráfico contemporáneo.



En el marco de esta investigación, el diseño gráfico se trasciende como mera producción de artefactos para configurarse como un espacio de mediación cultural complejo, capaz de articular información, percepción y significado en territorios de alta densidad simbólica. En este contexto, el diseño no solo comunica; construye puentes semánticos que permiten la inteligibilidad de la memoria colectiva dentro de ecosistemas sociales específicos.

Bajo esta premisa, Frascara (2000) define el diseño como el acto de “concebir, programar, proyectar y realizar comunicaciones visuales” (p. 19), desplazando el foco desde la estética contemplativa hacia la responsabilidad de estructurar contenidos que generen sentido. Para el proyecto “EL DESPERTAR”, esta perspectiva es nodal: el diseñador actúa como un traductor visual que organiza la complejidad del ciclo festivo Quilla-singa, transformando el registro etnográfico en una experiencia de comunicación inmersiva.





La relación de esta mediación encuentra en la tipografía su primera estructura de pensamiento. Como propone Lupton (2004), diseñar con tipos implica una organización visual del lenguaje que trasciende el contenido verbal para convertirse en un sistema activo de significación. En la pieza editorial, la tipografía no es un vehículo pasivo; es una estructura que jerarquiza la voz de la comunidad de Obonuco, otorgándole una presencia visual que guía la interpretación del mensaje y valida su relevancia cultural.

Esta organización se sostiene sobre el pensamiento sistémico de la retícula. Siguiendo a Müller-Brockmann (1981), el sistema de retícula constituye un principio estructural que garantiza la coherencia y la claridad en la resolución de problemas de comunicación visual. En este estudio, la retícula no se entiende como una limitación técnica, sino como el andamiaje racional que permite orquestar la diversidad de narrativas, imágenes y símbolos del patrimonio Quillasinga, dotándolos de una unidad discursiva que facilita su apropiación por parte del lector.

Desde la psicología de la percepción, esta estructura visual dialoga directamente con los procesos cognitivos del espectador. Arnheim (2008) sostiene que la visión es un proceso activo de organización donde el ser humano construye significado a través de relaciones formales; en sus palabras, “ver algo significa asignarle un lugar en una totalidad” (p. 10). Así, la composición editorial del proyecto no es accidental; responde a una intención de asignar un lugar jerárquico y dignificado a la memoria festiva dentro de la totalidad de la pieza gráfica, asegurando que la percepción visual se convierta en una construcción de sentido profundo.

En síntesis, el diseño se posiciona como una práctica disciplinar que amalgama pensamiento visual, rigor estructural y fenomenología de la percepción. El diseñador, por tanto, no se limita a disponer elementos en una página; opera como un mediador ontológico que organiza sistemas de significado, permitiendo que la memoria ancestral sea no solo vista, sino comprendida y preservada.

Esta fundamentación teórica del diseño como sistema mediador permite transitar hacia la dimensión táctica del proyecto. Una vez comprendida la importancia de la estructura y la percepción en la construcción de sentido, el siguiente apartado profundiza en la materialización del discurso visual. En él, se analiza cómo el diseño editorial y la narrativa gráfica actúan como los vehículos definitivos donde la teoría se traduce en decisiones cromáticas, ilustrativas y compositivas que dan vida a la memoria del ciclo festivo.



Diseño Editorial y Narrativa Visual (Materialización)

El diseño editorial se configura en esta investigación como el escenario de convergencia donde la organización tipográfica, la sintaxis visual y la narrativa gráfica se amalgaman para estructurar contenidos en unidades de sentido coherentes. En el proyecto “EL DESPERTAR”, el diseño editorial es la traducción material de la investigación etnográfica, permitiendo convertir la complejidad simbólica Quillasinga en un lenguaje visual que, sin renunciar a su profundidad simbólica, resulta habitable para el lector.

Desde esta perspectiva, el diseño editorial ilustrado opera como un dispositivo de mediación que transforma el registro etnográfico en una experiencia sensorial. La estructura editorial deja de ser un contenedor neutro para convertirse en un discurso activo, donde la jerarquía visual y los recorridos compositivos prefiguran una forma específica de reconocer el territorio de Obonuco a través de la lectura.

Bajo este enfoque, Costa (2008) define la interacción entre texto e imagen como un “lenguaje bimedia”, el cual se constituye por la conjunción sistémica de dos códigos de distinta naturaleza: el icónico y el tipográfico (p. 12). Aquí, el código tipográfico aporta el anclaje contextual, mientras que el código icónico (la ilustración) activa niveles de interpretación simbólica que permiten al lector comprender la cosmovisión andina más allá de la literalidad de las palabras.

En el contexto de esta obra, la ilustración se erige como la herramienta narrativa fundamental para la representación de conceptos abstractos y cosmovisiones ancestrales. Como sostienen Aguado Molina y Villalba Salvador (2020), la ilustración posee la capacidad de “fijar conceptos en la memoria e incitar a la pasión por la lectura” (p. 353). Por tanto, su integración en la pieza editorial no responde a un criterio ornamental, sino a una estrategia de traducción simbólica, donde el trazo y el color actúan como testimonios visuales de la identidad Quillasinga.

La organización sistémica del contenido —sustentada en la retícula y la tipografía— permite que la narrativa visual se despliegue de manera progresiva, guiando al lector por las fases del ciclo festivo. De este modo, la estructura editorial se consolida como un sistema narrativo bimedia que organiza la memoria, el territorio y la identidad en un objeto tangible.



Oso o Cusillo, personaje de las Festividades de Obonuco

Investigación-creación Como Proceso (Integración Total)

En este proyecto, la investigación-creación se percibe como el enfoque metodológico donde la producción de saber y la práctica proyectual del diseño gráfico son inseparables. Bajo esta modalidad, el diseño no se asume como un mero resultado estético, sino como un proceso de interpretación y construcción de sentido, mediante el cual los hallazgos del trabajo de campo son traducidos en estructuras visuales con densidad semántica.

Para fundamentar esta integración, se retoma la metodología de Munari (1983), quien define proyectar como una “serie de operaciones necesarias, dispuestas en un orden lógico dictado por la experiencia”. Este enfoque permite que el desarrollo de la pieza editorial sea el testimonio material de una intervención que une la investigación etnográfica con decisiones técnicas de diseño. Siguiendo este esquema, el proceso se articula en tres fases fundamentales:

Definición del problema y recopilación de datos:

Según Munari (1983), “lo primero que hay que hacer es definir el problema en su conjunto” (p. 38) para establecer los límites del proyectista. En esta investigación, dicha fase consiste en identificar los vacíos de mediación en la transmisión de la memoria festiva de Obonuco, procediendo luego a una recopilación de saberes comunitarios que alimentan la fase creativa.

Análisis y creatividad:

En la metodología proyectual, “la creatividad reemplazará a la idea intuitiva” (Munari, 1983, p. 51), alejándose de la improvisación para operar dentro de los límites dictados por el análisis de los datos culturales. De este modo, decisiones como la paleta cromática o el estilo de ilustración surgen de una síntesis simbólica de la cultura Quillasinga, y no de una inspiración aislada.

Modelos y verificación:

El autor subraya que los modelos “deberán ser sometidos necesariamente a verificaciones de todo tipo para controlar su validez” (Munari, 1983, p. 61). En coherencia con esto, el proyecto incorpora procesos de prototipado y validación con la comunidad de Obonuco, asegurando que la pieza editorial sea un reflejo legítimo de su identidad y un artefacto de memoria tangible.

01

02

03



Estado del Arte

Referentes visuales y editoriales

El análisis de referentes visuales y editoriales permite comprender cómo el diseño, la ilustración y la narrativa gráfica se han utilizado para documentar, difundir y revitalizar el patrimonio cultural. Este estudio identifica algunos estilos, técnicas y estrategias que pueden servir como modelos metodológicos y estéticos para la creación de la pieza editorial inspirada en la tradición cultural.

WAWA Libros



Libros patrimonios vivos Fuente: Wawa libros

La editorial WAWA Libros se ha consolidado como una de las propuestas editoriales más relevantes del sur de Colombia por su compromiso con la memoria, la identidad y la divulgación cultural. La editorial tiene su sede en Pasto y, a través de su colección Patrimonios Vivos, desarrolla proyectos que combinan investigación, arte y narrativa visual en torno a saberes ancestrales, promoviendo el reconocimiento de los patrimonios inmateriales de Nariño. En el año 2025 publicó cuatro libros dentro de esta colección, sustentando estas ediciones en la convergencia en Nariño de cuatro patrimonios inmateriales de la humanidad declarados por la UNESCO: Carnaval

de Negros y Blancos, Música de marimba y cantos tradicionales del Pacífico Sur colombiano, Barniz de Pasto y Qhapaq Ñan, el gran sistema vial andino (WAWA Libros, 2025).

Otra de sus publicaciones, Alberto y las estrellas (2023), está inspirada en la vida y obra del astrónomo pastuso Alberto Quijano Vodniza. En esta propuesta, WAWA integra ciencia, literatura, arte y cultura desde una narrativa editorial dirigida al público infantil y juvenil.

El trabajo de esta editorial constituye un referente para el presente proyecto, al evidenciar cómo el diseño gráfico y la ilustración pueden funcionar como herramientas de revitalización cultural y transmisión de la memoria colectiva. De manera particular, para este proyecto se adopta como referencia el tratamiento visual de las ilustraciones propuesto por WAWA Libros, caracterizado por la integración de dibujo lineal y una paleta y aplicación que remiten a la acuarela, con acabados de carácter artesanal y texturas orgánicas (ver Figura 1). Este enfoque estético —por su calidad táctil, sus transiciones de color suaves y su apariencia hecha a mano— resulta especialmente apropiado para representar el patrimonio cultural vivo, pues evoca memoria, calidez y continuidad entre generaciones, y facilita la arti-

culación entre saberes ancestrales, tradición oral y nuevas generaciones. En este sentido, WAWA Libros constituye un referente metodológico y visual para el desarrollo de la pieza editorial ilustrada sobre las festividades tradicionales de la comunidad Quillasinga de Obonuco, orientando tanto el estilo gráfico como el enfoque interpretativo del proyecto.

Figura 1.
Referente gráfico de Editorial WAWA Libros



Nota: Tomado del libro Qhapaq Ñan de la Editorial WAWA Libros

Colección Infantil ICANH

Para el desarrollo del proyecto se retomaron referentes de la Colección Infantil del ICANH —entre ellos Poporo: el niño de los 2000 años (2024), La yuca me enseñó a bailar (2022) y Descubriendo el Parque Arqueológico Nacional de San Agustín: libro interactivo para niños (2012)— como modelos para traducir conocimiento ancestral, arqueología y diversidad cultural en narrativas accesibles para público infantil y juvenil (ICANH, s. f.). De manera particular, se adopta el formato horizontal tomado de Descubriendo el Parque Arqueológico (ver Figura 2), pues favorece la lectura panorámica de escenas festivas, integra paisaje y acción simultánea y facilita secuencias visuales para narrar procesos colectivos —por lo cual resulta más adecuado que el formato vertical o cuadrado para representar dinámicas rituales.

Asimismo, se recuperan recursos editoriales clásicos —letra capitular, detalles ornamentales y bloques de texto justificados— adaptados a una propuesta visual contemporánea vinculada al patrimonio. Este enfoque didáctico y gráfico propicia sentido de

pertenencia y ofrece material útil para talleres y actividades educativas en la comunidad Quillasinga de Obonuco.

Figura 2.
Referente visual de ICANH



Nota: Tomado del libro Descubriendo el Parque Arqueológico

Juanete Comunicaciones, El llamado del Inti



El llamado de Inti es un libro ilustrado digital desarrollado por la empresa Juanete Comunicaciones. Este libro interactivo bilingüe (español-inglés) narra, a través de ilustraciones, música y animación, los mitos y saberes ancestrales del pueblo Quillasinga. Su propuesta visual rescata la cosmovisión andina mediante representaciones simbólicas de la naturaleza, la fauna, la flora y las montañas, integrando elementos culturales que promueven la valoración del territorio y la identidad colectiva. Desde el año 2013, Juanete Comunicaciones produce contenidos de tipo editorial, audiovisual y multimedia (Juanete Comunicaciones, 2017).

El llamado de Inti, libro ilustrado digital interactivo, es relevante para este proyecto porque demuestra cómo los medios digitales pueden amplificar la experiencia cultural en diversas comunidades. La combinación de ilustraciones, música, animaciones y narración permite transmitir la cosmovisión andina y los saberes ancestrales de forma inmersiva, generando una conexión emocional con la audiencia y ampliando el alcance de este tipo de propuestas culturales.

De manera particular, se toma como referente el tratamiento gráfico de sus ilustraciones y personajes (ver Figura 3), los cuales se alejan de una representación literal o realista para dar paso a una reinterpretación visual de carácter simbólico y fantástico. Los personajes presentan formas simplificadas, rasgos expresivos y colores vibrantes que fortalecen la narrativa visual y permiten resignificar elementos culturales desde una estética lúdica y cercana al público infantil y juvenil. Asimismo, el uso de escenarios naturales y elementos simbólicos contribuye a construir una atmósfera visual vinculada con la memoria, la espiritualidad y la cosmovisión andina, aspectos que dialogan con los objetivos del presente proyecto editorial ilustrado.

Figura 3.
Referente visual El Llamado del Inti



Nota: Tomado del libro digital interactivo El Llamado del Inti

Bestiario Editorial

La editorial Bestiario se caracteriza por desarrollar propuestas editoriales donde la identidad visual y tipográfica se construye a partir de la temática de cada obra. En sus publicaciones, la tipografía de portada funciona como un recurso gráfico que refuerza el concepto visual y narrativo del libro, adaptándose a su contenido y estética particular (ver Figura 4).

Este enfoque constituye un referente para el presente proyecto, ya que permite comprender la importancia del diseño tipográfico en la construcción de la identidad visual editorial. A partir de ello, se toma como referencia el desarrollo de una tipografía para títulos que dialogue con los elementos culturales y simbólicos de la propuesta gráfica.

Por otra parte, Bestiario Andino (2025) se toma como referente visual por su tratamiento de ilustración y composición editorial (ver Figura 5). La obra presenta personajes inspirados en la cosmovisión andina mediante representaciones simbólicas y fantásticas, alejadas de una interpretación literal. Asimismo, se toma como referencia el formato vertical del libro y la integración entre ilustración y narrativa visual, aspectos que aportan a la construcción estética del presente proyecto editorial ilustrado.

Figura 4.
Referente Tipográfico Bestiario Editorial



Nota: Tomadas de @bestiario.art

Figura 5.
Referente Editorial Bestiario Andino



Nota: Tomadas de @bestiario.art

El Cuy Jacobo y El Tesoro Quillacinga

Se identifica como un referente pertinente dentro del presente estado del arte debido a que aborda la identidad del pueblo Quillasinga mediante una narrativa gráfica contextualizada en el territorio nariñense. La obra permite evidenciar cómo elementos históricos, culturales y mitológicos pueden integrarse en un formato editorial atractivo y accesible para diferentes públicos, favoreciendo la apropiación de la memoria e identidad local (Figura 6).

Asimismo, el proyecto destaca por la construcción de personajes, escenarios y símbolos vinculados al patrimonio cultural de Nariño, incorporando referencias a la laguna de La Cocha, relatos ancestrales y elementos propios de la cultura Quillasinga. Desde el componente visual y narrativo, la historieta constituye un referente relevante para comprender cómo el diseño editorial y la ilustración pueden funcionar como medios de preservación, difusión y reinterpretación del patrimonio cultural a través de propuestas gráficas dirigidas principalmente al público infantil y juvenil.

Este trabajo permite observar cómo se pueden condensar elementos históricos y culturales en un formato editorial que resulte atractivo para el lector, facilitando la apropiación de la herencia local mediante el uso de personajes y relatos vinculados al territorio.

Figura 6.
Referente Gráfico de El Cuy Jacobo y El Tesoro Quillacinga



Nota: Símbolos Quillasingas de referentes

Atlas Cosmológico Inkal Awá

El Atlas cosmológico Inkal Awá fue un referente relevante por su enfoque metodológico y comunicativo para representar una cosmovisión indígena (ver Figura 7). Muestra cómo traducir sistemas de pensamiento complejos —territorio, espiritualidad y organización del mundo— a lenguajes visuales accesibles sin perder su sentido cultural.

Para el proyecto sobre la cultura Quillasinga de Obonuco, el atlas orienta el tratamiento de la cosmovisión como eje que articula comunidad, naturaleza y memoria, y sugiere cómo los recursos gráficos pueden mediar entre saberes ancestrales y públicos contemporáneos sin caer en simplificaciones. Además, su carácter colectivo subraya la importancia de respetar las lógicas y la participación comunitaria al interpretar y presentar sus saberes, en lugar de limitar la representación a una recopilación externa.

Figura 7.
Referente Visual Atlas Cosmológico Inkal Awá



Nota: Tomado del libro Atlas Cosmológico Inkal Awá

Audiovisual Documental Obonuco Territorio Quillasinga

El documental fue realizado en 2016. Participan el Cabildo Quillasinga de Obonuco, la Misión País y la Universidad de Los Andes. En este documental, se enuncia el principio de la colectividad: todo se une, se articula. El territorio es sitio sagrado y, por consiguiente, lo son también las piedras, las plantas, los animales. Walter Malte expresa

“ el churo, la piedra de los espirales, el pie de ánima, hablan de ese conocimiento que tenían nuestros ancestros ”

(Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá y Misión País, 2016, 3:59 a 4:10).



Fuente: Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá y Misión País, 2016, 12:58.

EL DESPERTAR

56

Audiovisual Documental Mural

*“Danzantes antiguos guardianes ancestrales”
Homenaje a las Mojigangas de Obonuco*

La minga de muralismo Recorriendo caminos ancestrales (2025), desarrollada en Obonuco con participación del Cabildo Quillasinga y artistas invitados, se toma como referente visual por su enfoque en la representación gráfica de la memoria cultural del territorio.

El mural realizado en este proceso propone una narrativa visual centrada en los danzantes antiguos de la fiesta de la cosecha y pago a la Madre Tierra, integrando elementos simbólicos asociados a la cosmovisión Quillasinga.

Este referente aporta al proyecto en tres aspectos principales:

(1) el uso de la imagen como narrativa cultural, (2) la construcción de personajes a partir de referentes reales y simbólicos, y (3) la relación entre imagen y territorio como eje conceptual. Estos elementos son retomados en la propuesta editorial ilustrada para estructurar la representación gráfica de la comunidad Quillasinga.



Captura de pantalla portada de video documental

EL DESPERTAR

57



Capítulo

Metodología



Área de Investigación:

Cultura y patrimonio, comunicación visual y diseño editorial.

Línea de Investigación:

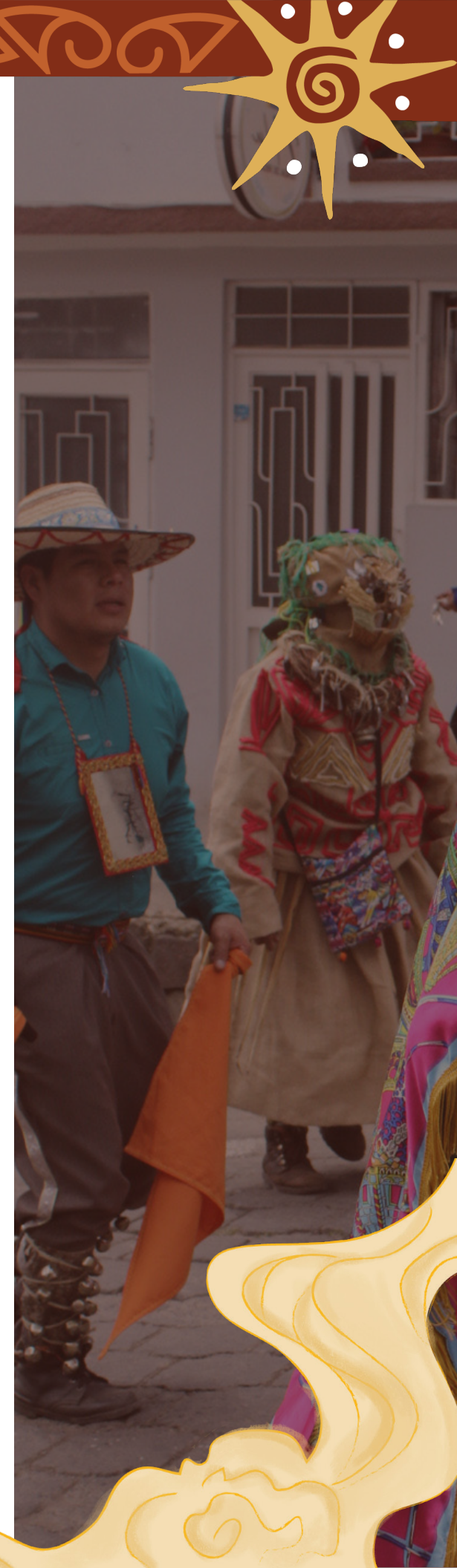
Comunicación visual, diseño editorial y preservación cultural.

La presente investigación se enmarca en la línea de comunicación visual, diseño editorial y preservación cultural, la cual resalta la importancia del diseño y la ilustración como herramientas estratégicas para documentar, difundir y fortalecer la identidad cultural de comunidades históricas; en este caso, la cultura Quillasinga de la comunidad del corregimiento de Obonuco, Pasto, Nariño, Colombia.

Esta línea reconoce que el diseño no solo cumple una función estética, sino que también actúa como un mediador entre la tradición y la contemporaneidad, permitiendo la transmisión de saberes, historias y prácticas culturales de manera visual y accesible. La creación de una pieza editorial ilustrada posibilita representar símbolos, relatos y rituales culturales, generando experiencias significativas y promoviendo la apropiación comunitaria del patrimonio cultural.

En el contexto del proyecto, la línea es clave para comprender cómo el diseño editorial y la ilustración pueden contribuir a la preservación cultural, integrando la participación de la comunidad Quillasinga de Obonuco en la recopilación de información para la construcción de contenidos visuales. La pieza editorial se concibe como objeto de mediación y salvaguarda de la memoria cultural, que permite valorizar la identidad colectiva y generar difusión, enfocada a preservar las tradiciones locales frente al riesgo de pérdida de saberes ancestrales por la presión de fenómenos como la globalización.

De esta manera, el diseño en este proyecto adopta un enfoque integral: combina investigación, creatividad y participación comunitaria, actuando como un puente entre la cultura tradicional y el lenguaje visual contemporáneo. Esto permite fortalecer la identidad cultural Quillasinga de Obonuco, generar conocimiento y fomentar la transmisión de saberes culturales a futuras generaciones, convirtiendo la pieza editorial en un instrumento real en la preservación y difusión cultural.





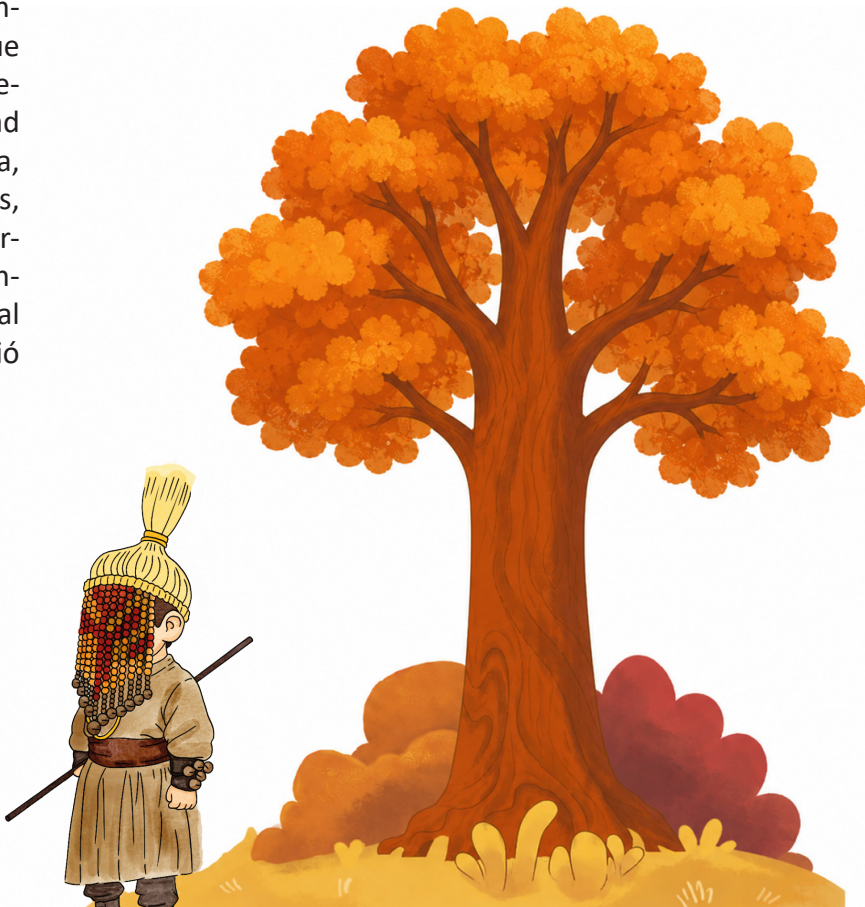
Enfoque de Investigación

La presente investigación se inscribe en el enfoque cualitativo bajo la modalidad de investigación-creación, entendida como un proceso en el que la producción de conocimiento se articula con la práctica proyectual del diseño.

En este marco, el diseño no se asume como resultado final, sino como proceso de interpretación y construcción de sentido, mediante el cual los hallazgos del trabajo de campo son traducidos en estructuras visuales significativas.

La investigación se desarrolló con un carácter exploratorio y descriptivo, utilizando un diseño etnográfico y participativo, que permitió abordar de manera integral la riqueza cultural de las festividades de la comunidad Quillasinga de Obonuco. La fase exploratoria, se enfocó en identificar y registrar símbolos, prácticas, rituales y elementos visuales, a partir de la observación directa, entrevista, conversatorio, revisión bibliográfica, audiovisual y documental. La fase descriptiva permitió

organizar, clasificar e interpretar esta información para transformarla en propuestas gráficas coherentes y culturalmente fundamentadas. Este estudio proyectual culminó en la creación de una pieza editorial ilustrada, concebida no solo como un medio de documentación, sino también como un instrumento para la transmisión cultural, la preservación de saberes ancestrales y el fortalecimiento de la memoria colectiva, integrando la participación activa de la comunidad en el proceso. La representación visual es reflejo de la cosmovisión, los valores y la identidad del pueblo Quillasinga de Obonuco.



Tipo y diseño de Investigación

La investigación adoptó un carácter interpretativo y proyectual, integrando herramientas de la etnografía con metodologías propias del diseño. Esta relación permitió comprender la dimensión simbólica de las festividades desde sus prácticas, símbolos y elementos visuales, y posteriormente traducir esa comprensión en un sistema visual aplicado al desarrollo de una pieza editorial.



Diseño metodológico: fases del proceso

Fase 1: Inmersión y recolección (Análisis)

Se desarrolló un proceso de acercamiento al territorio mediante la observación participante, entrevistas semiestructuradas, conversatorios, registro audiovisual y fotográfico, con el objetivo de identificar símbolos, narrativas y prácticas rituales.

01

Fase 2: Interpretación y síntesis (Traducción)

Los datos recolectados se sometieron a un proceso de análisis interpretativo orientado a identificar estructuras simbólicas, establecer relaciones entre territorio, ritual y cosmovisión.

02

Fase 3: Unificación del sistema de diseño (Proyectual)

A partir de la síntesis, se desarrolló un sistema de diseño editorial que incluye la definición narrativa visual, la construcción de estilo de ilustración, selección tipográfica, estructura compositiva y la secuencialidad editorial. Esta fase responde al segundo propósito específico: traducir la investigación en un sistema visual.

03

Fase 4: Desarrollo y materialización (Resultado)

Se diseñó y produjo una pieza editorial ilustrada que integra: texto narrativo, ilustración interpretativa, sistema gráfico coherente. Además, se desarrollaron prototipos iterativos que permitieron ajustar la legibilidad, la comprensión y la coherencia narrativa.

04



Técnicas e Instrumentos

Técnicas

- Entrevistas semiestructuradas
- Conversatorios
- Observación participante
- Bocetación y exploración visual
- Prototipado editorial

Instrumentos y herramientas

- Diario de campo
- Registro fotográfico
- Mapas conceptuales
- Bitácora de procesos
- Software de Adobe (Illustrator, Photoshop y Indesign)

Población y muestra

Población:

La población de este estudio se define a partir de dos universos que sustentan el proceso de investigación-creación:

•**Eje Sociocultural (Obonuco):** Integrado por los habitantes del corregimiento de Obonuco pertenecientes al pueblo Quillasinga, poseedores de la memoria oral y las prácticas festivas del territorio.

•**Eje Disciplinar (Diseño Editorial):** Compuesto por profesionales y académicos con experiencia en narrativa visual y diseño editorial, quienes aportan el criterio técnico para la materialización del artefacto.

Muestra:

Se seleccionó una muestra no probabilística de tipo intencional, conformada por participantes cuya experiencia permitió la traducción de los saberes ancestrales en un sistema gráfico coherente. La muestra se estructuró bajo los siguientes perfiles:

•**Validador de Saberes Culturales:** Se contó con la participación de integrantes de la comunidad indígena Quillasinga de Obonuco. Su rol fue fundamental para la verificación de la toponimia (nombres de festividades y lugares), así como para la revisión y validación de los conceptos espirituales y elementos iconográficos integrados en el contenido.

•**Asesores de Co-creación Técnica:** La muestra incluyó a participantes dentro de los ámbitos del diseño gráfico, en especial en el área de ilustración y el diseño editorial. Su intervención se centró en supervisar la construcción de personajes, la coherencia cromática y la estructura narrativa, asegurando que la pieza editorial cumpla con los estándares disciplinares de comunicación visual.

Consideraciones Éticas

La investigación-creación se desarrolló bajo principios de respeto a la propiedad intelectual colectiva del pueblo Quillasinga de Obonuco. Se establecieron los siguientes protocolos:

•**Consentimiento y Participación:** Se garantizó la participación voluntaria e informada de sabedores y colaboradores, asegurando el manejo digno de sus relatos y archivos.

•**Legitimidad de la Representación:** A través de la co-creación, los portadores de saber validaron la iconografía y el contenido, evitando interpretaciones exógenas que desvirtúen su identidad.

Danzante de la semilla Fuente: Danzante del Sur



Ruta Metodológica

La propuesta metodológica, denominada Kawsay Ñan, corresponde a una metodología de creación propia desarrollada específicamente para el presente proyecto de investigación-creación, construida a partir de las necesidades conceptuales, culturales y visuales identificadas durante el proceso investigativo. Su formulación retoma principios de diálogo, reciprocidad y memoria cultural presentes en los contextos andinos, permitiendo articular la investigación con el desarrollo gráfico y editorial de la propuesta.

Los términos utilizados dentro de esta metodología se plantean como una reinterpretación simbólica y creativa inspirada en referentes lingüísticos andinos, sin pretender representar de manera exacta una lengua originaria específica. En este sentido, la propuesta busca construir un lenguaje metodológico coherente con el enfoque cultural y comunitario del proyecto. A partir de ello, Kawsay Ñan (ver Figura 8) se estructura en cuatro fases principales:

Ruta Metodológica

1. Yachaypa Ñan (Camino del Saber):

Se centra en investigar y aprender desde la voz de la comunidad. Revisión de fuentes orales, relatos y archivos históricos. Observación en rituales y celebraciones. Entrevistas a sabedores y mayores. Este paso garantiza que las propuestas gráficas se fundamenten en la memoria cultural y no en interpretaciones externas.

2. Rimanakuy (Comprender):

Momento de co-creación junto a la comunidad. Talleres participativos con líderes culturales y artistas locales. Validación de bocetos, paletas cromáticas y narrativas gráficas. Incorporación de la visión comunitaria para asegurar que la propuesta conserve su sentido sagrado. Aquí se reconoce que la creación no es individual, sino colectiva, basada en el diálogo y el respeto.

3. Kawsaykuna (Validar):

Consiste en presentar y validar las propuestas con la comunidad. Socialización de prototipos con sabedores y líderes. Ajustes y modificaciones según sugerencias. Garantizar pertinencia cultural en símbolos y mensajes. Este paso asegura que la propuesta final conserve la esencia cultural y sea aceptada como legítima dentro de la comunidad.

4. Kuyanaku (Cuidar):

Última fase, dedicada a la entrega y reciprocidad. Entrega del producto final a la comunidad. Actos simbólicos de agradecimiento y cuidado. Reconocimiento a la colaboración y sabiduría compartida. Este momento reafirma que todo proceso creativo implica reciprocidad y gratitud, fortaleciendo el vínculo entre investigación, diseño y comunidad.



Kawsay Ñañ

1

YACHAYPA ÑAN (Camino del Saber)

Investigación mediante relatos y observación, analizando símbolos y significados dentro de la cosmovisión.

2

RIMANAKUY (Crear)

Co-crear propuestas visuales junto a la comunidad y materializarlas en elementos gráficos y editoriales.

3

KAWSAYKUNA (Validar)

Presentar, ajustar y asegurar que la propuesta conserve la esencia cultural.

4

KUYANAKUY (Cuidar)

Entrega del producto final a la comunidad, asegurando reciprocidad mediante actos simbólicos.





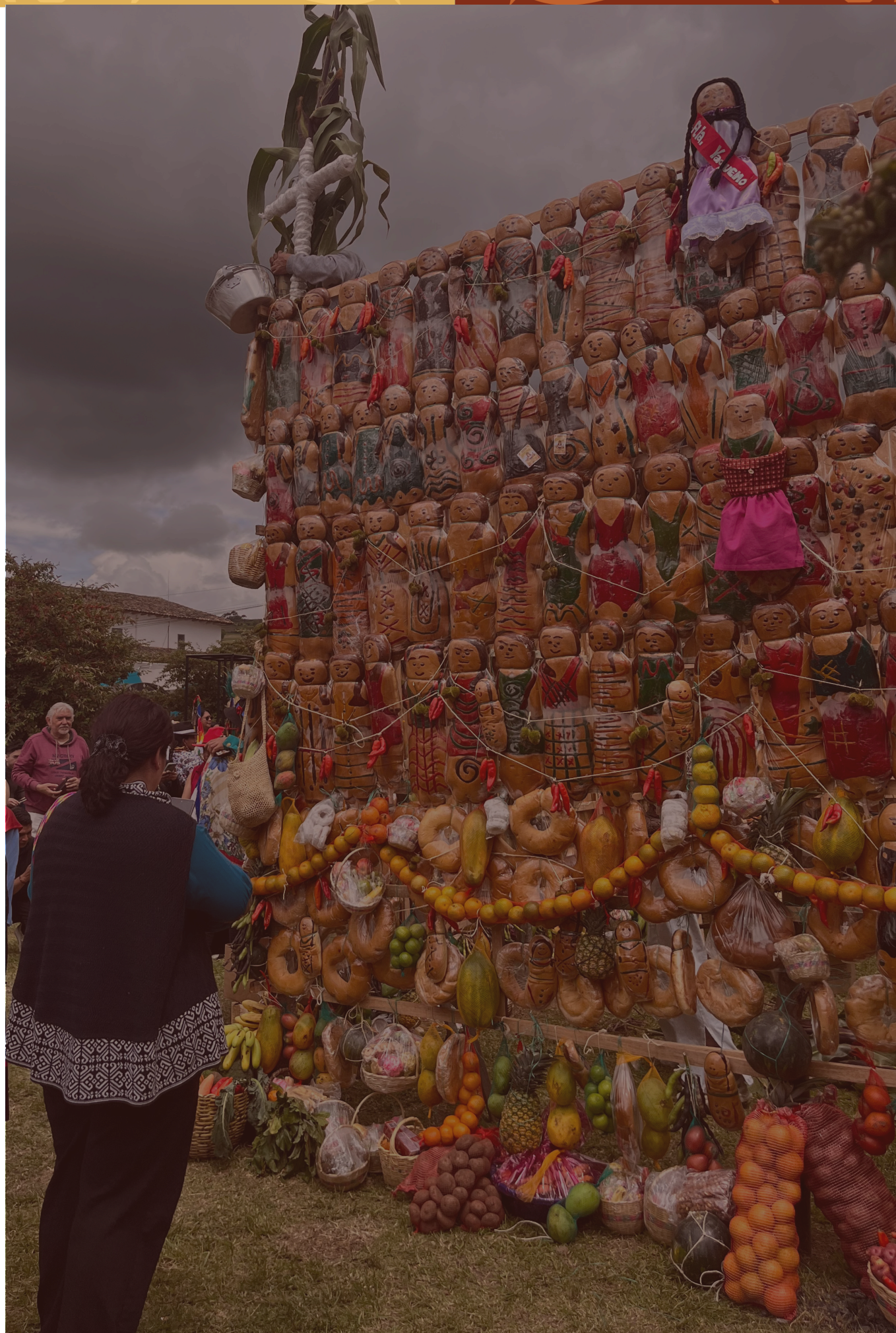
Desarrollo de la Pieza Editorial

Sobre los Quillasingas

De acuerdo con Muñoz y Ágreda (2017), los primeros pobladores del Valle de Atriz y Hatun Llakta fueron los Quillasingas, antecedente fundamental para comprender los sistemas simbólicos y las representaciones culturales desarrolladas históricamente en el territorio que hoy corresponde a Pasto.

Calero (1991) señala que, tras la fundación de la villa de Pasto en 1537 y durante el proceso de colonización, se produjeron transformaciones sociales y culturales que desplazaron múltiples formas de representación indígena mediante sistemas religiosos y administrativos coloniales. En 1558, Tomás López realizó la primera tasación indígena, registrando grupos Pastos, Quillasingas y Abades. Posteriormente, los Quillasingas fueron clasificados en distintos grupos geográficos, entre ellos los del valle de Pasto, donde se encontraban asentamientos como Obonuco, Mocondino, Botana y Pandiaco (Muñoz y Ágreda, 2017; Zúñiga, 1996).

Asimismo, Calero (1991) menciona que hacia 1570 se evidenció una disminución de la población indígena y procesos de des-



plazamiento hacia zonas montañosas como forma de resistencia frente al control colonial, afectando la transmisión de múltiples manifestaciones culturales y simbólicas propias de la comunidad. Más adelante, Zúñiga (2012) expone que en 1945 los resguardos Quillasingas de la región central de Pasto fueron declarados inexistentes, generando procesos de invisibilización cultural e identitaria.

A pesar de ello, Zúñiga (1996) y Granda (1996) destacan el amplio desarrollo económico, artesanal y simbólico de la cultura Quillasinga, reflejado en prácticas como la orfebrería, la alfarería, la talla en piedra, el uso del mopa-mopa y la representación de figuras animales dentro de sus expresiones culturales. Estos elementos constituyen referentes visuales importantes para el desarrollo gráfico del proyecto.

Actualmente, gracias a los procesos de reorganización territorial impulsados desde la Constitución de 1991, la identidad Quillasinga continúa vigente en los cabildos ubicados alrededor de Pasto, entre ellos Obonuco, Genoy y Catambuco (Zúñiga, 2012; Muñoz y Ágreda, 2017).



Mandato de Vida del Resguardo Indígena Quillasinga

El libro Mandato de Vida del Resguardo Indígena Quillasinga Refugio del Sol (Figura 9) constituye una recopilación de la memoria histórica, cultural y espiritual del pueblo Quillasinga del Encano. A lo largo de sus capítulos, el texto desarrolla temas relacionados con el origen de los Quillasingas, el territorio ancestral, las prácticas socioculturales, la cosmovisión indígena y la importancia de la memoria colectiva como parte fundamental de la identidad del pueblo. Asimismo, presenta reflexiones sobre la relación entre la comunidad y la naturaleza, destacando el valor espiritual de elementos como la laguna, las montañas, el agua, las plantas sagradas y la madre tierra, entendidos no solo como recursos naturales, sino como seres vivos y espacios de conexión espiritual.

El libro también expone diferentes expresiones culturales y organizativas que fortalecen la identidad Quillasinga, entre ellas las mingas de pensamiento y trabajo, la música y danza ancestral desarrolladas por la Escuela Guaguas Quilla, el tejido como forma de memoria y comunicación ancestral, la guardia indígena, los procesos de comunicación comunitaria y la transmisión oral de los saberes de los mayores hacia las nuevas generaciones. De igual manera, se resaltan las creencias, símbolos y costumbres que aún permanecen en la comunidad, pese a los cambios provocados

por la colonización, la globalización y las transformaciones sociales a lo largo del tiempo.

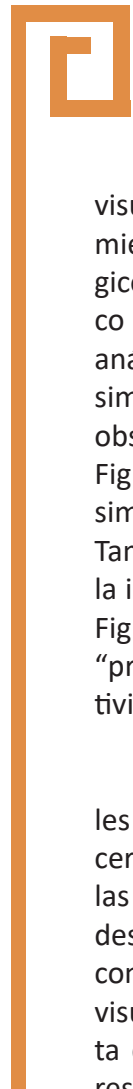
Aunque el contenido del libro se enfoca principalmente en el territorio Quillasinga del Encano, este fue tomado como referente para el desarrollo del presente trabajo sobre Obonuco, debido a que ambos forman parte del pueblo Quillasinga y comparten raíces históricas, culturales y espirituales. Sin embargo, también es importante reconocer que cada comunidad vive y preserva sus tradiciones de manera distinta, de acuerdo con sus propias experiencias, procesos comunitarios y formas de relación con el territorio. Por esta razón, la información del libro permitió comprender elementos generales de la identidad Quillasinga y sirvió como apoyo para contextualizar algunos aspectos culturales relacionados con Obonuco, teniendo siempre en cuenta las particularidades propias de este territorio.

Figura 9.
Archivo documental Quillasinga



Nota: Tomado del Refugio del Sol El Encano

Registro Documental y Visual



La fase de recolección de insumos visuales se consolidó mediante un levantamiento iconográfico y un análisis morfológico de patrones en el espacio museográfico del Banco de la República, orientado al análisis de los lenguajes gráficos y la sintaxis simbólica del pueblo Quillasinga. Durante la observación de las piezas ornamentales (ver Figura 10), se evidenció una construcción simbólica regida por círculos y radialidad. También se encontró el registro que incluyó la interpretación de paneles expositivos (ver Figura 11) para extraer categorías como la “pringue” (reciprocidad) y la “minga” (colectividad).

Asimismo, el estudio de los cascabeles metálicos (ver Figura 12) permitió conocer la relación de estos elementos dentro de las vestimentas usadas durante las festividades. Este análisis morfológico, enriquecido con la densidad narrativa del material audiovisual (ver Anexo 6) —donde el maíz transita de ser un tributo colonial a un signo de resistencia visual—, guio la creación de una propuesta de diseño bimedia que incorpora composiciones equilibradas y una atmósfera etérea para la representación de los ancestros. En lugar de una reproducción literal, se ejecutó una reinterpretación proyectual de las estructuras geométricas observadas, garantizando que el diseño gráfico actúe como un dispositivo técnico de salvaguarda.

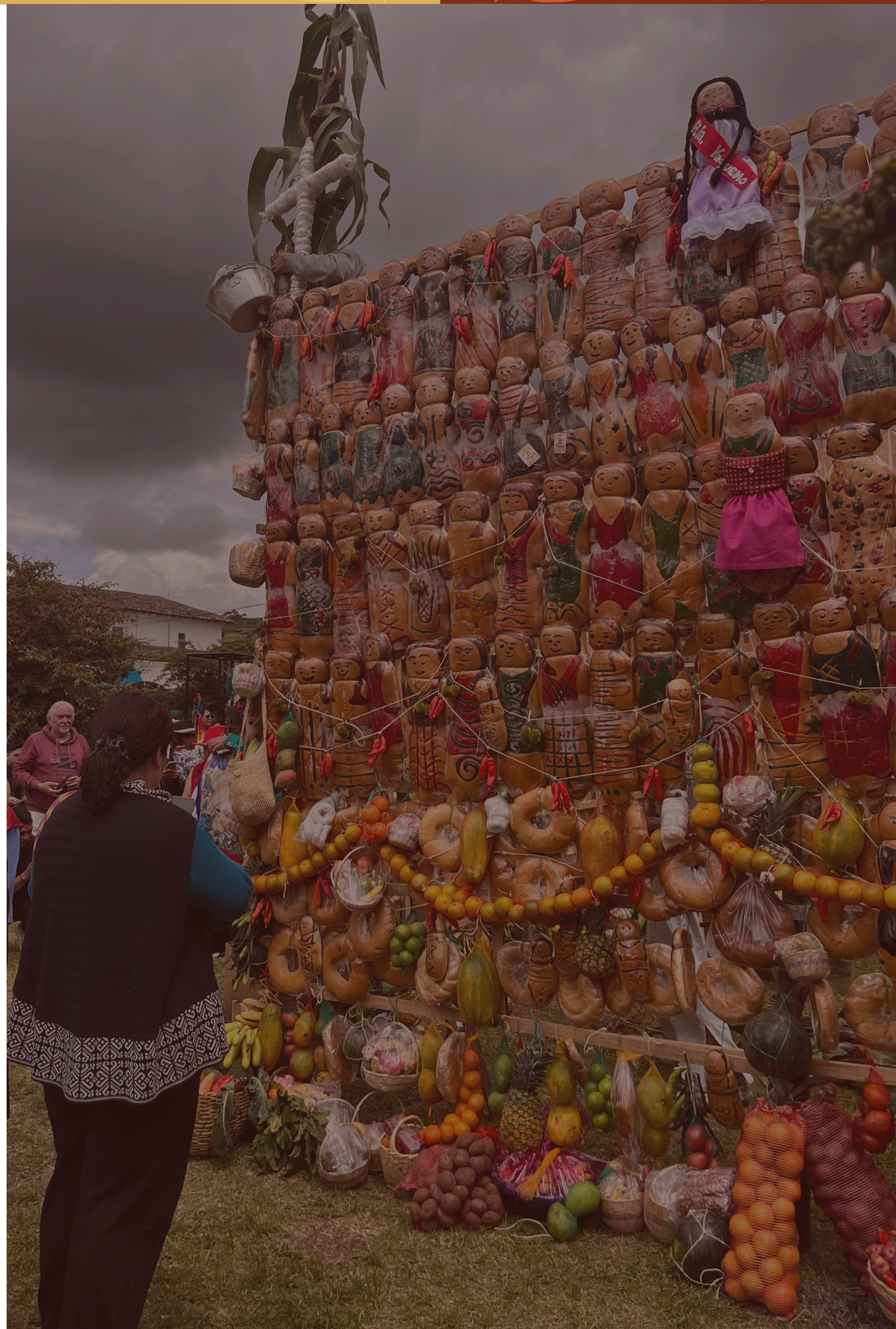
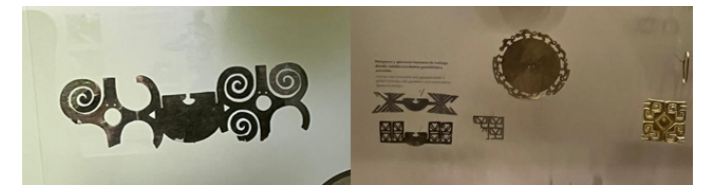


Figura 10.
Motivos gráficos

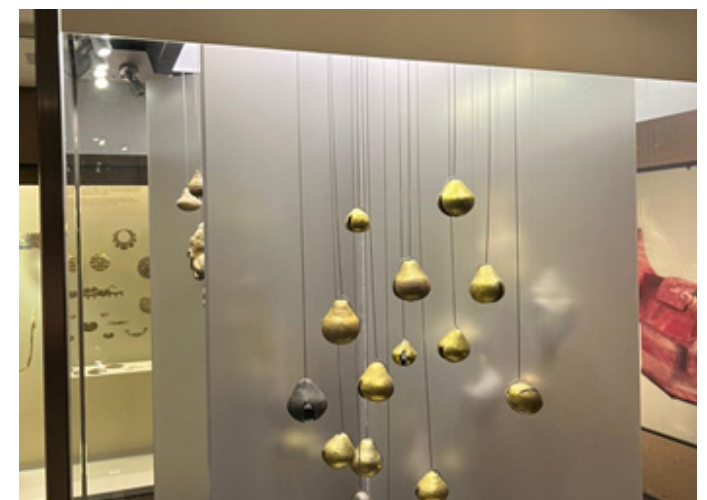


Nota: Referentes visuales de motivos gráficos, donde se evidencian patrones geométricos, composiciones circulares y formas orgánicas estilizadas.

Figura 11.
Panel expositivo sobre las expresiones culturales de la comunidad Quillasinga



Figura 12.
Conjunto de cascabeles metálicos relacionados a fiestas y rituales



Audiovisual Documental Obonuco Territorio Quillasinga



Fuente: (Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá y Misión País, 2016)

El material audiovisual evidencia elementos fundamentales de la cosmovisión del pueblo Quillasinga, particularmente en su relación con el territorio, la espiritualidad y las prácticas culturales (Figuras 13 y 14). En este sentido, se identifica una concepción del mundo basada en la observación del entorno natural y del cosmos, al señalar que sus ancestros eran “bastante observadores del cosmos” y que su organización simbólica se rige “por la madre luna” (Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá y Misión País, 2016, 3:57–4:43). Esta perspectiva refleja un sistema de conocimiento propio en el que los ciclos naturales orientan tanto la vida social como la espiritual de la comunidad.

De manera complementaria, el territorio es concebido como un espacio sagrado e integral, en el que confluyen múltiples dimensiones de la existencia. Esto se evidencia en la afirmación de que “todo, hasta las mismas piedras [...] las consideramos como sitios sagrados” (Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá y Misión País, 2016, 7:00–7:39), lo cual da cuenta de una cosmovisión en la que la naturaleza no es un recurso, sino una entidad viva con la que se establece una relación de reciprocidad.

Asimismo, el material permite comprender cómo estas concepciones se materializan en prácticas rituales y expresiones corporales, particularmente en la danza, entendida como un medio de transmisión de memoria e identidad cultural. En relación con ello, el testimonio describe:

En la plaza del pueblo había mucha fiesta, mucha danza, y se dice que él es un danzarín, un danzante que baila con el tambor, flauta, y nosotros hicimos esta historia, la hicimos danza. Otra danza es las mojigan-gas. Esta es una danza ritual en la cual solo danzan los hombres, ya que este día se hace un ritual de fertilidad hacia la tierra. La mujer está representada en la Pacha Mama y el hombre es el que danza, le danza ese día a la Madre Tierra. (Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá y Misión País, 2016, 11:24–12:09)

Este fragmento permite interpretar la danza como un acto ritual que articula dimensiones simbólicas, espirituales y sociales. En particular, se evidencia una concepción de complementariedad entre lo masculino y lo femenino, donde la fertilidad y la relación con la tierra ocupan un lugar central. La representación de la Pacha Mama como principio femenino y la acción masculina de danzar





en su honor reflejan una lógica de equilibrio y reciprocidad propia de las cosmovisiones indígenas andinas. De este modo, la práctica dancística no solo preserva tradiciones, sino que también las resignifica, consolidándose como un mecanismo de continuidad cultural en el contexto contemporáneo.

Figura 13.
Elementos simbólicos identificados en registros audiovisuales de las festividades



Fuente: Pontificia Universidad Javeriana y Misión País Colombia. (2016, 17 de noviembre). Obonuco Territorio Quillasinga [Video]. YouTube. Imagen del minuto 14:03. <https://www.youtube.com/watch?v=vM7Fct3kJoM>

Figura 14.
Elementos simbólicos identificados en registros audiovisuales de las festividades



Fuente: Pontificia Universidad Javeriana y Misión País Colombia. (2016, 17 de noviembre). Obonuco Territorio Quillasinga [Video]. YouTube. Imagen del minuto 14:04. <https://www.youtube.com/watch?v=vM7Fct3kJoM>

Audiovisual

Obonuco Colombia, lugar donde el arte es la ventana hacia la riqueza cultural Quillasinga



Captura de pantalla portada de video

El reportaje audiovisual producido por el canal Naturaleza Viva constituye un referente investigativo relevante para la comprensión del contexto sociocultural del pueblo Quillasinga de Obonuco. A través de entrevistas, registros del territorio y documentación visual de prácticas comunitarias, el material permite aproximarse a la memoria oral, las dinámicas culturales contemporáneas y las expresiones simbólicas que configuran la identidad local.

Esta producción audiovisual nos permitió una observación etnográfica y visual, útil para la construcción de la propuesta editorial ilustrada. El video evidencia aspectos clave como el arraigo territorial, las prácticas agrícolas, los procesos comunitarios y la revitalización cultural impulsada por las nuevas generaciones.

En este sentido, el reportaje resalta que el territorio de Obonuco no solo es un espacio geográfico, sino un lugar cargado de significado histórico y espiritual. Walter Malte, por ejemplo, menciona que “Obonuco tiene dos traducciones [...] ‘puerta de entrada’ [...] y también [...] ‘gente del soplo’, porque en este lugar existían muchos curanderos que sanaban a la gente a través del soplo” (Naturalezaviva OTV, 2024, 01:11–01:54). Esta dualidad semántica refuerza la relación entre territorio, conocimiento ancestral y prácticas de sanación.

Asimismo, el material evidencia la importancia de la organización comunitaria y la transmisión de saberes, destacando prácticas como las mingas y la participación juvenil en procesos culturales. En palabras de los participantes, estas dinámicas permiten mantener vivas las tradiciones mediante el trabajo colectivo y la apropiación cultural intergeneracional (NaturalezaViva OTV, 2024, 05:39–07:27).

Uno de los aportes más significativos del reportaje radica en la documentación de las expresiones artísticas como vehículo de identidad. Se señala que “gracias a las expresiones artísticas [...] ellos han podido dar un interés mayor en reconocer [...] la cultura Quillasinga” (NaturalezaViva OTV, 2024, 10:14–10:53). En particular, la danza se presenta como un medio de conexión con la memoria ancestral y como una forma de narrar la historia del territorio desde el cuerpo.

En relación con los elementos visuales, el registro permite analizar la indumentaria, los personajes festivos y los símbolos presentes en las celebraciones. Entre ellos,



Comunidad Quillasinga contruyendo el Castillo de las Guaguas de Pan

destacan las mojigangas, cuya interpretación trasciende lo meramente estético. Según el testimonio recogido, “nosotros nos vestimos de mujer [...] porque hay dos energías compartidas en la misma danza” (NaturalezaViva OTV, 2024, 16:15–17:31), lo que evidencia una dimensión simbólica vinculada a la dualidad y el equilibrio de fuerzas.

De igual manera, el reportaje documenta la presencia de figuras como los diablos, entendidos no como representaciones del mal, sino como entidades protectoras: “ese personaje representa [...] protección [...] es un guardián del volcán Galeras” (NaturalezaViva OTV, 2024, 14:07–14:55). Este tipo de interpretaciones resulta fundamental para evitar lecturas externas descontextualizadas y comprender el sentido propio de los símbolos dentro de la cosmovisión andina.

Audiovisual

Obonuco Colombia, Documental Obonuco “En El Crepúsculo” y Audiovisual Reportaje Fiesta de la Cosecha y Pagamento

El análisis del documental Obonuco: En el crepúsculo (walterobonuco, 2014), en diálogo con registros audiovisuales recientes sobre la fiesta de la cosecha y pagamento en Obonuco (Canal NTV, 2025), permite comprender la transformación de las prácticas culturales y sus formas de representación dentro de la comunidad Quillasinga. En el primer caso, la obra se construye a partir de relatos de los Mayores y escenas de la vida cotidiana, donde se evidencia una fuerte carga de memoria y nostalgia frente a los cambios generacionales. Desde los testimonios recogidos en el documental, se señala que “la situación de la vida ha cambiado hartó”

y que anteriormente la juventud era “respetuosa, responsable”, en contraste con las dinámicas actuales (walterobonuco, 2014, 01:19–01:34). En esta misma línea, algunos relatos expresan una sensación de pérdida cultural al afirmar que “antes era más bonito” y que narraciones sobre el duende, los fantasmas y otras creencias han dejado de circular entre las nuevas generaciones (walterobonuco, 2014, 02:00–02:14).

Estas reflexiones se articulan con una preocupación más amplia por la memoria, donde se plantea que “si no somos conscientes de dónde venimos, ¿cómo podemos visualizar un futuro?”, lo que posiciona el pasado como un elemento fundamental en la construcción de identidad (walterobonuco, 2014, 02:48–03:06). Asimismo, el documental da cuenta de transformaciones estructurales que han incidido en la vida comunitaria, como la abolición de los resguardos indígenas en 1946, hecho que implicó el paso de una lógica de propiedad colectiva a una visión individual del territorio, generando conflictos y fragmentaciones (walterobonuco, 2014, 07:41–08:09).

Por otra parte, el registro audiovisual contemporáneo de la fiesta de la cosecha y

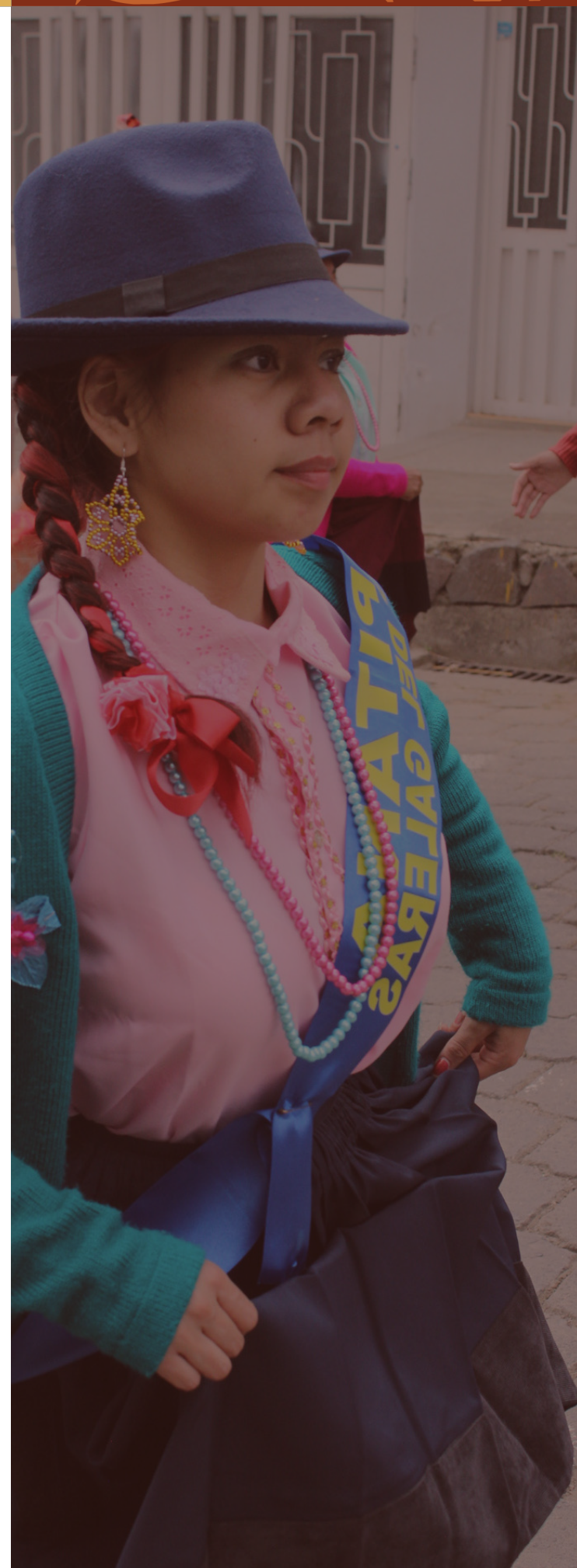
pagamento evidencia una reconfiguración de estas prácticas en el presente, en la que se mantiene la dimensión ritual, pero se enfatiza su función comunitaria y simbólica. En este contexto, se destaca que la celebración está ligada al ciclo agrícola del maíz, donde “los fiesteros siembran, cultivan y hacen todo el ciclo de la semilla”, evidenciando una relación directa entre territorio, trabajo y ritualidad (Canal NTV, 2025, 00:39–00:52). De igual forma, prácticas como el consumo del choclo y sus derivados, así como el uso de la guagua de pan, se configuran como mecanismos de cohesión social, ya que a través de ellas “nos hacemos compadres [...] y fortalecemos los lazos de hermandad” (Canal NTV, 2025, 01:10–01:18).

Este registro también permite observar procesos de transformación social más recientes, especialmente en la relación entre la comunidad indígena y la comunidad campesina. Se reconoce que en el pasado existía un “rechazo total a la organización indígena” debido al desconocimiento de los orígenes (Canal NTV, 2025, 02:18–02:27); sin embargo, mediante el diálogo y las acciones colectivas, estas tensiones han sido abordadas, posibilitando el restablecimiento de vínculos basados en el respeto y la convivencia. En

este sentido, el material audiovisual muestra cómo ambas comunidades han logrado “restablecer los lazos de respeto, convivencia y trabajo conjunto” (Canal NTV, 2025, 01:35–01:47), evidenciando procesos de articulación que fortalecen la vida comunitaria.

A partir de la articulación entre estos dos momentos –uno centrado en la memoria y otro en la práctica actual– es posible identificar transformaciones en los elementos visuales asociados a estas manifestaciones culturales. En particular, el análisis de registros fotográficos y audiovisuales permite observar variaciones en la indumentaria de personajes como los Cusillos, lo que sugiere que su representación no ha sido estática en el tiempo. Estas diferencias pueden entenderse como resultado de procesos de adaptación, reinterpretación y fortalecimiento identitario dentro de la comunidad.

En este sentido, se plantea como hipótesis que la evolución en la vestimenta de estos personajes podría responder a un proceso de resignificación cultural, en el cual la comunidad reconfigura sus símbolos visuales en función de una mayor apropiación de su identidad y una posible aproximación a referentes considerados más cercanos a su origen. De este modo, la imagen deja de ser entendida como un reflejo fijo del pasado y pasa a concebirse como una construcción dinámica, atravesada por múltiples temporalidades y procesos sociales.



Observación Participante y Fotográfica

Durante el proceso de investigación, la observación participante se consolidó como la técnica más reveladora, permitiendo una inmersión directa en la Festividad de las Guaguas de Pan en la plaza central de Obonuco. Desde el primer contacto, la experiencia trascendió el registro visual para develar una sincronía logística y una colaboración profunda entre los participantes. Esta unión, donde cada individuo operaba en función de un orden colectivo para recibir a los danzantes, se convirtió en el referente ético y formal de este proyecto.

La presencia activa durante el levantamiento del Castillo permitió documentar cómo hombres, mujeres y niños participan en una construcción que es, en esencia, una metáfora de la integración comunitaria. Observar la armonía y el compañerismo en el trabajo —donde la calidez de las risas y las conversaciones disipaba cualquier rastro de cansancio— facilitó la comprensión del Castillo no solo como un objeto festivo, sino como un artefacto de solidaridad y fuerza comunitaria, valores centrales de la cosmovisión Quillasinga (Figura 15).

Figura 15.
Construcción del castillo de Guaguas de Pan



Durante la jornada, se sistematizaron micro-dinámicas que preceden la llegada de los danzantes. Una de ellas consistió en un ciclo de relevos simbólicos: un hombre recorría el espacio en bicicleta portando un fumigador, entregado luego a una mujer para completar el circuito, culminando en el desgranaje de una mazorca. Esta secuencia manifiesta la dualidad complementaria (siembra/cosecha, masculino/femenino) del pueblo Quillasinga en Obonuco.

Finalmente, la fase de recolección se complementó con un riguroso registro fotográfico y audiovisual de invariantes visuales. Se capturaron detalles de la indumentaria, la simbología mural (Figuras 16 a 18) sistematizando una paleta cromática donde los tonos tierra —vinculados a la materia orgánica— dialogan con colores vibrantes que simbolizan la vitalidad espiritual del pueblo. Este diario de campo visual trasciende la simple recopilación; se constituye como el insumo técnico que permite al diseño gráfico orquestar una narrativa donde la energía de la fiesta se transforma en una lectura visual de la identidad cultural.

Figura 16.
Indumentaria Quillasinga



Nota: Collares elaborados a partir de maíz y semillas, elementos provenientes de la tierra que simbolizan la abundancia, la fertilidad y la relación espiritual con la Pacha Mama.



Figura 17.
Mural Guaguas de Pan

Nota: Representa elementos tradicionales del territorio. Destacan las mazorcas de maíz como símbolo de sustento y abundancia, junto a figuras que evocan las guaguas de pan.



Figura 18.
Mural de Obonuco con simbología Quillasinga



Nota: Churo Cósmico y el mono, como símbolo totémico y espiritual de gran importancia.

Concepto de Diseño

El desarrollo de la pieza editorial “El Despertar” se fundamenta en un concepto de mediación cultural orientado a traducir la densidad simbólica del territorio Quillasinga de Obonuco en un lenguaje visual coherente, capaz de fortalecer la memoria colectiva frente al distanciamiento generacional. Este proceso se estructuró a través de un plano visual que tuvo como motor principal la observación participante y el registro fotográfico inicial realizado durante la Festividad de las Guaguas de Pan, donde la inmersión directa permitió capturar en fotografías los elementos de la cultura Quillasinga. Antes de la ejecución definitiva, se establecieron los planos de ideación inicial (ver Figura 19) y primeros bocetos exploratorios donde se ensayaron las primeras formas, colores y composiciones basadas en los elementos observados en la plaza central del Corregimiento de Obonuco (ver Anexo 1).



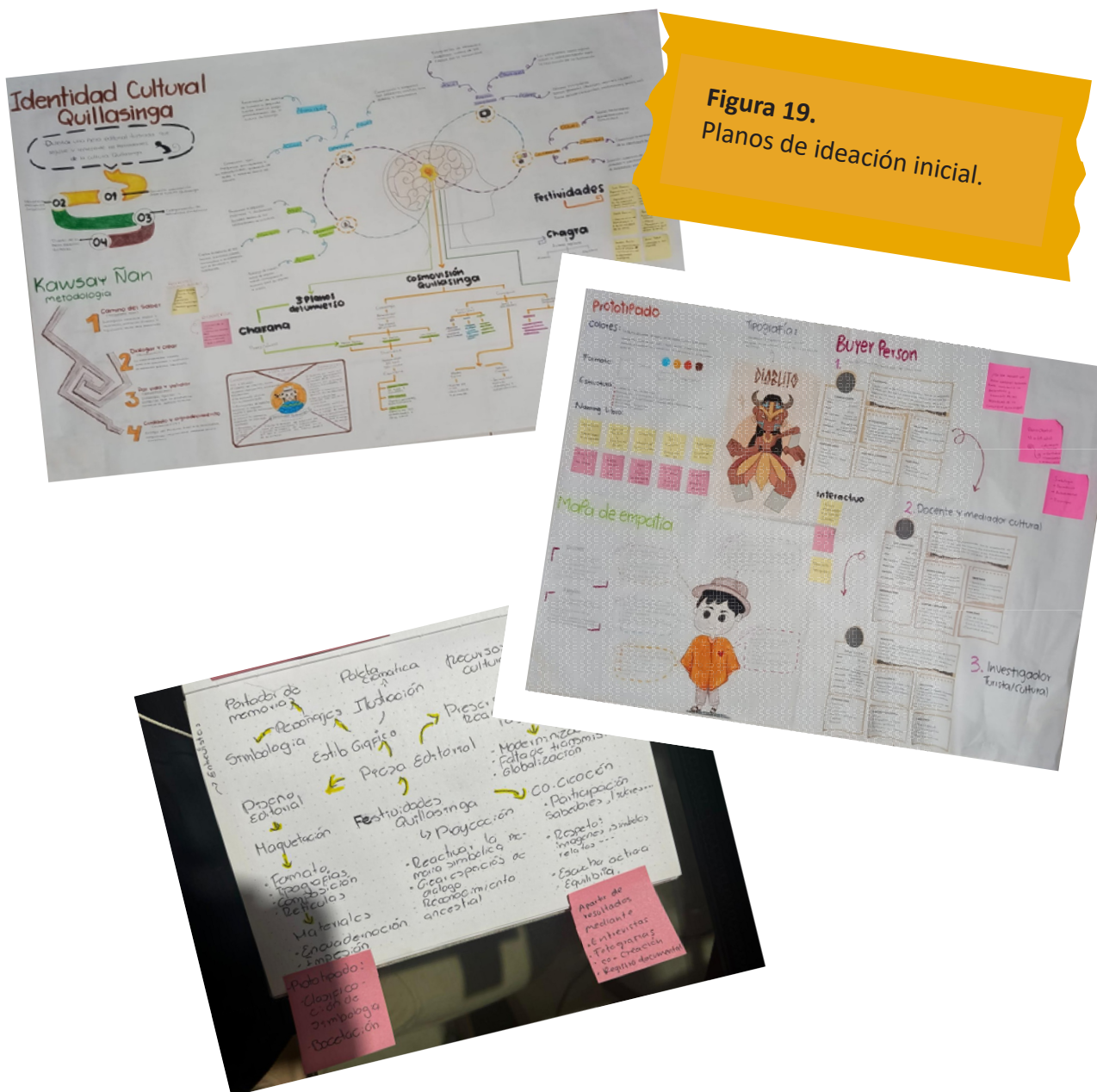


Figura 19.
Planos de ideación inicial.

Durante esta inmersión, la identificación de los personajes aportó una carga simbólica fundamental para la narrativa editorial. Se documentó al Cusillo u Oso (ver Figura 20), cuya indumentaria integra el churo cósmico, espejos y plumas que representan una conexión espiritual profunda con la Madre Tierra. Según los relatos de la comunidad, el oso es la figura central que antiguamente organizaba la danza y guiaba el ritual, y en el contexto específico de Obonuco, su representación incluye variantes significativas como la mujer oso y el niño oso, elementos que permiten una narrativa más cercana a las historias locales. Esta figura, lejos de ser solo un disfraz, actúa como un puente entre lo terrenal y lo espiritual, reflejando el movimiento de la vida.

Figura 20.
Traje del cusillo u "oso"



Nota: Traje con simbología del churo cósmico.

Asimismo, la observación permitió capturar la solemnidad del Capitán de la Cuadrilla de Mojigangas (ver Figura 21), quien encabeza el recorrido festivo y representa un símbolo vivo de la permanencia cultural y la memoria colectiva. Su figura aparece asociada al inicio de nuevos ciclos y al descenso ritual del sitio sagrado Pie de Ánima durante la celebración de la cosecha. Junto a él, se identificaron a los Danzantes de la Semilla (ver Figura 22), personajes que a través de su movimiento y ritualidad expresan la conexión espiritual con los ciclos agrícolas y la fecundidad, portando indumentarias que simbolizan la abundancia y la fertilidad del territorio. Esta energía se complementa con la danza de las mojigangas tradicionales (ver Figura 23), donde la representación de hombres vestidos de mujer simboliza la dualidad y la complementariedad de las dos energías que participan en el ritual de fertilidad hacia la tierra.

Finalmente, esta riqueza visual y simbólica justificó las decisiones técnicas del diseño, especialmente en la construcción de la paleta cromática que fue extraída de la indumentaria del Danzante de la Semilla, la cual está compuesta principalmente por semillas y dichos colores se exploraron en distintas tonalidades y matices. Estos colores expresan la energía vital y la dimensión espiritual del pueblo, en coherencia con la celebración del pago a la Madre Tierra. El proceso de ilustración no buscó una reproducción literal, sino una adaptación interpretativa de figuras reales como el Capitán y el Cusillo, integrándolos en un sistema gráfico coherente que



preserva su autenticidad ritual. De este modo, el desarrollo de la pieza asegura que cada trazo responda a una experiencia compartida y validada en el territorio de Obonuco.

Figura 21.
Capitán de la Cuadrilla de Mojigangas



Figura 23.
Mojigangas tradicionales



Figura 22.
Danzante de la Semilla



Entrevistas y Conversatorio

Conversatorio



Walter Malte Fuente: walter_malte_b

El conversatorio con Walter Malte Botina, se transcribió y se incluye en el Anexo 2.

Como representante del Cabildo Indígena Quillasinga del corregimiento de Obonuco, nos permitió comprender en profundidad el sentido espiritual, simbólico y organizativo de la Fiesta de las Guaguas de Pan, también conocida como Fiesta del Cabildo. Walter, explicó que la celebración inicia desde la madrugada, cuando distintos grupos asumen responsabilidades específicas: unos, levantan el castillo y otros, suben al Pie de Ánima, sitio

Walter Diego Malte Botina



Mojigangas Fuente: walter_malte_b

“bailar y chumar” tiene un sentido sagrado: no se trata de embriaguez profana, sino de una forma de comunión entre el hombre y la tierra.

sagrado donde solo suben Los Danzantes y deben estar en la primera salida del sol; ahí se realizan la ceremonia de limpia y armonización. Bajo la guía del Taita Curaca, se colocan su atuendo y comienzan el descenso de la montaña, en una marcha ritual que recorre el antiguo camino de los viejos, senda utilizada por los ancestros.

Durante el trayecto, se incorporan invitados y grupos de danzantes de otras regiones, formando un desfile ceremonial que culmina frente al castillo, donde se danza en círculo como acto de armonización. Posteriormente, ingresan a la iglesia para partici-

par en la misa y realizar la ofrenda al santo San Juan, manifestación del sincretismo religioso que integra las prácticas ancestrales, con las impuestas durante la colonización.

Malte, enfatiza que el acto de bailar y “chumar” (consumir aguardiente) tiene un sentido sagrado: no se trata de embriaguez profana, sino de una forma de comunión entre el hombre y la tierra. Para Los Danzantes, el cuerpo masculino simboliza la fertilidad y su vínculo con la Pachamama, de ahí que la festividad se entienda como una celebración de fecundidad y reciprocidad, ya que al final del día, el hombre y la tierra, simbólicamente se fusionan. En cuanto al vestuario, relata que Los Danzantes antiguamente bailaban desnudos, hasta que la influencia española impuso cambios y el cubrirse. Hoy en día, visten con prendas que han presentado variaciones a lo largo del tiempo; adornan su atuendo con elementos naturales y simbólicos: semillas, espejos, plumas y cintas de colores que representan el sol, el arcoíris y la conexión con los guardianes espirituales. Cada danzante elabora su propio tocado, reflejando su individualidad dentro del marco colectivo.

Antiguamente bailaban desnudos, hasta que la influencia española impuso cubrirse.

Malte, destaca además que antiguamente se conocía a los participantes como “Los Viejos” y no como actualmente se les dice, “mojigangas”, y el personaje central era el oso, figura que organizaba la danza y guiaba el ritual. Ahora, se le dan otros nombres como cucurucho, mono, dependiendo de su región cambia su nombre. Con el tiempo, muchos elementos originales se transformaron o se perdieron debido a la influencia religiosa y a la presión comercial, aunque persisten los significados esenciales relacionados con la armonía, el equilibrio y la identidad.

En entrevista, Walter menciona problemáticas actuales que enfrenta la comunidad para mantener viva la tradición. Señala que el factor económico es uno de los mayores retos, pues la celebración implica gastos significativos que deben solventarse mediante proyectos gestionados por el Cabildo ante entidades municipales y nacionales. A esto, se suma la pérdida de la lengua madre y el desdibujamiento de aspectos culturales, en las nuevas generaciones, influenciadas por modelos globalizados que tienden



Captitán Escuadrilla de Mojigangas **Fuente:** walter_malte_b

a homogeneizar las expresiones indígenas. Refiere apropiaciones de la cultura Quillasinga, por parte de instituciones y grupos exógenos que confunden sus símbolos con los de otros pueblos de Pasto, como los Pastos o los Incas. Explica que incluso el término Quillasinga proviene del quechua y fue asignado de forma inadecuada por los españoles y sus intérpretes incas; los pueblos originarios, hablaban la lengua Kamsá o Koche, aún presente en topónimos como Obonuco, Catambuco o Jenoy.

Para Walter, la Fiesta de las Guaguas de Pan sintetiza la cosmovisión indígena Quillasinga de Obonuco: su historia, su espiritualidad, su lengua, su música y su vestuario. Es una forma de resistencia, memoria y reafirmación identitaria frente a la presión globalizadora que amenaza a los saberes y tradiciones ancestrales



Floralba Achicanoy **Fuente:** mallki_ceramics

El conversatorio con la maestra Floralba Achicanoy, se transcribió y se incluye en el Anexo 3.

Floralba Achicanoy es integrante activa del proceso de reconstitución del Cabildo Indígena Quillasinga de Obonuco. Ofrece una mirada profunda sobre la memoria histórica, los procesos de identidad y las transformaciones culturales del pueblo. Su relato nos da a entender la importancia de centrar la investigación en el contexto específico de Obonuco, recordando que el pueblo Quillasinga está conformado por diversas comunidades distribuidas en el territorio nariñense -Encano, Ge-

Entrevista a la Maestra Floralba Achicanoy



Ceramicas Fuente: mallki_ceramics

“el ciclo cultural quillasinga es un camino de memoria, resistencia y afirmación identitaria”

noy, Tangua, entre otras-, cada una con sus particularidades. Explica que hablar de los Quillasingas de Obonuco implica reconocer una historia local vinculada a la gran nación quillasinga, pero con características propias, marcadas por la cercanía al área urbana de Pasto y los procesos de reforma agraria del siglo XX.

En su reconstrucción histórica, señala que, en 1945, con la reforma agraria y los decretos que integraron los resguardos indígenas al sistema nacional, se suprimieron los cabildos y las mesas de gobierno, reemplazándolos por figuras administrativas como



los corregidores. Este cambio gubernamental, impuesto sin consulta ni consentimiento, provocó la desarticulación del gobierno propio indígena y la pérdida de reconocimiento político. Durante décadas, se promovió la idea de que era mejor “ser campesino que indígena”, estrategia que buscó borrar la identidad ancestral de los pueblos cercanos a las capitales. Así, muchos territorios quillasingas fueron convertidos en corregimientos, lo que explicaría la fragmentación actual alrededor de Pasto.

A pesar de este despojo, la entrevistada afirma que la memoria no desapareció. Se mantuvo viva en los relatos familiares, en las costumbres y en la forma de habitar el territorio. Recuerda que sus abuelos hablaban del antiguo resguardo, de los regidores y de las prácticas de justicia propia. Incluso hoy, algunas tierras en Obonuco carecen de escrituras modernas porque fueron entregadas por el antiguo resguardo indígena, lo que confirma la continuidad histórica del pueblo.

El proceso de resurgimiento identitario comenzó hacia 2010, impulsado por la labor de líderes comunitarios y por la recuperación de archivos históricos, material de

actas del siglo XIX conservadas por Walter Malte, patrimonio documental del cabildo y del Archivo Histórico de Obonuco. Estos documentos sirvieron de prueba ante estudios antropológicos que reconocieron oficialmente la existencia de una comunidad indígena viva, sustentada en prácticas, recuerdos y modos de vida que la conectan con su ancestralidad.

La entrevistada destaca que este despertar también se dio gracias a los procesos culturales y artísticos, como la danza y el teatro, que funcionaron como medios para reactivar la memoria y fortalecer la identidad. A través de estas expresiones, muchas personas comenzaron a preguntarse por su origen, sus apellidos y su pertenencia al pueblo Quillasinga del Valle de Atríz, donde cada territorio se asocia con linajes familiares específicos (los Achicanoy en Obonuco, los Criollo en Jenoy, los Maigual en Gualmatán, los Patascoy en Catambuco, entre otros). Asimismo, alude a los prejuicios sociales que aún persisten hacia la identidad indígena. Relata que en los primeros años del proceso, algunas personas fueron rechazadas por declararse indígenas; incluso se les negaba la entrada a la iglesia o el derecho a enterrar a sus muertos en el cementerio. En la actualidad, aunque se ha

avanzado en el reconocimiento, aún existen estigmas y comentarios que deslegitiman su identidad, cuestionando la posibilidad de ser indígena y, al mismo tiempo, vivir la modernidad. Frente a ello, reivindica que “lo indígena también es contemporáneo”, y que acceder a nuevas técnicas o tecnologías no niega el pensamiento y legado ancestral, sino que lo adapta a los tiempos actuales.

Otro tema relevante, abordado en la entrevista, es la simbología de las danzas y los trajes. La entrevistada recuerda cómo, en su niñez, veía a los hombres vestirse como mujeres para participar en las “mojigangas”, con trenzas, máscaras y maquillaje, en una representación festiva cargada de humor y devoción. Explica que, con el tiempo, el atuendo se ha enriquecido con nuevos elementos -semillas, pieles simuladas, plumas y colores vivos- que, aunque diferentes a los antiguos, mantienen el mismo propósito: vincular al cuerpo con la tierra y expresar la alegría del ciclo de la vida.

En la conversación menciona la práctica del intercambio entre comunidades, una costumbre que refleja la reciprocidad y la solidaridad propias del pensamiento quillasinga. Durante las fiestas, llegaban familias de

otros territorios con frutas, panela o café, y regresaban con papas, cebolla o leche. Este gesto de intercambio material y simbólico reafirmaba los lazos entre comunidades hermanas y constituía una forma ancestral de economía comunitaria.

Para ella, los actuales procesos culturales y de reconstitución son una oportunidad para redefinir lo indígena desde la contemporaneidad, reivindicando que la tradición puede dialogar con el presente sin perder su esencia. Su testimonio confirma que, más allá de la celebración festiva, el ciclo cultural quillasinga es un camino de memoria, resistencia y afirmación identitaria, en donde menciona que reconocer y escudriñar en la historia del pueblo Quillasinga de Obonuco es, en el fondo, es un ejercicio subjetivo de autodescubrimiento y ancestralidad, una manera de comprender que ser pastuso implica también reconocer una raíz quillasinga.

Proceso de co-creación

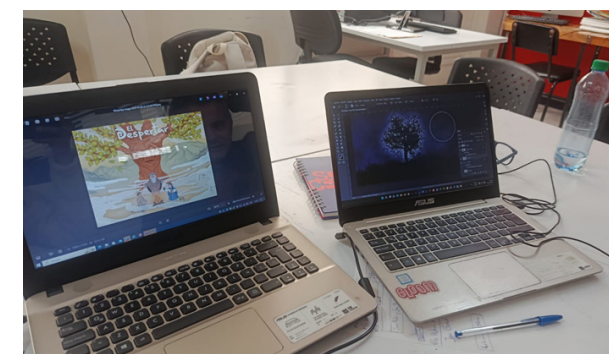
A lo largo de los procesos de co-creación se desarrollaron múltiples momentos de retroalimentación en torno a la cosmovisión, la estética y el estilo de ilustración, en los que el diseño actuó como punto de encuentro entre tres miradas complementarias. Este trabajo se realizó junto a dos personas con conocimiento en ilustración, que además poseían pensamiento andino y otra integrante de la comunidad Quillasinga, lo que permitió enriquecer el diálogo desde perspectivas técnicas, culturales y territoriales. En este sentido, el proceso de co-creación facilitó el refinamiento de la propuesta tanto desde su fundamentación conceptual, como desde la experimentación técnica de la ilustración y su validación cultural en el territorio de Obonuco.



Procesos de co-creación transcritos e incluidos a Anexos.

El proceso iniciado con el profesor Leonardo Hidalgo (Anexo 4) se centró en la estructura simbólica y la coherencia formal de la obra. En ese espacio se fueron resaltando tres elementos principales dentro del proyecto: las guaguas de pan, la ceremonia de la Madre Tierra y la crianza del cuy. En este sentido, la importancia del cuy se comprende a partir de investigaciones arqueológicas que evidencian

Leonardo Hidalgo



su presencia en contextos ceremoniales, como lo muestran hallazgos de restos óseos depositados en vasijas, lo que permite entender a este animal no solo como una fuente importante de alimento, sino también como un elemento de carácter simbólico y de intercambio dentro de la cultura Quillacinga (Cárdenas Arroyo, 2020, p. 118)

En el ámbito de la ilustración, Hidalgo fue fundamental para transformar la expresividad de los personajes. Se identificó que la representación inicial de la Madre Tierra (árbol



simbólico) resultaba intimidante, por lo que se recomendó una transición hacia una apariencia más amable, sabia y protectora, utilizando rasgos como la caída de los párpados y la acentuación de arrugas como huellas de memoria ancestral. Técnicamente, sugirió el uso de niveles de opacidad para integrar a los ancestros de forma etérea, evitando que se percibieran como elementos superpuestos, y el empleo de pigmentos naturales menos saturados (rojos apagados y tierras) para mantener la fidelidad a la estética indígena.

Camilo Andrés Varona Guerrero



Con el asesor Camilo Varona (Anexo 5), la co-creación se enfocó en la construcción simbólica y la fuerza gráfica de los personajes míticos. Varona propuso alejarse del realismo convencional para explorar personajes amorfos y fantásticos, permitiendo una conexión más profunda con la tradición oral. De este diálogo surgió la decisión de que el personaje principal incorporara formas orgánicas, integrando ramas y elementos naturales para consolidar su rol como guardián del territorio (ver Figura 24).



Figura 24.
Ejemplo de incorporación de formas orgánicas



En términos de composición, se enfatizó la necesidad de generar una alta densidad gráfica, evitando espacios vacíos y trabajando la textura como elemento narrativo. Siguiendo sus recomendaciones, las superficies de los personajes no se trabajaron lisas, sino rugosas y porosas, otorgándoles un carácter vinculado a la tierra y al paso del tiempo. El modelado visual se resolvió mediante un sombreado por capas de tonos café y acentos verdes, aplicando principios de luz y sombra para que la ilustración trascendiera lo plano y adquiriera una dimensión más sensible y volu-métrica.



Maestra Floralba Achicanoy



Finalmente, la validación cultural con la maestra Floralba Achicanoy (Anexo 6) garantizó la pertinencia y precisión conceptual de la obra. Su intervención fue determinante para situar la investigación específicamente en los “Quillasingas de Obonuco”, evitando generalizaciones que desvirtuaran la historia local. La maestra orientó la corrección de las

festividades, diferenciando los eventos populares (Bailes de San Juan y Guaguas de Pan) de las ceremonias espirituales del Cabildo (Fiesta de la Cosecha y Pagamento a la Madre Tierra).

Un aporte crítico de Achicanoy fue la corrección iconográfica: se reforzó el uso del mono (vinculado al churo o espiral) y el sapo (asociado al mito de origen) como animales totémicos legítimos además del colibrí, el cuy, el ciervo y la lagartija, descartando el cóndor o el oso andino por ser ajenos al territorio local.

Finalmente, recomendó ajustar la denominación del personaje central, sustituyendo el término genérico “Cusillo” por el de “Oso”, integrando sus variantes de mujer oso y niño oso para reflejar fielmente las narrativas de la comunidad de Obonuco.

Proceso de Producción, Construcción y Desarrollo de Personajes



A partir del proceso investigativo de significados, la conceptualización y manejo de bocetos experimental, se consolidó una fase más profunda de construcción visual centrada en la narrativa, la simbología y la identidad de los personajes presentes dentro de la pieza editorial. Esta etapa permitió ampliar el prototipo inicial y establecer relaciones más claras entre ilustración, memoria cultural y representación simbólica de la cosmovisión Quillasinga.

En este sentido, cada personaje fue concebido no únicamente como un recurso visual decorativo, sino como una figura narrativa capaz de transmitir valores ancestrales, conocimientos tradicionales y vínculos espirituales con el territorio. La construcción de personajes se apoyó en la recopilación de referentes fotográficos, observación de vestimentas tradicionales, entrevistas y análisis de símbolos asociados a la naturaleza, la fertilidad, la espiritualidad y la vida comunitaria.

Uno de los personajes desarrollados durante este proceso fue Tata, construido a partir de la relevancia simbólica del maíz dentro de las culturas andinas. Su diseño integró características humanas con elementos orgánicos propios de la planta, como hojas, mazorcas y texturas vegetales, con el propósito de representar fertilidad, abundancia y conexión con la tierra. La selección de tonos dorados y terrosos reforzó la relación del personaje con los ciclos agrícolas, la memoria ancestral y el vínculo entre comunidad y territorio.

Durante el proceso creativo se reali-

zaron múltiples exploraciones formales y expresivas basadas en la estructura orgánica de la mazorca de maíz, buscando transmitir cercanía, sabiduría y sentido comunitario. Paralelamente, se desarrollaron ejercicios de naming orientados a definir una denominación coherente con la narrativa del personaje y con el enfoque cultural del proyecto editorial (ver Figura 25).

Entre las posibilidades consideradas estuvo Muru, palabra asociada al maíz en lenguas andinas y vinculada directamente con la semilla y la vida. Asimismo, se exploró el nombre Quillamur, una combinación entre “Quillasinga” y “Muru”, creada con el propósito de representar la unión entre identidad cultural y tradición agrícola.

Sin embargo, tras el proceso de exploración conceptual, se seleccionó el nombre Tata debido a la carga simbólica y a su relación con figuras de autoridad, guía y sabiduría dentro de distintos contextos culturales latinoamericanos e indígenas. El término proviene del latín tata, asociado al vocablo ‘papá’, y se ha empleado históricamente en diversas regiones de América Latina como expresión afectiva y de respeto hacia el padre, el abuelo o las personas mayores. Asimismo, en algunas comunidades andinas y lenguas indígenas, el término también se relaciona con la figura del sabedor, protector o guía espiritual.

La elección de este nombre permitió fortalecer la dimensión narrativa y simbólica del personaje, comprendido no solo como

una representación antropomórfica del maíz, sino también como una figura ancestral vinculada a la protección, la memoria cultural y la transmisión de saberes. De esta manera, Tata se consolidó como un personaje capaz de representar la conexión entre comunidad, territorio y espiritualidad dentro de la propuesta editorial.

Como resultado del proceso de conceptualización y exploración visual, se desarrolló la ficha técnica del personaje Tata, la cual reúne los elementos gráficos, simbólicos y narrativos que definen su identidad dentro de la propuesta editorial (ver Figura 26).

Figura 25.
Proceso conceptual, exploración de naming y desarrollo visual del personaje Tata



El Señor Maíz

Filtro de posibles nombres seleccionados

- Quillamaíz	- Quillamur
- Don Yaku	- Quillasar
- Quillán	- Muru
- Tata	- tata
- Muru	
- Señor Chagra	
- Quillasar	
- Quillamur	

Figura 26.
Ficha técnica del personaje Tata



Significado del nombre

“Tata” significa padre, abuelo, ansiando sabio, o guía espiritual

Comunica:

- Respeto
- Autoridad
- Cercanía
- Sabiduría
- Protección

Personalidad

- Sabio
- Paciente
- Protector
- Sereno
- Reflexivo
- Espiritual
- Cercano

Función narrativa

- Narrador del libro
- Guía entre capítulos
- Conector entre el pasado y el presente

Su presencia humaniza la información y crea continuidad narrativa y emocional

Tata

Guardián de la memoria

Representa la sabiduría ancestral, la conexión con la tierra y la memoria viva del pueblo Quillasinga de Obonuco

Cada semilla guarda una historia.

Elementos Simbólicos



Maíz - cabeza

Fertilidad, ciclos de vida, conexión con la tierra, agricultura, sustento



Barba Extensa

Antigüedad, experiencia, Sabiduría oral



Bastón

Camino espiritual, autoridad como sabedor recorrido del territorio



Semillas

Memoria, Herencia ancestral, conservación de la vida

Cosmovisión

- Relación con la tierra
- Tiempo Circular
- Valor de los ancianos
- Memoria oral
- Equilibrio con la naturaleza
- Agricultura como conocimiento

Valor Simbólico

Tata no es solo un personaje es la representación visual de la memoria viva del pueblo Quillasinga, sintetiza tierra, tiempo, tradición, agricultura y resistencia cultural



Ocres, marrones tierras y dorados que transmiten calidez, antigüedad y naturalidad

De manera similar, se desarrolló el personaje Papa Inti, concebido como una representación antropomórfica del sol y asociado a la energía vital, la protección y la sabiduría ancestral. Su construcción visual buscó generar cercanía emocional mediante rasgos envejecidos, expresiones amables y una apariencia cálida vinculada con la idea de un protector espiritual. En las primeras exploraciones se plantearon alternativas con rasgos más abstractos y misteriosos; sin embargo, estas propuestas fueron descartadas debido a que debilitaban la conexión narrativa con el lector y reducían la dimensión humana del personaje.

Asimismo, el personaje Mama Quilla surgió como una representación simbólica de la luna y de los principios asociados a la calma, la protección y la sabiduría femenina. Su diseño empleó formas suaves, una composición envolvente y tonalidades frías que evocan la serenidad nocturna y la espiritualidad. Durante la exploración conceptual se realizaron bocetos alternativos con apariencias más rígidas y tradicionales; no obstante, dichas propuestas fueron descartadas porque limitaban la expresividad visual y la cercanía emocional requeridas dentro de la narrativa del proyecto.

A diferencia del personaje Tata, cuya construcción implicó un proceso más amplio de conceptualización narrativa y definición identitaria a partir del símbolo del maíz, los

personajes Papa Inti y Mama Quilla partieron de referentes ya presentes dentro de la cosmovisión andina. En este sentido, el proceso creativo se centró principalmente en su reinterpretación ilustrativa y en la construcción de una identidad visual coherente con el lenguaje gráfico de la propuesta editorial. Como resultado, se desarrollaron bocetos exploratorios y las respectivas fichas técnicas de ambos personajes, permitiendo consolidar sus características formales, cromáticas y simbólicas dentro del proyecto (ver Figuras 27, 28 y 29).

Figura 27.

Bocetos del desarrollo visual de los personajes Papa Inti y Mama Quilla



Figura 28.

Ficha técnica del personaje Mama Quilla

Figura 29.

Ficha técnica del personaje Papa Inti

Mama Quilla

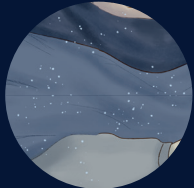
Significado del nombre

"Mama Quilla" significa Mama Luna, portadora de conocimiento, guía espiritual y protectora de los ciclos de la vida. Alude a la sabiduría y cuidado amoroso.

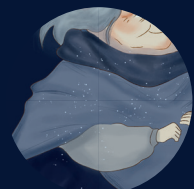
Elementos simbólicos



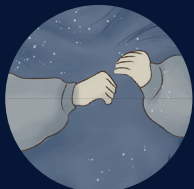
Media Luna
Representación de los ciclos, paso del tiempo y guía nocturna



Estrella
Simboliza sueños, ancestros y el cielo



Ruana
Calma, protección, atuendo común en mujeres



Manos
Rol de cuidadora y consejera



Personalidad

- Dulce y serena
- Observadora y paciente
- Protectora y compasiva
- Transmite sabiduría con amor
- Conecta sueños con enseñanzas

Valor simbólico

Simboliza el vínculo sagrado entre el cielo y la tierra, siendo una presencia que orienta los rituales, los tiempos de descanso y la conexión espiritual con los saberes ancestrales.

Cosmovisión

La luna es madre y guía. Marca los tiempos de siembra, cosecha, descanso, y celebración. Mama Quilla orienta a las personas en la noche, protege los sueños y mantiene el equilibrio entre el cielo, la tierra, y el agua



Papa Inti

Guardián de la luz y la vida

Representa la energía del sol, la calidez, la protección y el ciclo de la vida. Papa Inti cuida de la tierra, ilumina los caminos y acompaña a los pueblos con su sabiduría y su luz

Significado del nombre

"Papa Inti" significa el Papa del Sol, símbolo de luz, calor, vida y guía espiritual

Comunica:

- Vida y energía
- Protección
- Sabiduría
- Ciclos Naturales
- Calidez

Cosmovisión

- Sol como fuente de vida y equilibrio
- Armonía entre cielo, la tierra y los seres vivos
- Gratitud por la luz que sostiene la vida

Paleta cromática



Colores cálidos que transmiten confianza, cercanía y tierra fértil

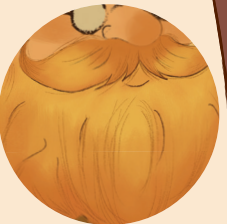
Personalidad

- Sabio
- Paciente
- Protector
- Cálido
- Alegre
- Tranquilo
- Generoso

Elementos Simbólicos

Barba y bigote

Experiencia, sabiduría, tiempo y conocimiento



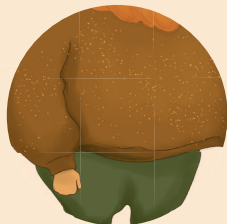
Gafas

Observación, comprensión y claridad para ver más allá de lo visible



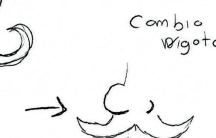
Atuendo

Calidez, energía, abundancia, conexión con la tierra y los territorios fértiles



Valor Simbólico

Simboliza la fuente de vida que sostiene a los seres y sabiduría que orienta a los ciclos naturales y vida continua



Cambio
bigote

Otros acercamientos en ilustración se centraron en la Ñapanguita y el Diablito Danzante, debido a que ambos representan figuras reconocibles dentro de las expresiones festivas y culturales de la comunidad.

Durante el proceso exploratorio de diseño de la Ñapanguita, se desarrollaron distintas propuestas visuales basadas en elementos asociados a su representación festiva. Algunas de estas exploraciones no fueron seleccionadas debido a que ciertos rasgos, como la limitada expresividad facial y la incorporación de elementos de vestuario poco acordes con la identidad cultural de la comunidad, no lograban transmitir adecuadamente su sentido simbólico.

A partir de este proceso, se consolidó una propuesta final en la que se retomaron elementos característicos de la vestimenta tradicional de la Ñapanguita, como las telas amplias, las fajas y los accesorios decorativos presentes en su representación festiva. Estos detalles fueron incorporados dentro de la exploración gráfica por su relación con las prácticas culturales y la identidad comunitaria, buscando transmitir la cercanía con las tradiciones y la memoria cultural del territorio (Figura 30).



Figura 30.
Exploración y resultado final del personaje la Ñapanguita



Posteriormente, se desarrolló una ficha técnica del personaje en la que se definieron sus características visuales, simbólicas y culturales, integrando elementos como la vestimenta tradicional, los accesorios representativos y los aspectos identitarios retomados durante la exploración gráfica (Figura 31).

Figura 31.
Ficha técnica personaje de la Ñapanguita



Ñapanguita

Significado del nombre

“Ñapanguita” proviene de la palabra “ñapanga” que en el contexto Quillasinga se asocia con la mujer, fuerza femenina y dadora de vida. Evoca a la mujer trabajadora, cuidadora y sabia, pilar de la familia y la comunidad

Personalidad

- Fuerte y resiliencia
- Amorosa y protectora
- Trabajadora y dedicada
- Sabia y paciente
- Guía y consejera
- Defensora de su cultura y su territorio

Cosmovisión

La mujer es origen y equilibrio. Su energía sostiene la vida cotidiana y espiritual de la comunidad. La Ñapánguita mantiene la armonía entre la familia, la naturaleza y los valores ancestrales

Símbolo de la mujer Quillasinga

Representa la fuerza, la sabiduría y el corazón de las mujeres Quillasinga, guardianas de la vida, la cultura y el territorio

Elementos Simbólicos

Trenzas

Conexión con las raíces, su identidad y la historia que lleva consigo.



Manos

Trabajo, el cuidado, la enseñanza y la construcción de comunidad



Faja

Símbolo de fertilidad, fuerza femenina y memoria ancestral.



Tejidos

Refleja la creatividad, la memoria y el arte que se transmiten saberes



Los colores simbolizan la tierra, la fuerza femenina, la tradición ancestral y la conexión espiritual con la naturaleza.



Valor Simbólico

La Ñapanguita representa la esencia de ser mujer Quillasinga: portadora de vida, cultura y sabiduría. Su presencia asegura la continuidad de las tradiciones, el cuidado del hogar y la fortaleza del pueblo.

Retomando demás personajes, en la etapa de ideación se abordó el personaje del Diablo Danzante como uno de los referentes principales dentro de la representación festiva del pueblo Quillasinga de Obonuco. A partir de este proceso se realizaron bocetos preliminares orientados a explorar su composición visual, los elementos de su vestimenta y algunos rasgos simbólicos asociados a su identidad cultural. Posteriormente, estas propuestas iniciales fueron retomadas y ajustadas mediante diferentes arreglos y mejoras gráficas, permitiendo consolidar una versión más coherente con los elementos tradicionales y la intención visual del proyecto. Como resultado de este proceso, se desarrolló la ficha técnica del personaje, en la que se definieron sus características visuales, simbólicas y culturales, integrando elementos como la máscara, los cuernos, la vestimenta y los accesorios representativos de la cosmovisión Quillasinga (Figura 32).

Figura 32.
Ficha técnica del personaje Diablito Danzante



Diablo Danzante

Significado del nombre

El Diablo Danzante no simboliza el mal; esa idea fue dada por la Iglesia durante la colonización. Para el pueblo Pueblo Quillasinga de Obonuco representa el equilibrio entre el bien y el mal, la espiritualidad y la resistencia cultural.

Valor simbólico

Fuerza que transforma, limpia y protege. Símbolo de alegría compartida, su danza recuerda que la vida se fortalece con la comunidad, con respeto por la naturaleza y por los antepasados.

Personalidad

- Alegre
- Misterioso
- Espiritual
- Protector
- Rebelde
- Festivo

Danza:

resistencia cultural, equilibrio entre el bien y el mal y conexión espiritual con las tradiciones ancestrales.

Cosmovisión

El Diablo Danzante es la armonía entre fuerzas opuestas, la herencia ancestral y la identidad cultural del pueblo Pueblo Quillasinga de Obonuco.

Elementos Simbólicos

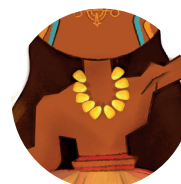
Cuernos:

Fuerza, poder espiritual y conexión con seres de la naturaleza



Collar

Singifica vida, fertilidad y abundancia que se comparte



Vestimenta:

Colores que evocan fuego y protección



A partir de la observación en el territorio, se desarrolló el personaje del Danzante de la Semilla, cuya construcción visual se orientó a manifestar la conexión espiritual con los ciclos agrícolas y la fecundidad. Su indumentaria, elaborada a partir de semillas, espejos y cintas de colores que representan el sol y el arcoíris, fue fundamental para la definición de la paleta cromática del sistema gráfico, evocando la abundancia y la vitalidad del territorio de Obonuco. Al aplicar una reinterpretación proyectual de su carga ritual, se logró consolidar su identidad gráfica y técnica, lo cual se detalla en su respectiva ficha técnica (Figura 33).

Posteriormente, para el personaje del Oso o Cusillo, se retomaron elementos tradicionales asociados a su representación dentro de las festividades Quillasingas, tomando como referencia su vestimenta artesanal, la máscara y los accesorios característicos presentes en la celebración. Durante el proceso creativo se realizaron distintas exploraciones gráficas para definir aspectos de su personalidad y simbolismo, reconociendo que antiguamente este personaje era la figura central encargada de organizar la danza y guiar el ritual. En la versión final se fortalecieron los elementos vinculados con la alegría colectiva, la conexión espiritual y el sentido comunitario, dando paso al desarrollo de su ficha técnica (Figura 34)

Figura 33.

Ficha técnica del personaje Danzante de la Semilla

Figura 34.

Ficha técnica del personaje Oso (Cusillo)



Danzante de la Semilla

Significado del nombre

Representa al guardián y portador de la vida, encargado de sembrar y proteger las semillas que garantizan la continuidad del pueblo y de la naturaleza.

Cosmovisión

Desde la cosmovisión Quillasinga, la vida nace de la Madre Tierra y de su equilibrio con los elementos. El danzante es un mediador entre el mundo espiritual y el terrenal; su danza es una ofrenda de gratitud y una petición de fertilidad, armonía y protección para la comunidad, los cultivos y las futuras generaciones.

Personalidad

- Sabio
- Protector
- Espiritual
- Humilde
- Conectado con la naturaleza

Elementos Simbólicos

Tocado de Maiz

La fertilidad y el alimento sagrado de la comunidad.



Máscara

Abundancia, la germinación y la conexión espiritual con la tierra.

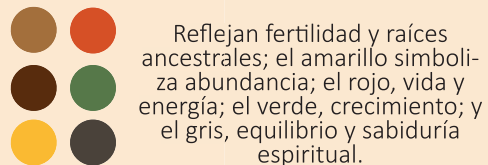


Cascabeles

El sonido anuncia la presencia del danzante, ahuyenta lo negativo y acompaña el ritmo de la tierra y del corazón.



Paleta cromática



Valor Simbólico

- Fertilidad y abundancia
- Conexión con la naturaleza
- Sabiduría ancestral
- Unidad comunitaria
- Su presencia fortalece la identidad cultural y mantiene viva la memoria de los pueblos Quillasingas.

Significado del nombre

A este personaje se lo conoce como Oso porque representa al guardián andino del territorio, símbolo de fuerza, naturaleza y espiritualidad en la cosmovisión Quillasinga.

Personalidad

- Alegre y juguetón
- Carismático y cercano
- Protector y generoso
- Unión y respeto
- Danza y presencia

Valor simbólico

Encarna la alegría colectiva, el respeto por las costumbres y el poder de la comunidad unida. Representa la energía positiva que fortalece los lazos sociales y mantiene vivas las tradiciones a través del juego, la danza y la celebración

Oso (Cusillo)

Elementos Simbólicos

Máscara:

Transforma su identidad y lo conecta con el mundo espiritual



Collar

Diversidad, alegría y armonía alejando el mal



Vestimenta:

Elaborado con fique, Simbolizan ciclos de la vida y movimiento



Colores cálidos como el rojo, naranja o amarillo evocan la energía festiva, el fuego ceremonial y la alegría de las danzas tradicionales.

Cosmovisión

Participa en las fiestas tradicionales, mingas y erencuentros comunitarios. Su presencia equilibra el trabajo con la alewgria, fortalece la identidad cultural y honra a los antepasados que enseñaron que la vida también se celebra



Retícula y Composición Editorial

La retícula planteada para el desarrollo de la pieza editorial fue diseñada para responder a las necesidades narrativas y visuales de la publicación, priorizando aspectos como la legibilidad, la jerarquía de la información y el equilibrio compositivo entre texto e ilustración. Para ello, se construyó una estructura modular basada en columnas y subdivisiones internas que permitieron mantener coherencia visual a lo largo de las distintas páginas y secciones del libro.

Como parte del proceso de exploración, se analizaron diferentes referentes editoriales y sistemas de diagramación que permitieran comprender formas de organización visual aplicadas a publicaciones culturales e ilustradas. A partir de ello, se realizaron pruebas de maquetación y distribución de elementos, definiendo posteriormente una retícula flexible que facilitara la integración de recursos gráficos, personajes y elementos ornamentales sin afectar la lectura del contenido.

Asimismo, la composición editorial incorporó principios de la retícula espiral, utilizada como recurso para generar dinamismo y orientar el recorrido visual dentro de algunas páginas y composiciones. Esto permitió construir una lectura más fluida y orgánica, favoreciendo la relación entre los elementos ilustrativos, los espacios vacíos y los bloques textuales dentro de la diagramación (Figura 35).

Aunque la retícula mantiene una organización clara y constante, también fue concebida como un sistema adaptable, permitiendo

que ciertos elementos ilustrativos ocuparan varios módulos o atravesaran parcialmente la cuadrícula para fortalecer la intención narrativa y estética de la publicación. Esta flexibilidad puede observarse en la integración de ilustraciones, recursos decorativos y composiciones de página que dialogan con el contenido textual sin perder unidad visual.

De igual manera, la relación entre espacios vacíos, bloques de texto e ilustraciones contribuyó a generar momentos de respiro visual y contemplación dentro de la lectura, reforzando el carácter simbólico y cultural del proyecto editorial. En este sentido, la diagramación no solo funcionó como un recurso organizativo, sino también como una herramienta narrativa capaz de articular imagen, composición y contenido dentro de una experiencia visual coherente (Figura 36).

Figura 35.
Construcción de retícula editorial espiral

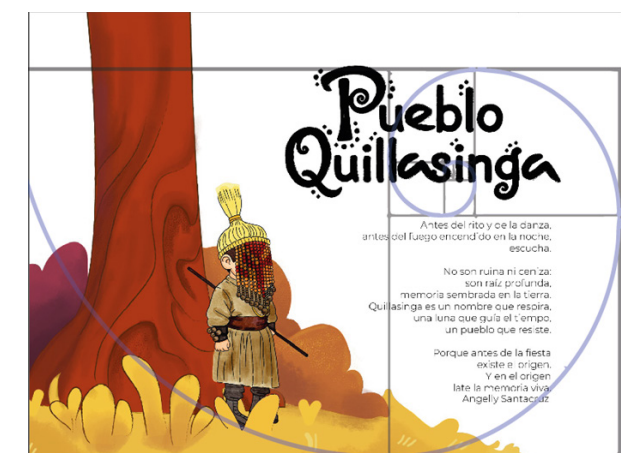
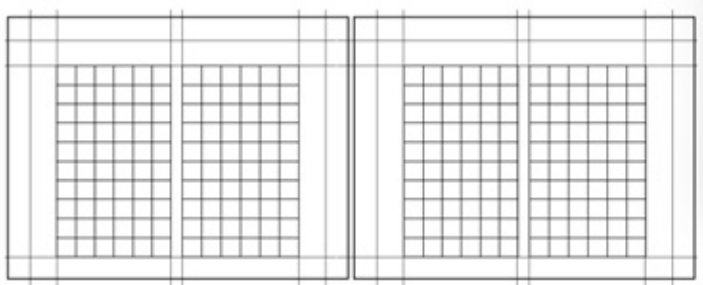
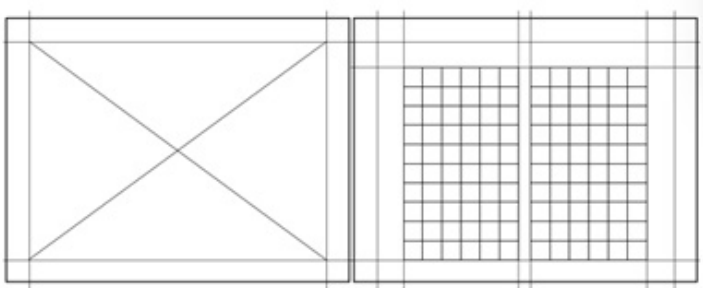




Figura 36.
Aplicación de la retícula y diagramación
editorial en las páginas



Desarrollo Tipográfico



La propuesta tipográfica titulada El Despertar surgió como una exploración gráfica orientada a integrar los valores espirituales, artesanales y ancestrales presentes en la narrativa del proyecto. Esta decisión se fundamenta en la idea de que diseñar con tipografía implica una organización visual del lenguaje que trasciende el contenido verbal para convertirse en un sistema activo de significación (Lupton, 2016). Desde esta perspectiva, la tipografía no solo cumple una función legible, sino que también comunica visualmente de acuerdo con la intención conceptual y emocional del mensaje. Por tal motivo, se consideró necesario desarrollar una tipografía propia y exclusiva para la pieza editorial ilustrada, garantizando coherencia entre el discurso visual y la identidad cultural Quillasinga.

Su construcción formal tomó como referencia los trazos orgánicos del pincel seco, así como ciertas cualidades visuales presentes en las gráficas tradicionales y en las expresiones manuales vinculadas a la memoria cultural. Las formas irregulares, las curvas amplias y las texturas visibles permitieron dotar a la tipografía de una apariencia agradable, alejándose de estructuras geométricas rígidas. Esta decisión buscó reforzar la idea de cercanía, sensibilidad y movimiento, estableciendo una relación conceptual con el despertar espiritual y colectivo abordado dentro de la obra (ver Figura 37).

Cada carácter conserva una construcción manual y expresiva que dota de identidad al sistema gráfico. Elementos distintivos como espirales, terminaciones ornamentales y detalles decorativos fueron incorporados con una intención simbólica, representando conceptos asociados al crecimiento, la continuidad cultural, la energía y la transformación. De esta manera, la tipografía no funciona únicamente como un recurso de lectura, sino como un componente narrativo que acompaña y fortalece el discurso visual de la publicación. Además de su valor estético, este desarrollo permitió consolidar una identidad gráfica que respeta la cosmovisión Quillasinga, donde la relación entre ilustración, color y composición contribuye a una reinterpretación presente de los saberes ancestrales de la comunidad de Obonuco.

Figura 37.
Construcción tipográfica de El Despertar

El Despertar

Concepto general

El despertar simboliza el acto de volver a mirar las raíces, reconectar con la tierra y dar voz nuevamente a las tradiciones ancestrales.

Intención Comunicativa

Generar cercanía emocional y conexión cultural. Cada trazo busca sentirse manual, imperfecto y vivo, evocando elementos artesanales y ancestrales propios de la oralidad, el arte rupestre y las marcas simbólicas presentes en los territorios andinos.

Intención Comunicativa

La tipografía se inspira en símbolos ancestrales y la cosmovisión andina. La letra “D” integra un espiral basado en el churo cósmico, símbolo de vida, energía y conexión espiritual. Sus formas orgánicas representan la memoria ancestral, la naturaleza y la identidad cultural Quillasinga.



Intención Comunicativa

El estilo visual de la tipografía se desarrolló a partir de formas orgánicas y pinceladas irregulares que recuerdan: tinta artesanal, pintura manual, grabados ancestrales, trazos hechos sobre piedra o tierra.

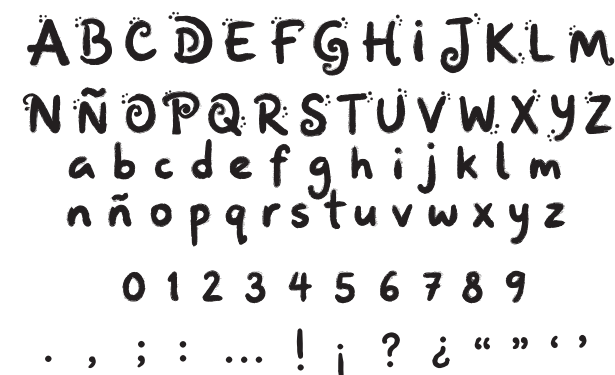


Construcción

La tipografía se creó sobre una retícula flexible que permite conservar naturalidad y equilibrio visual



Abecedario



Proceso creativo

- 1. Investigación conceptual**
Análisis de símbolos y cultura Quillasinga.
- 2. Bocetación manual**
Creación de trazos orgánicos y expresivos.
- 3. Digitalización**
Vectorización y ajuste de la tipografía en Illustrator.
- 4. Integración final**
Aplicación de la tipografía en la identidad visual del proyecto.

Integración Narrativa y Pieza Final

Finalmente, el desarrollo de composiciones editoriales, personajes, sistemas gráficos y el recurso de la creación tipográfica permitió consolidar una narrativa visual unificada dentro de la pieza editorial. La integración entre ilustración y contenido textual favoreció la construcción de una experiencia de lectura sensible y simbólica, donde cada elemento visual transmite memoria, identidad y espiritualidad desde la cosmovisión del pueblo Quillasinga.

La pieza final fue concebida como una estrategia de reinterpretación visual orientada a visibilizar aspectos culturales, ancestrales y espirituales de la comunidad Quillasinga de Obonuco. A través de la ilustración, la composición editorial y el desarrollo de personajes, se construyó la portada titulada El Despertar, la cual buscó generar una conexión emocional entre el lector y las prácticas ancestrales representadas dentro de la publicación (Figura 38).

La composición representa el despertar de la memoria ancestral del pueblo Quillasinga, entendida como un conocimiento que permanece vivo en la oralidad, el territorio y las prácticas espirituales de la comunidad. El árbol central simboliza la Madre Tierra como un ser sagrado y protector, mientras que la figura principal con los brazos elevados representa la transmisión de la palabra ancestral y

el agradecimiento espiritual hacia la naturaleza. A su alrededor, las demás figuras evocan la continuidad de la comunidad y el vínculo colectivo que preserva la identidad cultural.

Elementos como el fuego, el humo y los alimentos de la tierra refuerzan conceptos relacionados con la transformación espiritual, la memoria, la abundancia y el respeto por el territorio. Asimismo, la presencia del Volcán Galeras dentro de la composición representa un símbolo sagrado para el pueblo Quillasinga, asociado con la protección, la resistencia y la conexión ancestral con la tierra.

En coherencia con esta intención visual y narrativa, el contenido del libro fue construido desde la sensibilidad, la memoria y el respeto hacia la cultura Quillasinga. Más que presentar información histórica de manera convencional, la narrativa busca transmitir emociones y reflexiones que acerquen al lector a la dimensión espiritual y humana del territorio. Por ello, la poesía cumple un papel fundamental dentro de la obra, acompañando cada parte de la historia como una voz íntima que transforma la memoria en emoción y convierte la lectura en una experiencia cercana, reflexiva y profundamente humana.



Figura 38.
Aplicación del sistema gráfico dentro de la
pieza editorial



Conclusiones



La presente investigación permitió comprender que las festividades del pueblo Quillasinga de Obonuco no constituyen únicamente manifestaciones culturales aisladas, sino sistemas complejos de significación en los que convergen territorio, memoria y cosmovisión. Estas prácticas funcionan como dispositivos de transmisión simbólica que articulan el conocimiento colectivo y la identidad comunitaria.

Sin embargo, el estudio evidenció que los mecanismos tradicionales de transmisión, basados principalmente en la oralidad, presentan limitaciones frente a las dinámicas contemporáneas, particularmente en su capacidad de conexión con las nuevas generaciones. Esta situación no implica la pérdida del contenido cultural, sino una transformación en las formas de acceso, interpretación y apropiación de la memoria.

En este contexto, el diseño editorial ilustrado se configuró como una estrategia de mediación cultural capaz de traducir la complejidad simbólica de las festividades

en una narrativa visual estructurada. A través del proceso de investigación-creación, el diseño no operó únicamente como un medio de representación, sino como un mecanismo de interpretación que permitió reconfigurar los hallazgos etnográficos en un sistema visual coherente.

En relación con los propósitos planteados, el proceso etnográfico permitió identificar elementos simbólicos, rituales y narrativos que estructuran la cosmovisión Quillasinga, evidenciando la importancia del territorio y la festividad como espacios de articulación cultural. Asimismo, la traducción de estos elementos en un sistema de diseño implicó un proceso de síntesis visual en el que los símbolos fueron reinterpretados como unidades gráficas capaces de construir un lenguaje visual propio del proyecto.

De igual manera, la materialización de la pieza editorial permitió consolidar una narrativa visual en la que texto e imagen funcionan como un sistema integrado,



favoreciendo experiencias de lectura que facilitan la comprensión de la memoria festiva en contextos contemporáneos. En este sentido, la diagramación, la ilustración y la composición editorial no fueron entendidas únicamente como recursos estéticos, sino como herramientas narrativas y de mediación cultural.

El desarrollo del proyecto evidenció además que el diseño editorial ilustrado puede operar como un campo de producción de conocimiento, capaz de articular investigación cultural, interpretación visual y construcción narrativa dentro de un mismo proceso proyectual. Asimismo, la investigación reafirma la investigación-creación como un enfoque válido para el diseño, al integrar análisis cultural y práctica visual como parte de una misma metodología.

Referencias Bibliográficas

- Ágreda Montenegro, E. J., Herrera Zambrano, K., Aza Tenganán, C., y Rojas A., H. H. (2009). Etnoastronomía y obras rupestres: experiencias mítico-religiosas, ciclos y calendarios en las comunidades rurales de Mapachico y Genoy, Municipio de Pasto-Nariño. Pasto: Universidad CESMAG.
- Ágreda Montenegro, E. J. (2012) Pensamiento, Historia y Cultura de los Pueblos Pastos y Quillasingas. Memorias del Simposio. En ANH/ Gob. de Nariño (Ed.), Etnoastronomía y obras rupestres. Mapachico y Genoy, pueblos de origen Quillasinga (p. 37-50). Pasto: Academia Nariñense de Historia / Gobernación de Nariño.
- Aguado Molina, M., & Villalba Salvador, M. (2020). La ilustración como recurso didáctico. DEDiCA. Revista De Educação E Humanidades (dreh), (17), 337–359. <https://doi.org/10.30827/dreh.v0i17.15158>.
- AHO (Archivo Histórico de Obonuco 1846-1985). Cabildo Indígena del Pueblo Quillasinga y Walter Malte. Obonuco, Nariño, Colombia.
- Arnheim, R. (2002). Arte y percepción visual: Psicología del ojo creador (M. L. Balseiro, Trad.). Alianza Editorial. (Obra original publicada en 1954)
- Calero, L. F. (1991). Pastos, Quillacingas y Abades. 1535-1700. Bogotá: Biblioteca Banco Popular, Colección Textos Universitarios.
- Canal NTV. (2025, 5 junio). La comunidad quillacinga y la comunidad campesina de Obonuco se reencuentran en el marco de la celebración de la fiesta de la cosecha y el pago. Que además celebra el diálogo y la reconciliación intercultural [Video]. <https://www.facebook.com/canalntvdeclaro/videos/la-comunidad-quillacinga-y-la-comunidad-campesina-de-obonuco-se-reencuentran-en-/601660386277293/>
- Cardenas-Arroyo, F. (2020). Arqueología del valle de Atríz (Nariño, Colombia). Arqueología Del Valle De Atríz (Nariño, Colombia).
- Cerón-Rengifo, P., Walter Malte Botina y Mauricio Malte Cuaicuán. (2022). Las fiestas con las guaguas de pan en Obonuco, Nariño, Colombia.

- Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología, 46, 151-178. <https://doi.org/https://doi.org/10.7440/antipoda46.2022.07>
- Colombia. (1991). Constitución Política de Colombia. Bogotá: D.M.S.
- Costa, J. (2008). Diseñar para los ojos (2a ed.). Costa Punto Com.
- Cordero Rodríguez, J. P. et al. (2022). Insectos de la Comunidad Misak. Resguardo de Guambia, Cauca, Colombia. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. https://bienestar.bogota.unal.edu.co/pgp/Publicaciones/polom_misak_uto/polom_misak_uto.pdf
- Cuatin Cucas, A. E. (2018). Manifestaciones territoriales del Inti Raymi a partir de la comprensión de las prácticas socioculturales e identitarias del pueblo de los Pastos [Trabajo de Pregrado Universidad del Valle]. Archivo digital. <https://bibliotecadigital.univalle.edu.co/server/api/core/bitstreams/dc93dd6a-dccc-4917-b590-0a0dfcd97c21/content>
- Eliade, M. (1981). Lo sagrado y lo profano. Traducción: Luis Gil. Madrid: Guadarrama Punto Omega.
- Frascara, J. (2000). Diseño gráfico y comunicación (7.ª ed.). Ediciones Infinito. (Obra original publicada en 1988)
- Gaia Amazonas Fundación. (s.f.). Recursos. Contenido especializado sobre la Amazonía. <https://gaiaamazonas.org/recursos-2/>
- Granda Paz, O. (1996). Manual Historia de Pasto, 1. En Academia Nariñense de Historia (Ed.), Arte Rupestre Quillacinga (p. 91-97). Pasto: Academia Nariñense de Historia/Alcaldía Municipal de Pasto.
- Granda Paz, O. (2024a). Arte Rupestre. Pasto: Morada.
- Granda Paz, O. (2024b). Escultura Quillacinga. Pasto: Morada.
- Hurlburt, A. (2012). La retícula (A. Repáraz Andrés, Trad.; 3.ª ed., 1.ª tirada). Editorial Gustavo Gili. (Obra original publicada en 1981)
- Juanete Comunicaciones. (2017). El llamado de Inti. E-book. <https://www.juanetecomunicaciones.com/inti.html>.
- Lupton, E. (2016). Pensar con tipos (J. Sastre, Trad.; 1.ª ed., 4.ª tirada). Editorial Gustavo Gili. (Obra original publicada en 2004)
- Mora, M. (2024). Alberto y las estrellas. Pasto: WAWA Editorial.
- Munari, B. (1983). ¿Cómo nacen los objetos? Apuntes para una metodología proyectual (C. Artal Rodríguez, Trad.). Gustavo Gili. (Trabajo original publicado en 1981)
- Muñoz Cordero, L. I. y Ágreda Montenegro, E. J. (2017). Lengua madre de los Quillasingas. Aproximación - Vocabulario básico - Etimologías sagradas. San Juan de Pasto: Academia Nariñense de Historia/Gobernación de Nariño, Secretaría de Educación Departamental.



NaturalezaViva OTV. (2024). Viajamos a Obonuco Colombia, lugar donde el arte es la ventana hacia la riqueza cultural quillasinga [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=_6nAZCtGSrY&t=1083s

Ortega de Lemos, M. L. y Osorio Garcés, B. (2007). Construcción de la Memoria Indígena. Palabras de apertura. En B. Osorio Garcés (Comp.), Construcción de la Memoria Indígena (p. 17-21). Bogotá: Siglo del Hombre Editores / Universidad de los Andes.

Palacios Soto, C. M. (Karmao), Arango Delgado, C., Rivera, C. D. (Toxic Ripper), González Bernal, J. (Wolfklaus), Muñoz, M., Bautista, M., Urueña, R., López, S. (Artskulpture), Moreno, T. (Kanashii Doll) y Florez Leal, M. A. (2024). Bestiario tulato. Bogotá: TC Impresores SAS.

Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá y Misión País. (2016, 17 de noviembre). Obonuco Territorio Quillasinga [Video documental]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=vM7Fct3kJoM>

Publicaciones ICANH. (s.f.). Catálogo Editorial de Colección Infantil. <https://publicaciones.icanh.gov.co/index.php/picanh/catalog/series/coleccion-infantil>

Quijano Vodniza, A. J. (2003). El Churo Cósmico. Un estudio arqueológico y etnoastronómico de la espiral en la cultura Nariño. San Juan de Pasto: Universidad CESMAG.

Quijano Vodniza, A. J. (2023). Las Pléyades y el calendario agrario y ritual de los incas. Revista Colombiana de Antropología, 59(2), 118-142. <https://doi.org/https://doi.org/10.22380/2539472x.2436>

Radiónica (2023, 03 de agosto). Cuidar y celebrar en la comunidad indígena Quillasinga de Obonuco [Podcast]. Baile seguro: la fiesta como escenario de cambios contra la violencia de género en Pasto, Colombia. <https://www.radionica.rocks/podcasts/chevere-pensar-en-voz-alta/cuidar-y-celebrar-en-la-comunidad-indigena-quillasinga-de>

Robledo, B. H. (2000). Ivar Da Coll: ilustraciones sobre un ilustrador. Entrevista a Ivar Da Coll. Imaginaria, Revista Quincenal sobre literatura infantil y juvenil, 37, 1-5. <https://imaginaria.com.ar/03/7/dacoll5.htm>

Salinas, V. M. (2017). Primer Seminario Binacional Memorias del pueblo Pasto. En J. L. Bastidas Guerrón (Comp.), Los saberes ancestrales y la economía social. Construcción de valores colectivos orientados por los principios de solidaridad y ayuda mutua (p. 92-116). Tulcán: Universidad Politécnica Estatal del Carchi.

Sebastian Bucheli. (2025). Documental mural “Danzantes antiguos guardianes ancestrales”: Homenaje a las mojigangas de Obonuco [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=_1dYyBc0eO0

UNESCO. (2018). Textos fundamentales de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de 2003. Paris: UNESCO. https://ich.unesco.org/doc/src/2003_Convention_Basic_Texts-_2018_version-SP.pdf

WAWA Libros. (2025). Editorial. Página Web. <https://wawalibros.com/producto/coleccion-patrimonios-vivos/>

walterobonuco. (2014, 7 de septiembre). Obonuco. “En el crepúsculo” (documental) [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=ZMN-QJYU1cqY&t=49s>

Zúñiga Erazo, E. (1996). Manual Historia de Pasto, 1. En Academia Nariñense de Historia (Ed.), Los Quillacingas (p. 76-90). Pasto: Academia Nariñense de Historia/Alcaldía Municipal de Pasto.

Zúñiga Erazo, E. (2012). Pensamiento, Historia y Cultura de los Pueblos Pastos y Quillasingas. Memorias del Simposio. En ANH/ Gob. de Nariño (Ed.), Los Quillasingas en la actualidad (p. 51-66). Pasto: Academia Nariñense de Historia / Gobernación de Nariño.

Anexos

Anexo 1

9 de septiembre de 2025

Anexo 1. Bocetos a partir del Plano de Ideación



Nota. El primer boceto corresponde al Danzante de la Semilla, mientras que los bocetos centrales y finales representan al Cucurucho, también denominado "Oso".



Nota. Experimentación de los bocetos con aplicación de color.

Anexo 2. Transcripción de dos Conversatorios con Walter Diego Malte Botina

Notas: A Walter lo conocimos previamente a través de otro proyecto, que en ese momento no estaba relacionado con nuestro trabajo de grado. Posteriormente, en 2025, en los meses de septiembre y octubre, su generosa colaboración en dos conversatorios, uno en el mes de septiembre y el otro, en el mes de octubre de 2025, nos orientó con elementos preliminares de investigación para el proyecto de la pieza editorial ilustrada. Su perspectiva histórica es valiosa, porque desde hace varios años, Walter forma parte del Cabildo Indígena del pueblo Quillasinga de Obonuco.

El acercamiento con Walter, a efectos del trabajo de grado, se llevó a cabo el martes 9 de septiembre de 2025. Ese día, nos dirigimos a Obonuco [Sara Sofía Burbano y Angelly Damar Santacruz], con el propósito de establecer el contacto con una persona representativa de la comunidad. Mientras caminábamos por el corregimiento, coincidimos con Walter Malte. De manera espontánea, nos invitó a su casa, se ofreció a colaborar y dio su consentimiento para las grabaciones. Él comenzó a relatarnos aspectos históricos y culturales relacionados con las festividades de las Guaguas de Pan y sus nexos con el pueblo Quillasinga. Él mismo nos sugirió consultar el artículo “Las fiestas con las Guaguas de Pan en Obonuco, Nariño, Colombia”, publicado en 2022, en la revista Antípoda, coautores: Patricia Cerón-Rengifo, Walter Malte Botina y Mauricio Malte Cuaicuán. El segundo conversatorio, se realizó el martes 7 de Octubre de 2025.

Transcripción de la conversación del 9 de septiembre de 2025.

Walter Malte Botina: Asumen como propia, cada vez que quieren hacer algo indígena aquí, empiezan a dibujar un Sol de los Pastos. Mire un traje de hace poco, no sé en qué año fue que yo miraba un Colectivo de Danza, decían: Los danzantes del Urkunina. Voy a ver, me parece llamativo, ¡Los danzantes del Urkunina!...Y voy a ver y en el tocado, un Sol de los Pastos. ¡Hijuepucha!, ¿cómo te digo?, empezando porque El Sol de los Pastos es una iconografía que no es nuestra, eso es de los Pastos y nosotros no somos Pastos. ¡Somos Quillasingas! Otra, es Urkunina, ni siquiera el nombre... y hay cosas así.

Hay grupos de danza que empiezan..., por ejemplo, Kainikani... es quechua. Nosotros no hablamos quechua, tenemos algo de quechua, pero hay que entender el marco histórico en el que ¿por qué utilizamos esas palabras quechua?... cuando los españoles llegan aquí, vienen con los Incas, porque ellos sometieron a los Incas, y los Incas, los comerciantes especialmente, son los que conocen el terreno, los comerciantes son los Mindalaes, con ellos vienen a conquistar todo este territorio, como les dije, nosotros, antes de los españoles, estábamos en franca lucha con los Incas, estábamos unidos, los Pastos y los Quillasingas, peleando contra los Incas.

Entonces no hablábamos quechua, nuestra lengua madre se llamaba Koché o lengua Quillasinga, o que es el mismo Kamsá, que todavía se lo habla en el Putumayo Alto, entonces los Kamsá y los Quillasingas eran un solo pueblo. Ahora sí,

está el nombre, Quillasinga, a nosotros nos llamaron Quillasinga... es otro error histórico, porque eso es en quechua...y hay dos formas de traducir eso, digamos, una que es la literal, que sería ‘Nariz de Luna’, entonces empezaron la gente de aquí las mismas, que comienzan Quillasinga, luna, entonces nosotros somos la mujer, porque la mujer, según la occidentalización, según la cosmovisión occidental, la mujer sería la luna y el macho, el hombre, sería el sol. Es posible que para nuestros ancestros la madre hubiera sido el sol, era más importante lo que nos había, eso ya es muy español, esos conceptos, y entonces nos colocan Quillasingas por un error histórico.

El primero que empezó a hablar de Quillasinga en ese sentido, fue Cieza de León pero en los archivos históricos de los españoles, ellos dicen que no había un pueblo que se llama Quillasinga, lo que sí había era una designación de los quechuas a llamarles Quillasinga a todos los pueblos que no habían caído en sus dominios, y como los Pastos, los mal llamados Quillacingas, no habían caído todavía en esos dominios de los quechuas, cuando los españoles les preguntan a los quechuas: “bueno, y allá arriba, ¿qué hay en esas tierras?” Y los quechuas dicen: “Allá están los Quillacingas”, o sea, los no sometidos, entonces por eso nos dejaron de Quillacingas a nosotros, y como el Imperio Inca ya había sometido a muchos pueblos, entonces para los españoles fue muy fácil adoptar el quechua como el segundo idioma para entenderse conociendo.



Y entonces cuando llegan aquí los españoles, nos obligan a hablar quechua. Nos obligaron a hablar quechua. Y por eso nosotros decimos achichay, achichuca eso es quechua.

Y nos olvidamos de nuestra lengua madre, el kamsá, pero todavía queda cuando decimos Obonuco, cuando decimos Catambuco, cuando decimos Genoy, Jongovito, cuando los llamamos a los Achicanoyes, a los Botinas, a los Jojoa, Chachagüí, eso es kamsá. Cuando decimos tulpá, eso es kamsá. Por eso cuando llegan los españoles aquí, más o menos ciento cincuenta años después, ya se perdió totalmente, o no sabemos qué se perdió, pero entonces a nuestros ancestros les tocó hablar tres idiomas, les tocó hablar quechua para poder entender, hablaban su kamsá, lengua madre, y les tocó hablar en castellano. Entonces no éramos tan ignorantes, tan brutos como dicen los españoles. Ese fue el argumento de ellos para poder venir, someternos.

Si no te sometes, te mueres. Si no crees en este Dios, te mueres, entonces vinieron con una cruz en una mano, con la espada en la otra. Les cambiaron toda esa cosmovisión y los lingüistas dicen que cuando se pierde el idioma original, se pierde la cosmovisión, porque el idioma está encasillado a interpretar ese mundo en el que ellos vivían. Entonces se perdió mucho.

Dejamos de entender básicamente, literalmente, lo que están en esas piedras, en esos petroglifos, todo eso. Ahora tratamos de interpretarlos, hacer una lectura de eso. Y en todo ese marco está nuestra Fiesta, nuestra Fiesta resume todo eso que les digo: la historia, la cosmovisión, nuestra cultura, nuestra música, nuestro vestuario, nuestra histo-

ria todo eso, lo que nosotros llamamos la cosmovisión indígena, está representado en esa Fiesta. Por eso les digo que nuestra fiesta no es...tomar, bailar y ya, y no entienden el trasfondo que hay en todo eso.

¿Y por qué nosotros defendemos tanto nuestra Fiesta? Por eso les digo que es complejo y no podría aislarla la Fiesta. Ahora, si ustedes quieren hacer un trabajo, tendrían que hacer por alguno de estos elementos, porque enmarcar toda la Fiesta sería súper, súper complejo. Entonces ya les doy herramientas para que vean en qué... En qué se pueden enfocar.

Ahora sí. ¿Cómo les digo? Aquí hay dos visiones, ¿no? Que es la visión indígena, que es la nuestra. Y hacemos nuestra Fiesta de acuerdo a esta visión. Pero ahí está otra visión comercial, que es la de Las Guaguas de Pan. Entonces ustedes pueden decidir trabajar con el cabildo, o en la Fiesta del cabildo, o en la de Las Guaguas de Pan. Pero que en realidad es la misma.

Ahora sí, si van a hacer con el cabildo, hay un proceso, que yo no lo decido, eso lo deciden las autoridades. Ustedes tienen que ir a sustentar su proyecto a las autoridades.

Y ahí sí les digo, tiene que estar bien argumentado, porque allá las autoridades, unos y otros, les van a preguntar, bueno, ¿y por qué?, ¿cómo?, ¿cuándo?, ¿qué producto van a dejar?, ¿por qué se deciden? Y van a empezar a preguntarles, hijo de pucha, y ahí sí. Entonces deben ir muy... argumentar bien.

Transcripción de la conversación del 7 de Octubre de 2025.

Walter Malte Botina: El problema que tenemos, la parte económica. Afortunadamente pues tenemos la organización del cabildo y el cabildo ya, pero 3 millones se van en pagar impuestos. Y estamos hablando de esta Fiesta que tiene un gasto de 60, 70 millones. ¿De dónde sacamos todo eso? Entonces nosotros hacemos proyectos, pero ya a nivel nacional. Y argumentando todo eso, que es algo muy nuestro, muy de la comunidad indígena, y que estamos en peligro de extinción, y que nuestra cultura se puede extinguir entonces ante el Ministerio de Cultura, el Ministerio del Interior, debemos argumentar eso. Y allá hay rubros, ¿cómo se llama eso? Hay partidas económicas que están destinadas a estas cosas. Debemos argumentar bien para poder sacar dinero. Si no, no lo hacemos.

Entonces en eso sí nos hemos vuelto expertos en hacer esta clase de proyectos para que se den. Y algo que si viviéramos de acuerdo como la cosmovisión indígena nos lo manda, respetando a la Madre Tierra, de que nos devuelvan todo eso, porque la tierra, los españoles llegaron y nos la cogieron, aquí por ejemplo a Obonuco lo dejaron en una franja pequeñita a la gente. Y alrededor de Obonuco fueron las grandes estancias, las fincas y prácticamente es una esclavitud escondida, que los indios están trabajando por ahí.

Y nos dejaron en esa parte. Entonces nos tendrían que devolver toda la tierra para poder trabajar y volver a esa armonía que teníamos antes. Pero como no se puede hacer, entonces es una parte económica, es un problema. Y otra, como dicen ustedes, el no entendimiento.

Hay gente que vive en la ciudad y que no conoce estas cosas. No conoce de dónde venimos, qué es lo que somos, el porqué de nuestra Fiesta. Y empiezan a hacer cosas que... Yo conociendo esto, digo, la gente no sabe ni dónde está parada. Especialmente en las universidades. Hay una, como les digo, una moda, una tendencia, listo, está bien, ¿no? El pensamiento latinoamericano, bueno, unirlo. O el pensamiento andino, ¿no? Todos somos uno solo. Y empiezan a bailar cosas de... Bueno, es bonito, nosotros no lo hacemos, ¿no? Lo hemos hecho... cosas de otros países, de otras culturas. Pero no es nuestro eso. Entonces, ¿por qué no trabajamos primero lo nuestro? Nos conocemos nosotros mismos y después hacemos cosas de otros.

Por ejemplo, es muy normal que en el 24 [del mes de junio de cada año] ahora han cogido de hacer los raymis, ¿no? ¿Sí? Se dan cuenta de que, especialmente la juventud, empiezan a tocar raymis y a bailar. Bonito, bonito. Yo lo hago, pero como una danza, espectacular... pero no porque me representen. Nosotros aquí bailábamos San Juan. Eso es lo que, en el ritual, bailamos San Juan.

Entonces, es conocerlo más. Le dieron un nombre, que fue un profesor de la Universidad de Nariño. Se le ocurrió decirle Montaña de Fuego, y él no recuerda el nombre del profesor. Montaña de Fuego, el volcán Galera. Montaña de Fuego, en quechua, Montaña Urcunina. Fuego. Montaña de Fuego. Y ahora, todo el mundo dice Montaña de Fuego.



¿Pero cómo se llama? La ciencia que estudia el orden de... ¿la sintaxis? ¿no? Que estudia el orden de las palabras en una oración. En el quechua no existe el Urcunina. Si queremos decir Montaña de Fuego, sería el Nina Urcú.

¿Qué hacíamos ese día? Ese día madrugamos, algunos madrugan a parar el castillo, otros madrugamos al monte, a un lugar que se llama Pie de ánima.

Con la primera salida del sol tenemos que estar allá, los danzantes. Allá hay un taita, ahora le dicen taita curaca, es un médico, un curador. Él es el encargado de decirnos cuándo hay una ceremonia de 'limpia', de armonización. Y nos da la orden de poder, los danzantes, colocarnos el atuendo. Y seguido de eso bajamos de la montaña. Es una ceremonia muy solemne, muy nuestra, muy de respeto. Pero que solo lo hacen los danzantes, es un sitio especial. Luego bajamos a otro sitio, a otra piedra. Ahí hay más personas que se han ganado el derecho de asistir a eso, no todo el mundo puede ir. Hay autoridades, músicos, hay personas que se han ganado el derecho de estar ahí. Y hacemos la ofrenda. También hay con danza allá, empezamos a bailar. Luego sí nos bajamos de allá. Y empezamos con un desfile. Empezamos desde el lugar allá, en el camino tradicional, el Camino de los Viejos se llama, porque era el que utilizaban nuestros ancestros. Una vez llegamos acá, hacemos un pequeño desfile y nos apostamos frente al castillo. Bailamos alrededor del castillo, es una forma de armonizar con los danzantes. ¡Ah!, y en el camino se vinculan una serie de invitados, o piden a veces gente, o instituciones, o también

otra clase de danzantes que vienen a acompañarnos, entonces vienen danzantes tradicionales de otros lados. Por ejemplo, vienen las Mujeres de Funes, los San Juanes también. Bueno, eso es. De eso cada año algunos vienen. Bastantes, sí. Y nos acompañan en el desfile. Hacemos el desfile, armonizamos el castillo y entramos a la iglesia. Es el sincretismo, ¿no? Es religioso.

Escuchamos la misa, hacemos la ofrenda también. Con esto que nos trajeron los españoles, hacemos la ofrenda. Santo, San Juan, todo eso en la misa y todo eso. Salimos de ahí y ya podemos bailar en todas partes. No tenemos un lugar exacto donde bailamos. Simplemente vamos y danzamos donde nos lleven. Y así nos la pasamos todo el día. Es una forma de armonizar. La gente nos lleva y le bailan frente a la casa, entonces el dueño de la casa dice: "vengan, hagan el favor de bailar aquí en mi casa". Y nos dan, por lo general, aguardiente. Entonces los danzantes nos chumamos. Y aquí deben entender el concepto de chuma. Para nosotros es sagrado, es como un vínculo. Es un canal para completar un vínculo, el vínculo es la unión del hombre con la tierra. Porque los danzantes se supone que debajo de su ropa no tienen que tener ropa interior. Porque el pene del hombre tiene que estar apuntando a la tierra. Porque además, esta Fiesta también es una fiesta de fecundidad. Y que al final del día el hombre y la tierra tienen que unirse. Entonces nos hacemos tierra. Chumados. Y al final del día hay ese vínculo de hombre-tierra. Entonces, ¿por qué bailan hombres? Solo hombres, porque el hombre somos nosotros y la mujer, es la tierra. Ahora sí. Utilizamos cascabe-

les o chilindrinis, como le decían nuestros ancestros. Y eso nos ayuda a armonizar el sonido. Tiene que ser este sonido. Que es el mismo sonido o el tiempo que se llama de la tierra. En el ritmo, es el San Juan. El San Juanito, que le llaman en Ecuador. Por eso nosotros bailamos solo San Juan. ¿Sí? Ese es nuestro tempo, nuestro tiempo. Por eso lo hacemos. Y eso nos ayuda a armonizar, a que los malos espíritus se alejen de aquí. Entonces, esos cascabeles que nosotros utilizamos, los hacemos por eso. Se han encontrado aquí huacas con cascabeles de oro. Desafortunadamente, no tenemos ni uno, solo sabemos que existieron.

Porque como todo ahora tiene valor comercial y la gente, todo es a vender. Entonces, por ejemplo, por ese lado empleamos los cascabeles, utilizamos el follado.

Originalmente se sabe que los danzantes lo hacían totalmente desnudos. Pero la religión viene y cuando llegan los españoles dicen que eso es pecaminoso, profano, mundano.

Todo eso nos obliga a colocarnos algo. Sabemos que de pronto fue la cusma que utilizaban. Es una manta que se utilizaba antes que lleguen los españoles. Entonces nos tocó utilizar eso. Y con el tiempo, el follado, como no es propiamente nuestro, es extraído de España. Nos tocó utilizar eso. Entonces lo utilizamos, el follado. ¿Y qué les digo? Bueno, en el vestuario normal se lo colocaría una mujer. Con sus trenzas largas adornadas con cintas. En el sombrero, algo. Lo que pasa es que hay que entender que antes cada danzante hacía su

propio tocado. No había uniformidad.

Entonces de una u otra forma. Pero sí se puede generalizar de que, por ejemplo, había elementos como las semillas. Que se cuelgan de alguna forma o hacían collares, como sea. Los espejos. De una u otra forma tienen que haber espejos. Los espejos no son nuestros tampoco. Pero pues..., se supone que antes, nuestros ancestros los hacían con tocados. De pronto, puede ser con elementos de oro. Los españoles nos cogen el oro. Entonces nos tocó hacerlo con espejos. Hay una representación de uno de nuestros guardianes, que es El Cueche. Ellos lo conocen como arco iris. Entonces está representado en las cintas. Tenemos nuestras cintas y colores. Y sobre todo, acá arriba, junto con el espejo, están las aves. Y antes lo hacían con pajaritos. Dicen que nosotros ya no podíamos hacer eso, nosotros.

Que representa la altura, desde allá vamos a ver todo. Nuestra tierra, todo. Por eso están ahí. Ahora es más fácil conseguir plumas de colores. Se colocaban pieles.

No podríamos, en este momento, matar a un animal, sacarle la piel y exhibirla así. Con el tiempo, esas pieles fueron cambiando a pañoletas de colores vivos. Entonces ahora se ponen las pañoletas.

Y una serie de cosas. Por ejemplo, los collares. De que cada danzante hacía su propio cuerpo. Sí. estamos hablando de más o menos 80 o 90 años, esa era la forma. Nos vamos mucho más atrás. Tenemos registros, digamos de nuestros Mayores,



de los abuelos de nuestros Mayores que cuentan que era todo muy natural. Utilizando cosas del monte, cosas viejas.

Por eso en ese tiempo no se les llamaba mojiganga, sino Los Viejos, los danzantes viejos. Los que se vestían en el monte y tenía bajado. Con un personaje muy importante, que es el que organizaba todo. En nuestro caso, se vestía un oso. Un oso era el que se vestía. En otras partes le llaman mono, cucurucho. Hay infinidad de nombres que, según la región le dan. Y bailando a San Juan.

Problemas, ¿no? Lo que pasa es que nosotros no podemos estar aislados al mundo. Claro.

Hoy, el mandato general, estamos en un mundo globalizado. El modelo económico que reina es el capitalismo. Todo está enmarcado en una cosa que es el capital y la parte económica. Si no tienes plata, no puedes hacer eso. Nosotros no podemos aislarnos de eso. Sí podríamos, ¿no? Porque la Fiesta en sí es un agradecimiento, es un compartir. Pero para compartir hay que tener, para tener hay que trabajar. Y nosotros somos una comunidad pobre. ¿De qué forma trabajamos para hacer todo eso? Porque representa un gasto, y es un gasto enorme, es cuantioso.

Hacer, armar el castillo. Antes no tenían ese problema. ¿Sí? Bien. Teníamos, la gente trabajaba, laboraba el campo, laboraba y sacaba sus productos directamente del campo.

Y dejaban lo mejor, dejaban lo mejor de la cosecha y hacían los castillos.

Anexo 2. Transcripción de grabación

Relator: Floralba Achicanoy

Notas: El primer contacto con ella, se realizó con la mediación de Camilo Andrés Varona Guerrero, asesor de la investigación. El primer encuentro se efectuó en Pasto, en la Casona Museo Taminango, en la calle 13 # 27-67, durante la feria de artesanías “Pasto Hecho a Mano”, el 7 de septiembre de 2025. En la feria, nos relacionamos y conocimos su trabajo en alfarería y cerámica, categoría artesanía tradicional y patrimonial. Con la primera socialización, los siguientes encuentros con ella, se agendaron en días sábado, el 20 y el 27 de septiembre de 2025, en su casa taller en Obonuco. En estos dos días se grabó el material que ha sido transcrito.

Floralba Achicanoy es educadora, alfarera y ceramista. Su trabajo nos interesó especialmente, porque en sus productos artesanales incorpora patrones e iconografía asociados al pueblo Quillasinga de Obonuco; su trabajo es base fundamental para el desarrollo de la pieza editorial ilustrada.





**Transcripción de la grabación del
sábado 20 de septiembre de 2025**

Síntesis: empezamos poniendo en contexto lo que queremos realizar. Hablamos (Sara Sofía Burbano y Angelly Damar Santacruz) de la pieza editorial ilustrada, que se plantea como producto de diseño gráfico y de los conocimientos de base, de los cuales se tomó nota en las festividades tradicionales de las Guaguas de Pan recientemente celebradas, el 4, 5 y 6 julio de 2025.

Floralba Achicanoy: La investigación está muy amplia, miren... estaban hablando del pueblo Quillasinga, sí, pero resulta que la investigación la están haciendo en Obonuco. Entonces, yo lo cerraría un poco más el tema... no recuerdo cómo se llama el título de la presentación, ¿cómo se llama? ¿Infografía? ¿Cómo se llama?

Sara Sofía Burbano: Pieza Editorial.

Floralba Achicanoy: Pieza Editorial sobre no sé qué, del pueblo Quillasinga de Obonuco. Sí, para que llegues y ¡pum! Miren, entonces eso llega y te centra, que es en Obonuco, porque si tú vas a revisar el tema de Quillasingas en El Encano, pues tiene un contexto diferente, ¿sí? Si tú vas a revisar el pueblo Quillasinga en Genoy, es diferente, en Tangua es diferente, ¿sí? Entonces, allí sí les diría que investiguen un poquito más sobre el pueblo Quillasinga, porque el pueblo Quillasinga... se habla de la nación Quillasinga, miren, ¿sí?

Que hablan de los Quillasingas en la vía Popa-

yán, los que, que por eso, por eso está el despertar de, miren, de los de Buesaco, de los de La Cruz Nariño, allí está el despertar de estos pueblos, ¿no? Se habla de los Quillasingas de la vía a Quito, y por eso está Tangua, están estos pueblos de, de, de, de... hacia abajo. O sea, Provincia de Obonuco, pues, digamos, se habla de los Quillasingas de la Montaña, que son los de, del... de la gran montaña, que son los, en la vía a Putumayo, que también es el pueblo Quillasinga, entonces, ¿ven? Es, o sea, es bien amplio, es bien amplio el panorama de la, la gran nación Quillasinga, te va a hablar el Taita, por ejemplo, te va a hablar de eso, pero es para que tengan ese contexto.

Ahorita -si quieren-, buscamos por allí, yo tengo unos libros, pero entonces, en ese contexto, que ustedes lleguen y los centren a los Quillasingas de Obonuco, para que esté bien centrado, ¿sí? Que sepan que... bueno, ustedes de esa historia ya deben saber que en 1945, tras la, tras la reforma agraria, el proceso de reforma agraria, llega y se decreta que todos los resguardos y cabildos indígenas se iban a incorporar a la normativa nacional, entonces, se iban a hacer, donde había cabildos, se iban a hacer comisarías, y donde había resguardo, también, otra figura, y llegan y quitan la figura de mesa, mesa de... mesa de gobierno, de cabildos. Entonces, instauran la figura de los corregidores,

y los cabildos pasan a ser corregimientos, ¿ves? Entonces, allí es adentrarse un poquito más a entender ¿por qué?, ¿qué fue lo que pasó?, ¿sí? Con este, este... este decreto ley que fue así como tan vertical que llegó, lo que yo entiendo es que avasalla, en primer término, a los cabildos, a los resguardos que estuvimos muy cerca de centros capitales, por eso, en Bogotá, en Cundinamarca, estaban los muisca, allá cogió al pueblo muisca, en Ibagué, al pueblo pijao, ¿sí? Acá, en Nariño, al pueblo Quillasinga, porque nosotros estábamos muy cerca a las urbes, ¿sí? A los centros poblados de... de capitales. Entonces, llegó, nos cogió y nos abolió, o sea, porque eso es lo que cuentan los Mayores, que un rato fueron autoridades de cabildo, y en otro momento ya no, fue atajante, o sea, fue, eso fue sin, sin pedir permiso, ¿no? Sino que, y les empezaron a decir: mire, qué pena, pasa que es mejor ser campesino a ser indígena.

Esa fue la... el ardid que usaron, ¿sí? Que era mejor ser campesino a ser indio. Y instauraron, donde había mesa de gobierno, instauraron un corregidor, y se formaron las corregidurías, los corregimientos. Por eso estamos tantos corregimientos alrededor de Pasto, todos que éramos parte del pueblo Quillasinga, ¿sí? Eso pasa en 1945, mira, a 2011, es que nosotros, más o menos, 2010-2011, nosotros tenemos el despertar.

¿Cuánto tiempo? Mira, son como 80 años, más o menos, ¿sí? De un lapso entre paréntesis, ¿sí? Hay un pueblo, el pueblo Quillasinga, que lleva la batuta, es el gran resguardo de El Encano. Ellos, creo que el despertar de ellos es en el... como en el noventa, en los noventa, no sé en qué fechas, me tocaría averiguar. Sí, y la pelea de ellos fue muy fuerte, con muertos y todo.

Pero entonces ellos tienen un tiempito más, incluso ellos tienen la formalización de resguardo, que ahorita ya se está hablando de eso, ¿no? De reconstituir los resguardos. ¿Qué pasó en ese, en ese periodo de tiempo? Que la memoria colectiva se mantenía. ¿Cómo se mantenía? Porque nosotros, nuestros papás, nuestros abuelos nos decían, a ver, lo que pasa es que mi abuelito, el abuelito Joaquín, él fue regidor. Y él era... yo le tenía miedo, a él le tenían miedo porque era un regidor bravísimo. Y donde funcionaba la corregiduría, estaba acá en el Salón Cultural, allí todavía tenían los calabozos. Estaban, había restos, digamos, de las, de los métodos de justicia propia, del cepo y de esas cosas, ¿sí? Y entonces, en las charlas que tienen estos Mayores, dicen, ay, no, es que eso daba pena cuando los cogían y los metían en el cepo y daban aullidos, o sea, deliraban por la noche del dolor, que los vayan a sacar de allí, que ya me van a hacer eso. O cuando daban 'fuate' en la plaza. Sí, entonces se mantuvieron las memorias, en la memoria colectiva había eso, de que antes había habido un gobierno propio, pues, una mesa de gobierno indígena. Y incluso hay mucha tierra, acá en Obonuco, que fue dada por el resguardo.

Entonces, por ejemplo, uno de nuestros lotes que tenemos, de ese no hay escrituras y ese es porque fue dado por el resguardo, lo pasaron a mi abuela, a mi abuelita, ¿sí? Y así muchas tierras están dadas por el resguardo. De los hechos, pues, ya del despertar, ya, yo creo que con Walter [se refiere a Walter Diego Malte Botina] pueden hablar mejor, porque él es una de las autoridades que mantiene el... ¿cómo se llama eso...?, él tiene recopiladas las actas de antes, ¿cómo se llama ese...?... el archivooooo..., el ar-



chivo. Él tiene actas de 1800, o sea, que es un archivo patrimonial, ¿sí? Y él fue el que lo recuperó. Entonces, él, pues, ya tendrá allí muchas cosas que hablar, porque supongo que él haya leído, haya tenido la oportunidad de leer eso, y yo no lo he mirado.

Y tampoco, pues, yo he mirado que hayan... digamos, que le den un manejo técnico, ¿no? Como actas patrimoniales, porque son muy viejitas, pero yo sé que están allí. Y esa fue una de las bases para que, a nosotros, en el estudio con el antropólogo, nos dijera, sí, es cierto, aquí hay una comunidad indígena, ¿sí? O sea, eso no es que es inventado, que es por moda, que es chévere, que bonito, no, sino porque hay todas unas prácticas, unos recuerdos, unas maneras de ser, de hacer las cosas, que dan cuenta de que se ha mantenido una comunidad indígena, ¿sí? Entonces, como pasaron tantos años, mira... y el despertar lo venimos a hacer a partir de unos procesos culturales, de unos procesos que ustedes ya, ya, ya saben porque se ha dicho... que a través de la danza, a través del teatro, fue el despertar, porque se empezaron a..., se empezaron como a..., como a darnos cuenta de que sí, de que allí había algo, de que es cierto, y que yo... ¿por qué tengo este apellido Achicanoy, Achicanoy? Y que... porque aquí todos, la mayoría somos Achicanoy, ¿sí? Y que... porque, por ejemplo, dentro de lo que uno mira dentro del pueblo Quillacinga, de acá, cerca al Valle, porque nosotros somos los Quillacingas del Valle de Atríz, ¿sí? Es que hay una designación, eso tiene un nombre, un nombre exacto en, en, en antropología, pero es una designación por apellidos según el territorio. Entonces, los Achicanoy en Obonuco, los Criollo en Genoy,

¿cierto? Los Maigual en Gualmatán, ¿sí? Mira, los Patascoy, Patascoy, unos apellidos así en Catambuco, ¿sí? En Mocondino están... en Mocondino, por allá, por ese lado están los Josa, los, bueno, son unos apellidos, los Botina hay mucho aquí, pero también Botina está en Anganoy, que nuevamente se resurgió como, como, con decreto nuevamente como corregimiento, ¿sí? Entonces, esas designaciones de que encuentres por aquí, unos por acá, dos, mira: Tulcán, Jojoa, bueno, ahorita saco la, más o menos los libros que tengo, son libros a los que ustedes tienen que abocarse para que les dé un contexto histórico, que ustedes entiendan, ¿sí? Porque el hecho de que tú vayas a representar a través de una infografía, de una ilustración, es porque es el resultado minucioso de una investigación y que sea lo más serio y que dé cuenta hasta lo más que se pueda de lo que tú estás plasmando, ¿sí? Porque es un resultado, digamos... ¿cómo te digo? Que puede, que empieza, ese documento va a empezar a ser parte de la información de las siguientes generaciones, que ya queda, así como los libros de Granda [se refiere al investigador Oswaldo Granda Paz], así como los libros del maestro, de este otro maestro, que así, que el resultado de ustedes, también empieza a ser parte de ese bagaje y entender que esa historia es lo que yo siempre mantengo en los conversatorios que yo tengo, que cuando tú esculcas esa historia, estás esculcando parte de tu ancestralidad como pastusa, ¿sí? Y entender que el pastuso tiene esa ancestralidad.

Y esa es una ganancia que hemos tenido como pastusos, digamos... porque el pastuso ya sabe que viene de una descendencia Quillasinga, no de una descendencia Pastos, como en algún

momento se creía. Ah, no, pasto por pastos. Eso sí le voy a decir bastante. ¿Sí? Dicen que los pastos son más de inviernos. Pasto por pastos. No, pastos es otra, es otra cosa diferente.

Sí que sí, somos parecidos, somos como los negros cacheticos y eso, pero somos diferentes, ¿sí? Entonces, mira, en ese bagaje, qué interesante que ustedes también se empiecen a encontrar, que también halla ese encuentro personal, ¿sí? Porque cuando ustedes van a intentar en sus familias, tal vez por allí haya un apellido, una cosita, algo tiene que haber... el hecho de que nos gusten... Uyyyyyy, las papas, esa gastronomía que tenemos. Eso hace parte de todos, de una construcción social, ¿sí? Y cuando te refieres a eso de que me dices, no, es que unos dan razón, otros no dan razón, ¿no? Y esas eran unas discusiones que teníamos al principio, porque es que, a ver... yo en ese momento tenía como unos treinta y seis años, algo así.

En un momento en el que nosotros dijimos, sí, nos vamos a volver a declarar indígenas, no es fácil, no fue fácil, ¿sí? No fue fácil esa declaratoria de resurgir como indígenas. Hasta ahora, más o menos, que ya la gente como que aquí en el pueblo. Pero en su momento, eso no, que era indio, le iban a negar la entrada a la iglesia, que los indios no se iban a dejar entrar los muertos de los indios al cementerio, eran unas cosas bien fuertes, ¿sí? Sí.

Y eso, por ejemplo, ese tipo de estigmas, de ese murmullo social, ese rechazo, como esa cosita, tú vas a mirarla mucho más, por ejemplo, ahorita, en un tema que pasó en Yacuanquer.

En Yacuanquer había un petroglifo de cuatro churritos, y pasó una calzada, no sé qué, y tuvieron la indecencia de irse por encima del petroglifo. ¿No? Dañaron al petroglifo. Entonces, si tú miras, consultas eso en el Facebook, en los comentarios, tú vas a mirar, vas a observar ese tipo de comentarios. Ah, no, dicen: esos son indios por conveniencia, esos son inventados que son indios, ja, ja, ja, qué risa, qué indios esos. A nosotros nos decían así: “No, qué risa, indio y con Tablet.” Decían así. Aaaaah, ¿no?, “Qué risa, que indio y con Tablet.” “Indio y con celular.” O sea, hay una percepción de ser indígena que es totalmente fuera de contexto, que no se entiende. Entonces, era como que no había derecho a la contemporaneidad en el ser indígena, y es lo que a mí me pasa hasta ahora.

Sí, porque Artesanías de Colombia, por ejemplo, dicen: “no, usted no produce artesanía indígena.” Lo dicen ellos, ¿no? Entonces, yo digo, ay, ¿por qué? O sea, ¿por qué mi artesanía no es indígena? Si yo soy indígena, me pretendo y tengo aquí los respaldos. Ah, no, dicen: “porque es que usted usa esmaltes...”. Entonces, eso no es artesanía indígena. Claro, digo, yo uso esmaltes porque yo he podido acceder a unas tecnologías y a otras técnicas, y claro, el esmaltado es europeo. Pero la Casa de Adentro es un pensamiento, es una indagación que yo hago sobre cómo reconstruir una cerámica Quillasinga. Esa es mi indagación personal. Que yo lo haga con las tecnologías que tengo en el momento, pues, no me quita que sea indígena, ¿sí? Porque la indígena es contemporánea, ¿cierto? Pero entonces, alrededor de eso hay muchas cosas y puede haber ese tipo de percepciones. Yo lo miro como natural.

¿Por qué? Porque es que los jóvenes, los niños,



los wambras, digamos, que están despertando en el proceso en el que nosotros ya estamos también despertando, no te van a tener que dar cuenta de todo. Es como que tú llegues a... no sé, digamos, a un musulmán. Bueno, ¿qué significa eso? Burkas... no sé.

Yo creo que eso está por allá, ¿no? El turbante, ¿qué significa, qué significa? Porque es un trabajo de generaciones y generaciones, ¿sí? Lo que nos decía alguna vez, ¿no? Yo les decía a Walter, precisamente, en una de las primeras reuniones de la asamblea, yo le digo, pero es que nosotros tenemos que documentarnos más para saber cómo dar razón de que sí, de que somos Quillasingas. Mira, tú a una persona negra le preguntas por qué es negro, y no te va a decir por qué; porque es parte de su ser, de su raza, ¿sí? Entonces, más allá de eso, es entrometerse un poquito más para decodificar esas simbologías, porque esas simbologías tal vez en un principio no fueron ni así. Pero como estamos indagando sobre un tema de estéticas contemporáneas, entonces allí ya hay otra cosa, digamos.

Las mojigangas, el traje de las mojigangas más o menos se ha mantenido. Porque el traje de las mojigangas en el baile, yo me alcanzo a acordar de que pasaban en la mañana, ese día de la fiesta, pasaban muy temprano los hombres con sus mujeres atrás, llevándoles las... ¿cómo es que les dicen a las...? Hay un nombre para las trenzas, espérame... no me acuerdo. Entonces ellas les llevaban esas trenzas, esas, las trenzas, la máscara esa y les ayudaban a peinarse a los hombres, yo miraba como un disfraz pues, porque los hombres eran hombres, hombres,

hombres grandototes y se ponían trenzas, todas esas orejitas por aquí ¿no? y se maquillaban, grandototes y bailaban, yo me alcanzo a acordar de eso ¿sí? Entonces ahora lo que han hecho los danzantes con, desde ese, desde esa danza de los Mayores vestidos de mujeres es recrearlo más, tiene más atavíos; si ustedes lo miran ahora tiene más atavíos, incluso tiene unos osos atrás que tienen ¿no? tienen semillas, yo hasta donde me acuerdo no era así, pero ¿cuál es esa necesidad de ataviarse?, ¿no? de llenarse de cosas, entonces ya, eso ya es otra indagación que tal vez pertenezca a la sociología, a la antropología.

Anexo 4. Transcripción de Grabación.

Proceso de co-creación. Relator: Leonardo Hidalgo

Notas: El encuentro se realizó el 11 de marzo de 2026, en el marco del proceso de construcción de la pieza editorial ilustrada sobre el pueblo Quillasinga de Obonuco. Durante la sesión se socializaron propuestas visuales, bocetos y conceptos gráficos relacionados con la representación ilustrada de elementos simbólicos y culturales del territorio Quillasinga. La conversación se centró en la construcción estética de la pieza editorial, el uso de referentes visuales, la representación espiritual y ancestral en la ilustración, y las relaciones entre memoria, identidad y territorio.



Transcripción de la grabación del 11 de marzo de 2026.

Síntesis: En el encuentro se dialogó sobre el enfoque conceptual de la pieza editorial ilustrada, particularmente acerca de la representación simbólica del pueblo Quillasinga y la construcción visual de personajes, elementos espirituales y paisajes asociados al territorio de Obonuco. También se discutieron referentes gráficos y cinematográficos para fortalecer el desarrollo visual de la propuesta.

Leonardo: Nosotros hicimos un conversatorio con unos señores, y en ese conversatorio descubrimos varias cosas. Nosotros nos enfocamos principalmente en las Guaguas de Pan, en la ceremonia de la Madre Tierra y en la crianza del cuy. La idea era enlazar estos elementos con el hallazgo arqueológico.

¿Por qué? Porque en el hallazgo arqueológico había ollas con huesos pequeños, huesos de cuy. Entonces el cuy también aparece como un animal ceremonial. Y eso se relaciona con la conexión que tienen los Quillasingas con la tierra, porque el vínculo con el territorio es muy fuerte. Todo gira en función de la tierra y del cultivo. Las Guaguas de Pan también tienen relación con los Quillasingas. Antes eran una celebración religiosa asociada a San Pedro y San Pablo, pero luego la parte religiosa se separó de la celebración popular. Aun así, la festividad mantiene una carga simbólica importante para el territorio Quillasinga.

Angelly Damar Santacruz: Esta es la portada. Decidimos llamarla “El Libro del Despertar”, re-

tomando lo que mencionaba la maestra Floralba sobre el despertar del pueblo Quillasinga. Queríamos representar ese proceso de recuperación de identidad y memoria.

Aquí aparece el volcán, la Madre Tierra representada como un árbol sabio que protege a la comunidad, el taita, el campesino y la curandera. En la parte superior, entre la niebla, quería representar a los ancestros, porque son muy importantes dentro del concepto de la pieza.

Leonardo: Hay una cosa importante y es la expresión facial del árbol. La forma en que muestras las facciones puede generar una sensación de miedo. Entonces habría que revisar eso, porque el personaje debería sentirse más ancestral y protector que agresivo.

Ese árbol, por ejemplo, ¿en qué árbol te inspiraste? Porque sería importante que tuviera relación con el territorio de Obonuco y con los árboles que existen allá.

Angelly Damar Santacruz: Tomé referencias de árboles que vimos en Obonuco durante la festividad de las Guaguas de Pan. Estuve revisando formas, hojas y estructuras para construir el personaje. También intenté darle un aspecto más espiritual y antiguo.

Leonardo: Lo ancestral no necesariamente tiene que verse oscuro o agresivo. Hay referentes cinematográficos y gráficos que trabajan la ancianidad desde lo espiritual y lo sabio. Por ejemplo, en algunas películas los personajes ancianos tienen rasgos más suaves, párpados caídos, expresiones tranquilas y detalles que muestran el paso del tiempo.

La mirada es muy importante. Tal vez quitar las pu-

pilas hace que el personaje se vea demasiado fuerte. También podrías trabajar más las arrugas, la caída de los párpados y ciertos rasgos físicos asociados a la vejez para transmitir sabiduría.

Además, puedes revisar referentes visuales que trabajen lo espiritual desde el color y las atmósferas. Hay artistas y películas donde los tonos azulados, los blancos y los degradados ayudan a representar lo místico y lo ancestral sin generar temor.

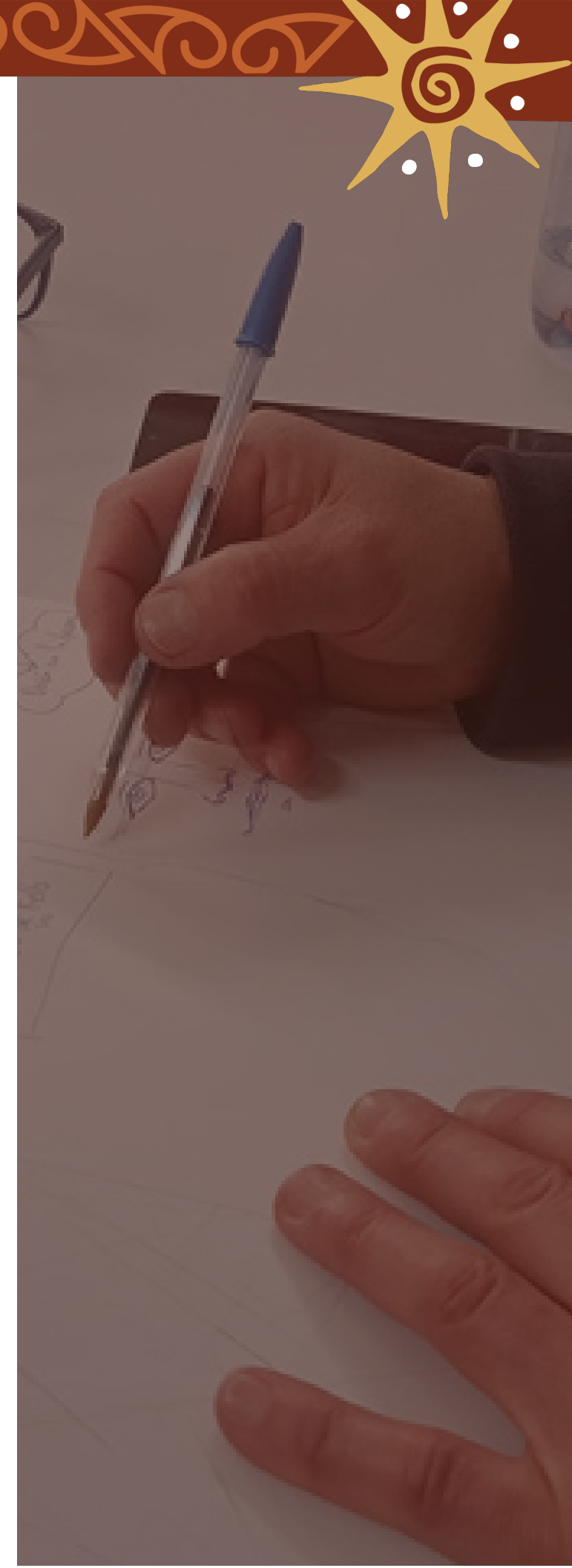
Angelly Damar Santacruz: También dudaba mucho de las nubes donde aparecen los ancestros. Sentía que se veían muy sobrepuestas y no tan integradas con el resto de la ilustración.

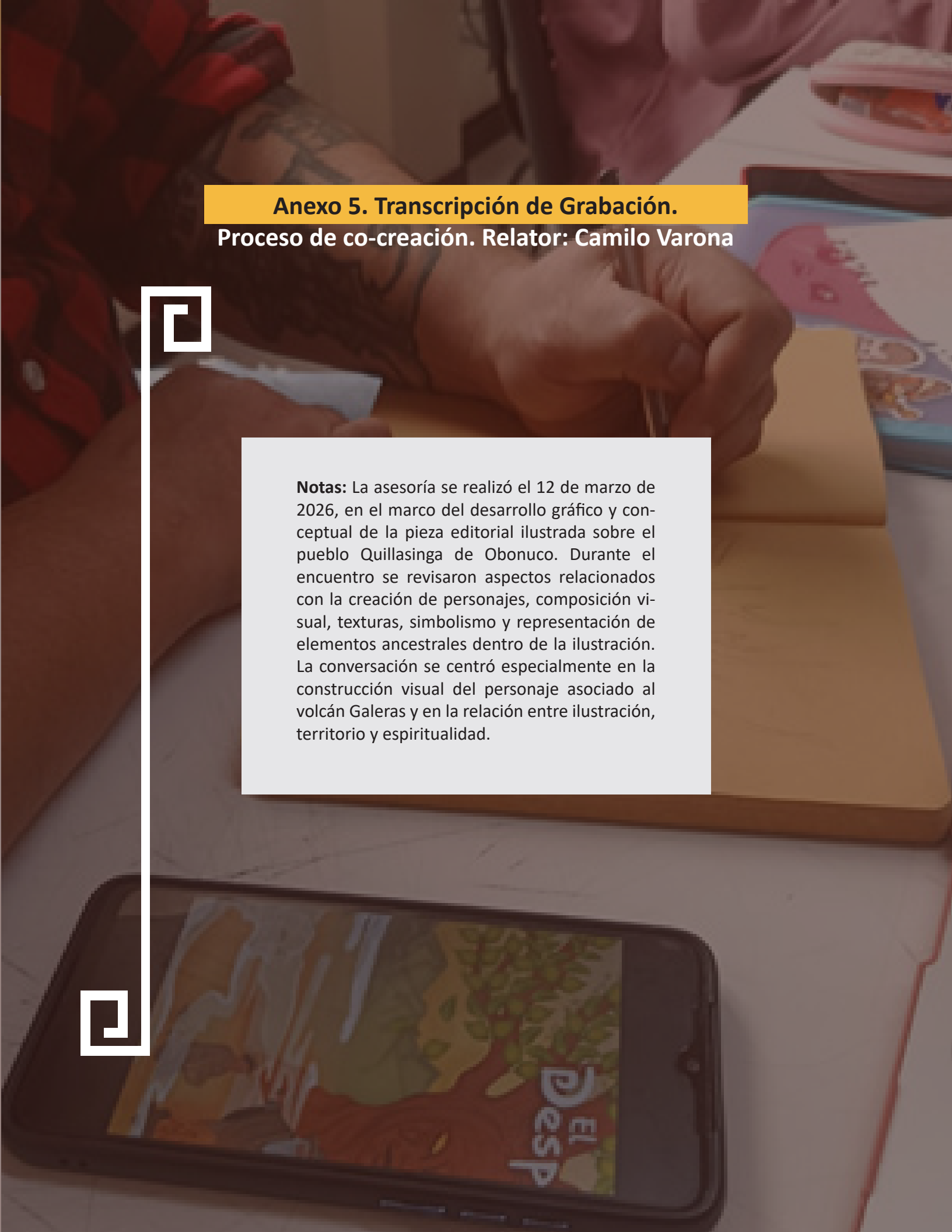
Leonardo: Ahí puedes trabajar la opacidad y los tonos. Si bajas la opacidad, los ancestros pueden sentirse más espirituales y menos invasivos. También puedes agregar elementos del territorio o símbolos relacionados con la memoria para reforzar la idea de presencia ancestral.

Los tonos también son importantes. Las cerámicas indígenas, por ejemplo, no manejan colores demasiado saturados. Los rojos son más apagados y terrosos. Entonces sería bueno revisar la gama cromática para que tenga más relación con las tonalidades del territorio, de la cerámica y de la estética Quillasinga.

También podrías trabajar transiciones entre verdes, azules y blancos para representar mejor lo espiritual y la conexión con la montaña, el volcán y la niebla.

Lo importante es que la ilustración no sea solamente decorativa. Cada elemento tiene que tener una razón dentro de la investigación y dentro de la construcción simbólica del pueblo Quillasinga. La pieza editorial tiene que transmitir memoria, territorio, espiritualidad y ancestralidad desde una mirada contemporánea.





Anexo 5. Transcripción de Grabación.

Proceso de co-creación. Relator: Camilo Varona

Notas: La asesoría se realizó el 12 de marzo de 2026, en el marco del desarrollo gráfico y conceptual de la pieza editorial ilustrada sobre el pueblo Quillasinga de Obonuco. Durante el encuentro se revisaron aspectos relacionados con la creación de personajes, composición visual, texturas, simbolismo y representación de elementos ancestrales dentro de la ilustración. La conversación se centró especialmente en la construcción visual del personaje asociado al volcán Galeras y en la relación entre ilustración, territorio y espiritualidad.



Transcripción de la grabación del 12 de marzo de 2026.

Síntesis: En la asesoría se abordaron temas relacionados con la conceptualización de personajes y la construcción estética de la pieza editorial ilustrada. Se discutieron aspectos sobre representación de la Madre Tierra, el volcán Galeras, las texturas y la expresividad visual en personajes relacionados con la ancestralidad y el territorio Quillasinga.

Camilo: Aprende que una cosa es cuando uno quiere dibujar realismo y otra muy distinta es trabajar en un proyecto de grado donde se quiere hablar de tradición oral o crear personajes simbólicos. Allí los personajes pueden ser amorfos o fantásticos. Todos los personajes míticos o espirituales tienen algo de eso.

Por ejemplo, si ya estamos en la fase de creación del personaje, habría que preguntarse: ¿cómo te imaginas al Galeras? ¿Qué edad tendría? ¿Cómo representar un ser tan antiguo? Ahí es donde el personaje empieza a construirse desde el concepto.

Ya de por sí es un árbol que habla. Entonces eso permite jugar mucho con la imaginación y con la construcción simbólica. Lo importante es pensar cómo integrarlo dentro del territorio y de la narrativa visual.

Recuerda también que la tierra siempre da. Entonces el árbol podría estar sosteniendo al taita, abrazándolo o entregándole el fuego. Allí aparece la idea de la Madre Tierra como protectora y generadora de vida.

Pregúntate cuánto tiempo tiene el volcán Galeras. Tal vez no debería verse simplemente viejo, sino maduro, fuerte, como un guardián del territorio. Ahí es donde empieza a tomar sentido dentro de la ilustración.

Otra cosa importante son las texturas. Lo que más impacta en la representación de un anciano

son las arrugas y las marcas del tiempo. Quitarle las arrugas sería quitarle parte de su historia.

Lo mismo pasa con los personajes relacionados con la tierra o el barro. Su textura no debería verse lisa, sino rugosa, porosa, marcada por el territorio. Ahí es donde la ilustración adquiere personalidad y consistencia.

No importa si trabajas en Illustrator, Photoshop o cualquier otro programa. El software es solamente una herramienta. Lo importante es la intención conceptual y cómo construyes visualmente el personaje.

Por ejemplo, si trabajas las arrugas por capas, usando distintos tonos y sombras, puedes darle más profundidad al personaje. Esas variaciones ayudan a transmitir espiritualidad, tiempo y materia.

El pueblo Quillasinga tiene una relación profunda con la Madre Tierra y con el territorio. Entonces la ilustración, especialmente la portada, debe transmitir esa conexión espiritual y ancestral.

Más adelante, durante la revisión de la composición, se dialogó sobre la representación de los ancestros dentro de la ilustración.

Angelly Damar Santacruz: Otra de las dudas que tengo es cómo representar a los ancestros en la parte superior de la ilustración.

Camilo: Ahí lo importante es experimentar con transparencias, texturas y composición para que se sientan como presencias espirituales integradas al entorno y no como elementos separados.

La idea es que todo dialogue dentro de la imagen: el volcán, el árbol, los ancestros, el fuego y el territorio. Todos hacen parte de una misma narrativa visual relacionada con memoria, ancestralidad y pueblo Quillasinga.

Anexo 6. Transcripción de Grabación. Proceso de co-creación. Relator: Floralba Achicanoy

Notas: El encuentro se realizó el 15 de marzo de 2026, en el marco de la revisión conceptual y visual de la pieza editorial ilustrada sobre el pueblo Quillasinga de Obonuco. Durante la sesión se revisaron contenidos relacionados con festividades, iconografía, animales simbólicos, saberes ancestrales y representaciones culturales del territorio. La conversación se centró especialmente en la precisión conceptual de la información y en la construcción visual de los elementos identitarios presentes dentro de la propuesta editorial.

Transcripción de la grabación del 15 de marzo de 2026.

Síntesis: Durante el encuentro se dialogó sobre la representación gráfica y conceptual del pueblo Quillasinga de Obonuco dentro de la pieza editorial ilustrada. Se revisaron aspectos relacionados con festividades tradicionales, animales simbólicos, iconografía territorial, prácticas ancestrales y expresiones culturales relevantes para la construcción visual del proyecto.

Floralba Achicanoy: Si estamos hablando de los Quillasingas de Obonuco, entonces eso tiene que quedar claramente citado. No solamente “Quillasingas”, porque queda muy genérico. El trabajo está situado en Obonuco y el despertar que ustedes están mostrando corresponde específicamente a los Quillasingas de Obonuco.

Más adelante, durante la revisión de las festividades, Floralba realizó precisiones sobre las celebraciones tradicionales presentes en el territorio.

Floralba Achicanoy: Las fiestas de las Guaguas de Pan son más populares y campesinas. Aquí se llaman realmente “Fiestas tradicionales del San Juan y las Guaguas de Pan”. Pero las del Cabildo son distintas; esas son las “Fiestas de la cosecha y pagamento a la Madre Tierra”. Allí sí entran temas como el ciclo solar, las ceremonias de agradecimiento y los rituales relacionados con la tierra.

También aclaró diferencias entre celebraciones religiosas y festividades propias del territorio de Obonuco.

Floralba Achicanoy: Aquí en Obonuco no vas a encontrar fiestas de San Pedro y San Pablo como tal. Eso corresponde más a otros territorios. Además, en Obonuco hubo un momento en el que las fiestas eclesiásticas y las fiestas paganas se separaron. Entonces es importante no confundirlas dentro de la investigación.

Posteriormente, la conversación se centró en los animales simbólicos y en la iconografía asociada al pueblo Quillasinga.

Floralba Achicanoy: El cóndor, por ejemplo, no hace parte de los relatos o recuerdos que yo tengo relacionados con Obonuco. En cambio, el mono sí es muy importante. Oswaldo Granda menciona que donde aparecen el mono y el churro hay una relación directa con lo Quillasinga. El mono con la cola entorchada aparece mucho dentro de esa iconografía.

También hay animales que son muy relevantes simbólicamente, como el sapo. Hay estudios donde se habla del sapo dentro del mito de origen del pueblo Quillasinga. Por eso para mí el sapito debería estar presente dentro de la propuesta visual.

El venado, el colibrí y la serpiente también aparecen constantemente. Pero el mono y el sapo tienen una carga simbólica muy fuerte dentro del territorio.

Más adelante, Floralba dialogó sobre los saberes ancestrales y las prácticas culturales más representativas de Obonuco.

Floralba Achicanoy: En Obonuco son muy importantes los trabajos relacionados con la madera. Aquí existe una tradición muy fuerte de ebanistería y tallado, desde trabajos muy grandes hasta trabajos muy delicados y minuciosos. El maestro Fidencio Mirata, por ejemplo, realiza filigrana en madera completamente manual. Ese tipo de trabajo hace parte del patrimonio artesanal y cultural de Obonuco.

También hay mucha danza, teatro y música. Yo diría que Obonuco es uno de los pueblos más culturales entre los pueblos Quillasingas. Aquí encuentras procesos artísticos muy vivos y muy activos dentro de la comunidad.



La danza debería aparecer dentro de los saberes y prácticas ancestrales, porque es algo que se mueve de manera constante dentro del territorio. Lo mismo ocurre con la música campesina.

Durante la conversación, Floralba también resaltó la importancia de algunos procesos musicales tradicionales.

Floralba Achicanoy: Aquí están los orígenes del Kisindizquindi y del Duetto Mayoral. El maestro Pío tiene una relevancia muy importante dentro de la música campesina de Nariño. Es un compositor empírico, pero con una capacidad impresionante para crear música desde lo cotidiano y desde el territorio.

Finalmente, la conversación se orientó hacia la representación de personajes tradicionales dentro de la pieza editorial ilustrada.

Floralba Achicanoy: Más que el Cusillo, aquí en Obonuco nosotros reconocemos mucho más la figura del oso. Incluso Andrea trabaja la representación de la osa y del niño oso dentro de sus procesos culturales.

Es interesante cómo desde esos personajes también se construyen otras formas de representación del territorio, especialmente alrededor de la mujer, la memoria y la transmisión cultural dentro de la comunidad.

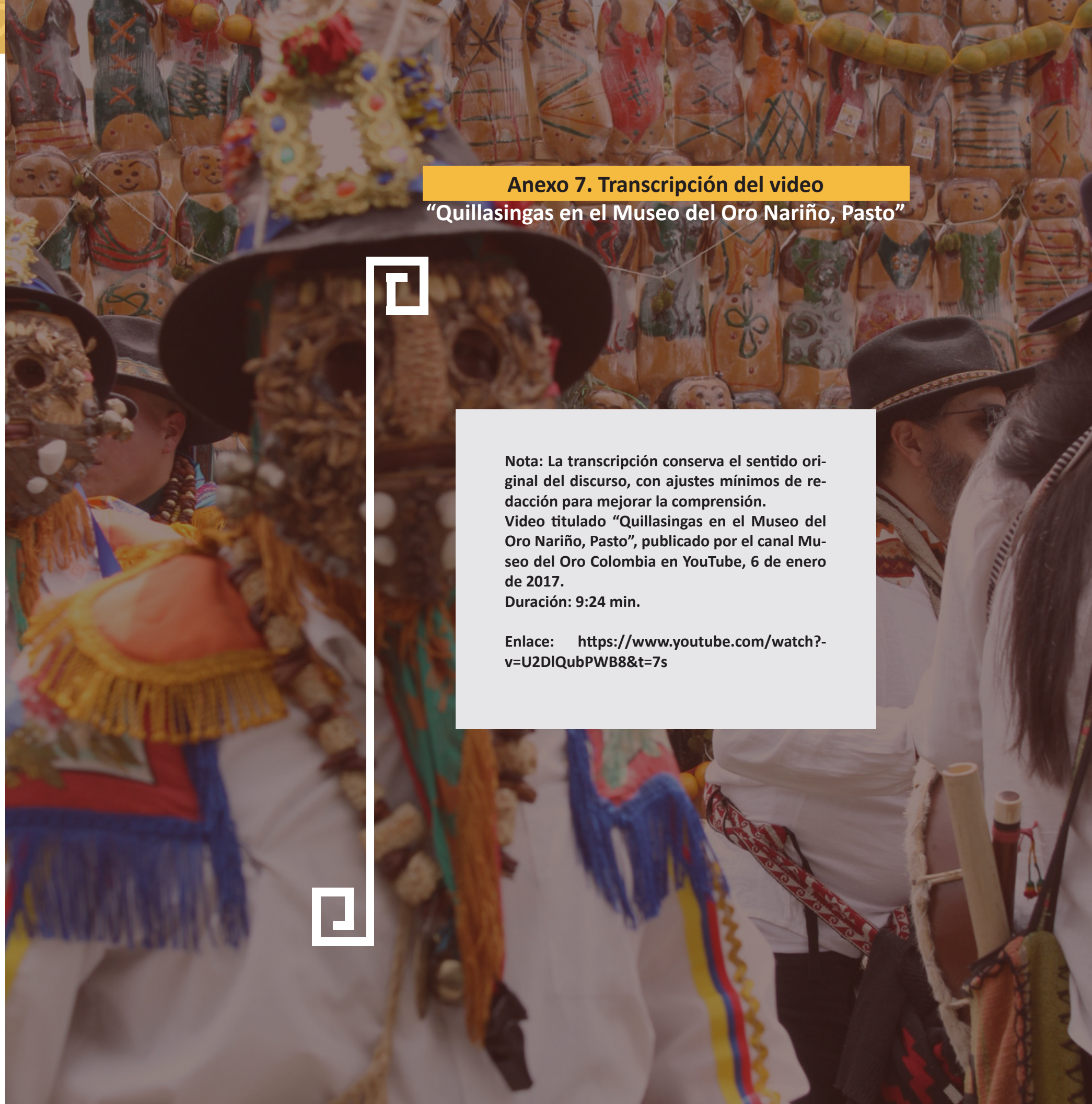
Anexo 7. Transcripción del video “Quillasingas en el Museo del Oro Nariño, Pasto”

Nota: La transcripción conserva el sentido original del discurso, con ajustes mínimos de redacción para mejorar la comprensión.

Video titulado “Quillasingas en el Museo del Oro Nariño, Pasto”, publicado por el canal Museo del Oro Colombia en YouTube, 6 de enero de 2017.

Duración: 9:24 min.

Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=U2DIQubPWB8&t=7s>





Transcripción de video

Los Quillasingas somos un pueblo milenario. Somos un pueblo que ha habitado el Valle de Atriz, el río Mayo y posiblemente también hasta el Valle de Sibundoy. La verdad es que nosotros hemos sido un pueblo grande, un pueblo con mucha tradición, uno de los pueblos más importantes cuando llegaron los españoles a estos territorios.

Logramos conseguir un documento en un archivo que data del año 1571, donde se menciona que desde España vino un encomendero de nombre Pedro Valverde a la ciudad de Quito, de Quito a la gobernación de Popayán y de Popayán al cabildo indígena de Genoy.

Nos dejaba tareas como sembrar maíz y aportar dos fanegadas en ese tiempo, que hoy equivalen a dos toneladas: una para la Corona de España y otra para almacenar.

También nos trajeron un sacerdote “para civilizar”, como decían en ese tiempo a los indígenas. Nos daban tareas como recolectar 25 kilos de oro puro y 27 kilos de oro negro para la Corona de España, a cambio de mantas de algodón, haciéndonos creer que eso valía más que lo nuestro.

Tenemos buenos recuerdos hasta la década del 50, cuando existían comunidades con su jurisdicción y gobierno propio de cabildo.

Por las políticas del Estado en aquel entonces, muchos de nuestros resguardos desaparecieron culturalmente; la figura del cabildo se perdió, aunque nuestro pueblo sigue perviviendo en estos territorios.

Hacia 1995, algunas familias se desplazaron al Valle de Sibundoy. Allí encontraron a los taitas tomadores de ayahuasca, a los Inga, Cofán y Siona.

Desde ahí comenzaron a recordar lo indígena desde lo espiritual, retomando la historia de los abuelos: cabildo, autoridad, justicia propia y territorio.

Se nombra nuevamente un gobernador y desde entonces hemos podido recuperar el resguardo. Somos resguardo desde el 2009, lo cual ha sido un gran avance y ha abierto camino a otros cabildos que hoy hacen parte de este proceso del pueblo.

También se ha fortalecido la defensa del territorio, la cultura y los recursos naturales. Nos sentimos orgullosos de ser indígenas.

Damos gracias a Dios y a la Virgen de la Misericordia por la vida, por el ánimo y la energía. Tengamos amor por nuestra familia, comunidad y territorio.

Dentro del tema indígena está también el pago y la ofrenda. Ha sido difícil, porque al encontrarnos con muchos cambios, vemos que la religión ha generado transformaciones.

Sin embargo, debemos convivir con ello, ya que muchos de nuestros abuelos mantienen cercanía con lo católico.

Este es nuestro mensaje: somos más que lo aprendido en la escuela; somos lo vivido.

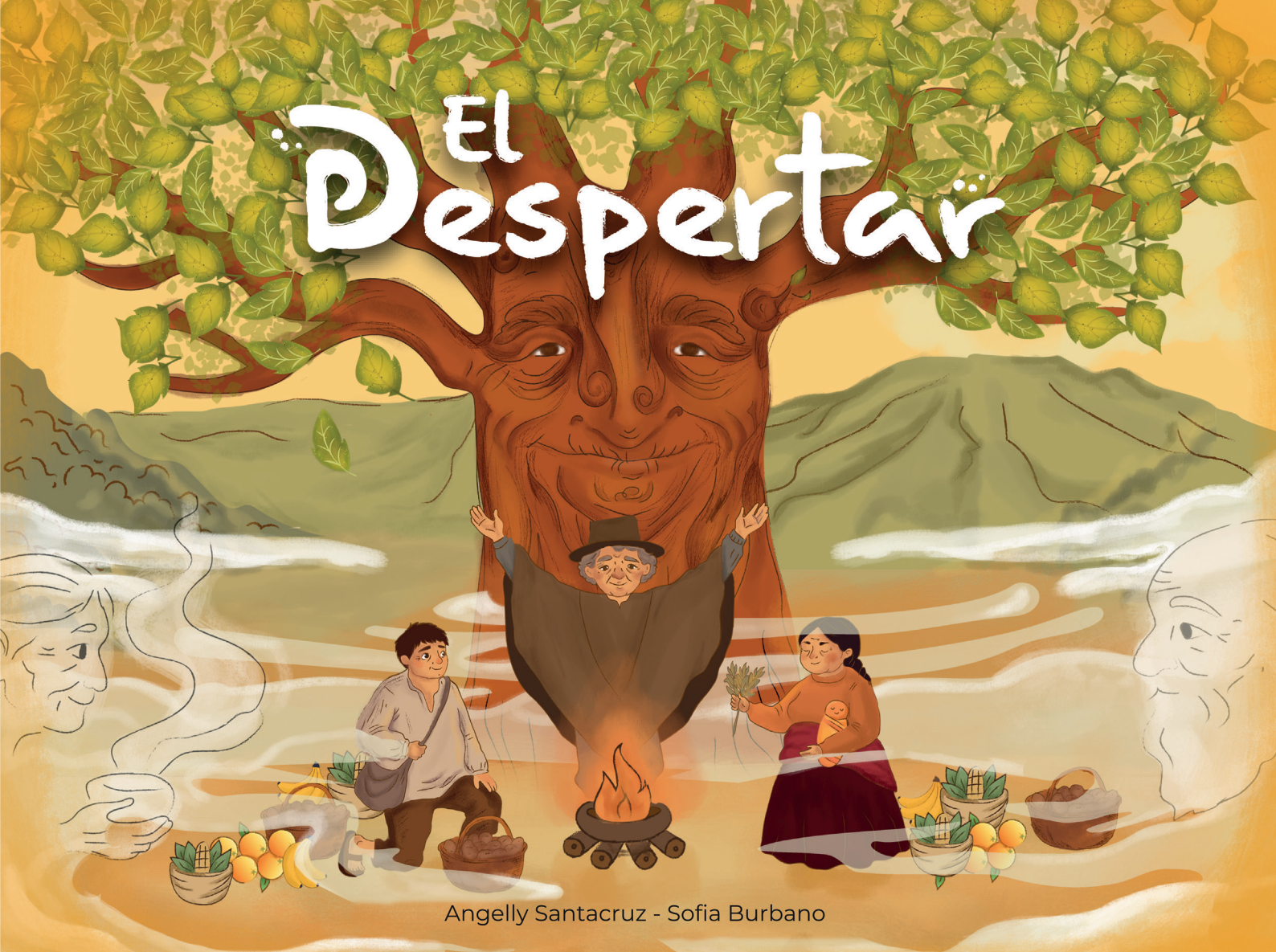
No nos iremos de aquí, porque esta es la tierra que nos dejó Dios. Nuestra Madre Tierra es para trabajarla, vivir en ella y cuidarla.

Algún día, cuando dejemos de existir, seremos abono para esta misma tierra. Aquí quedaremos y desde aquí seguiremos cuidando nuestra Madre Tierra, incluso después de muertos.

Somos parte del consejo mayor del camino.

EL Despertar

El Despertar



Angelly Santacruz - Sofia Burbano



El Despertar

Angelly Damar Santacruz González - Sara Sofia Burbano Sotelo

CRÉDITOS EDITORIALES

Título:

El Despertar: Memoria y Diseño del Ciclo Festivo Quillasinga

Autor(a):

Angelly Damar Santacruz González

Sara Sofia Burbano Sotelo

Dirección de proyecto:

Camilo Andres Varona

Diseño y diagramación:

Angelly Damar Santacruz González

Ilustraciones:

Angelly Damar Santacruz González

Sara Sofia Burbano Sotelo

Año de publicación:

2026

Lugar de publicación:

San Juan de Pasto, Colombia

Derechos de autor:

© 2026 Angelly Damar Santacruz González,

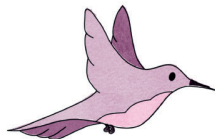
Sara Sofia Burbano Sotelo

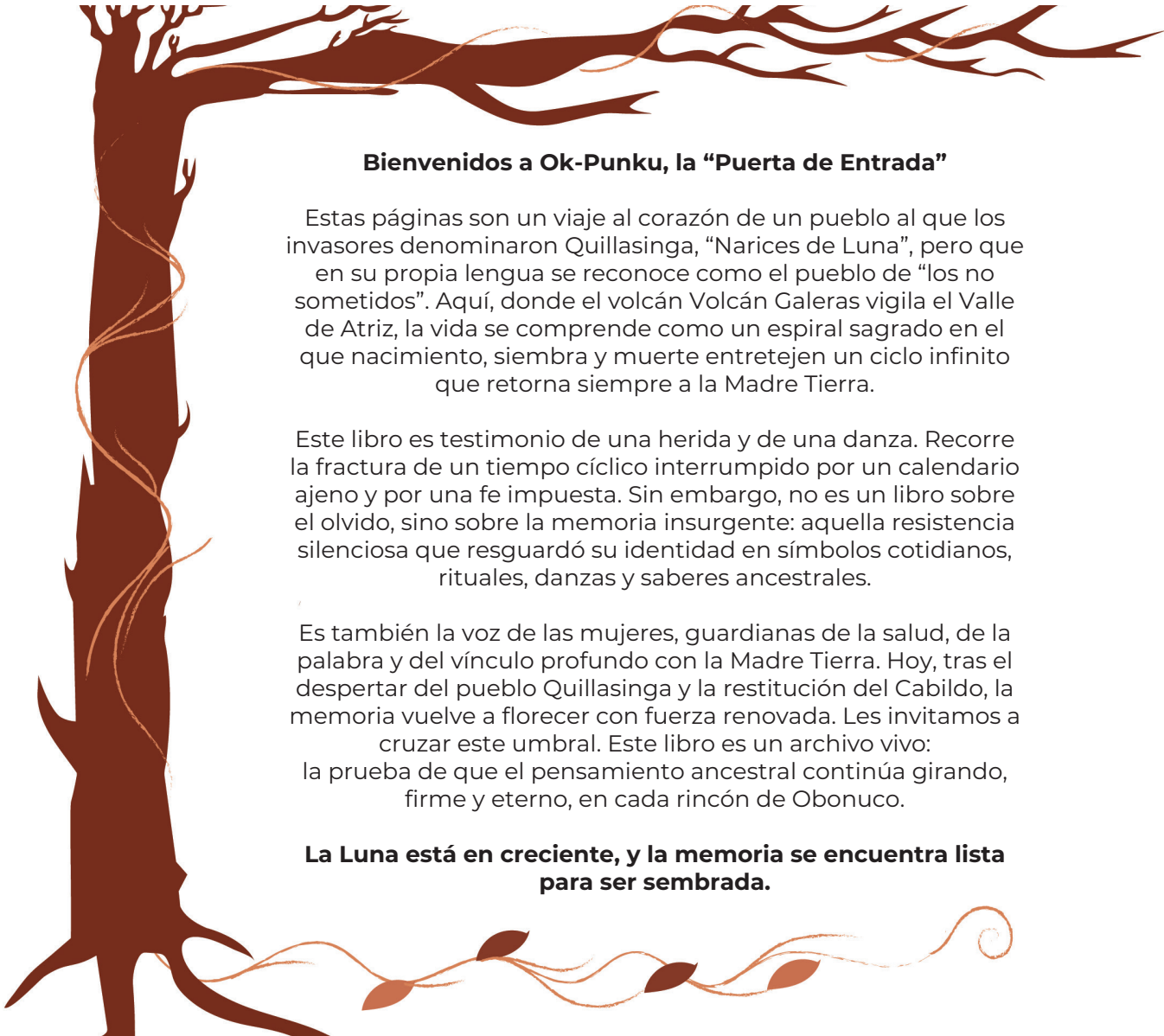
Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, sin la autorización previa y por escrito del autor.

Nota editorial:

Este libro es el resultado de un proceso de investigación-creación enfocado en la memoria, identidad y prácticas culturales del pueblo Quillasinga, abordado desde el diseño gráfico como herramienta crítica y de resignificación cultural.

*"Cruza un umbral sagrado.
Aquí, los cantos, las danzas y los
símbolos del pueblo Quillasinga
vuelven a respirar.
Permite que cada historia
te conduzca, que los colores
despierten su lenguaje y que la
fiesta revele ante ti fragmentos
de un mundo donde la memoria
aún danza con la tierra."*





Bienvenidos a Ok-Punku, la “Puerta de Entrada”

Estas páginas son un viaje al corazón de un pueblo al que los invasores denominaron Quillasinga, “Narices de Luna”, pero que en su propia lengua se reconoce como el pueblo de “los no sometidos”. Aquí, donde el volcán Volcán Galeras vigila el Valle de Atriz, la vida se comprende como un espiral sagrado en el que nacimiento, siembra y muerte entretejen un ciclo infinito que retorna siempre a la Madre Tierra.

Este libro es testimonio de una herida y de una danza. Recorre la fractura de un tiempo cíclico interrumpido por un calendario ajeno y por una fe impuesta. Sin embargo, no es un libro sobre el olvido, sino sobre la memoria insurgente: aquella resistencia silenciosa que resguardó su identidad en símbolos cotidianos, rituales, danzas y saberes ancestrales.

Es también la voz de las mujeres, guardianas de la salud, de la palabra y del vínculo profundo con la Madre Tierra. Hoy, tras el despertar del pueblo Quillasinga y la restitución del Cabildo, la memoria vuelve a florecer con fuerza renovada. Les invitamos a cruzar este umbral. Este libro es un archivo vivo: la prueba de que el pensamiento ancestral continúa girando, firme y eterno, en cada rincón de Obonuco.

La Luna está en creciente, y la memoria se encuentra lista para ser sembrada.

CONTENIDO

01



Pueblo Quillasinga de Obonuco

8

Memoria e identidad
Territorio ancestral
Vida antes de la conquista

9
10
12

02



Tiempo Impuesto

14

La conquista y el quiebre cultural
La colonización del tiempo
Resistencia y memoria
La minga como forma de resistencia

15
17
18
19

03



El Tiempo astral

20

Territorio, tiempo y cosmovisión
¿Qué es un calendario ancestral?
Fases del ciclo anual

21
23
24



CONTENIDO

04



Festividades

26

Sistema festivo Quillasinga
Festividades principales
Festividades locales y sincretismo

27
28
42

05



El cuerpo y el espíritu

44

Medicina ancestral Quillasinga
Plantas medicinales
Sabedores y prácticas

45
46
48

06



Animalario Quillasinga

51

Animales como símbolos
Animalario del territorio
Relación espiritual humano–animal
Animales y calendario natural

52
53
54





Pueblo
Quillasinga



EL PUEBLO QUILLASINGA: MEMORIA E IDENTIDAD

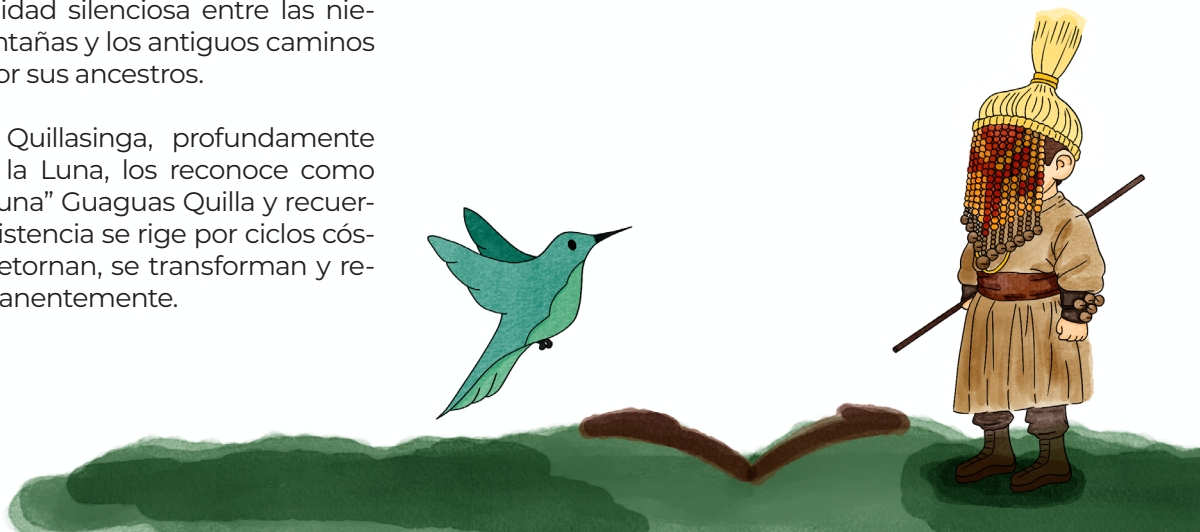
Hablar del pueblo Quillasinga es escuchar la voz de la tierra dialogando con el viento. No se trata de una cultura detenida en el tiempo, sino de una comunidad viva que, desde la espiritualidad y la minga de pensamiento, ha sabido reafirmar su existencia sin renunciar a sus raíces ancestrales.

Los Quillasinga habitan el sur andino, ese enclave sagrado situado entre los mundos andino y amazónico, desde tiempos milenarios. Su identidad se ha construido en una continuidad silenciosa entre las nieblas, las montañas y los antiguos caminos recorridos por sus ancestros.

El nombre Quillasinga, profundamente vinculado a la Luna, los reconoce como “hijos de la luna” Guaguas Quilla y recuerda que la existencia se rige por ciclos cósmicos que retornan, se transforman y renacen permanentemente.

Ser Quillasinga no significa únicamente pertenecer a un pueblo; implica comprender que la vida constituye un tejido indivisible donde lo espiritual, lo material y lo comunitario permanecen profundamente unidos.

Ser Quillasinga también significa reconocer en la tierra la Ley de Origen y entender que la justicia, la autonomía y la memoria nacieron del vientre mismo de este territorio ancestral.





El territorio no es un recurso: es el espacio que da vida y el lugar sagrado donde habita la memoria. Las montañas que rodean este territorio, como los taitas Patascoy, Tábaro y Bordoncillo, no representan accidentes geográficos; son espíritus guardianes encargados de custodiar el agua, la armonía y la existencia de las comunidades.

Obonuco, como parte de esta casa de vida, constituye un espacio profundamente cargado de memoria. Sus historias permanecen inscritas tanto en la piedra como en la palabra de los mayores.

Dentro del pensamiento Quillasinga, la tierra habla: se manifiesta en el canto del viento, en el comportamiento de los animales y en las señales que anuncian los ciclos de lluvia y sequía. La rana y la lagartija, por ejemplo, son interpretadas como mensajeras del equilibrio natural.

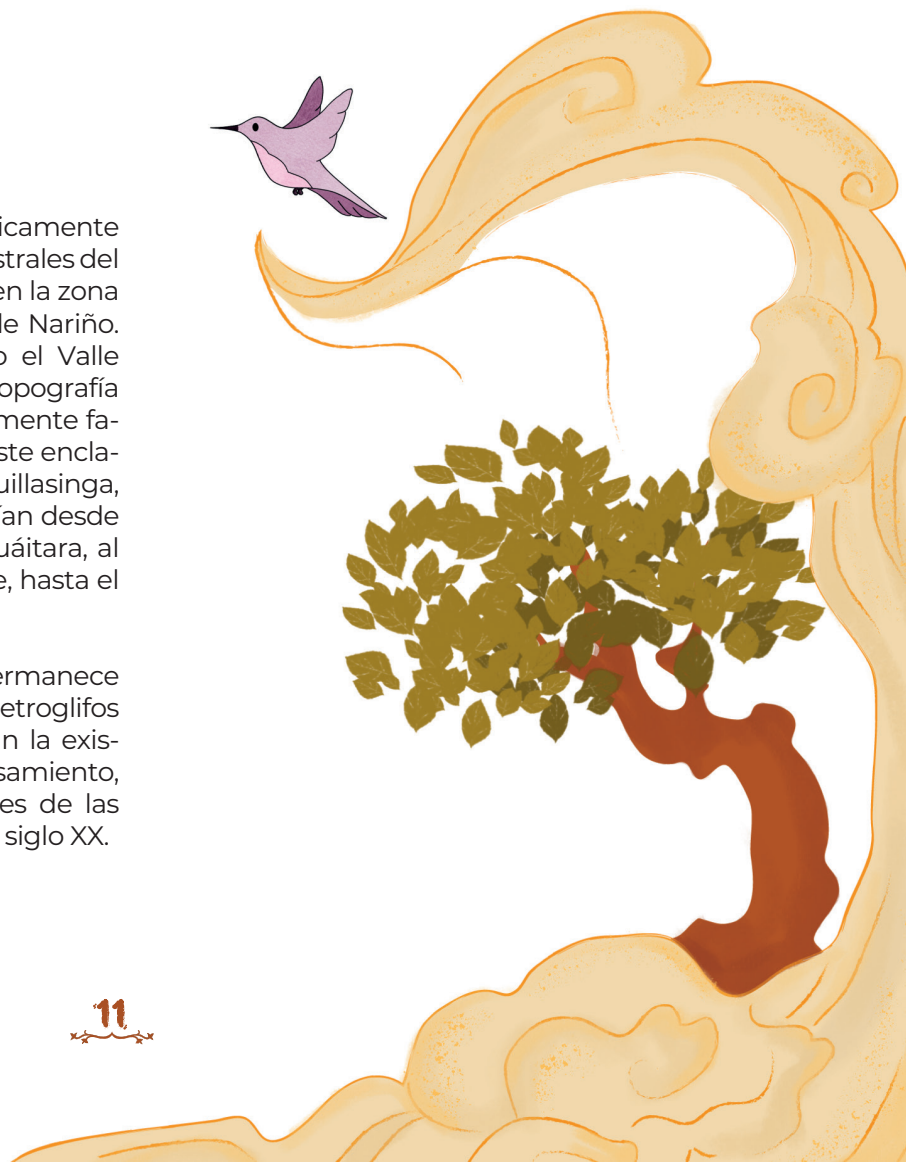
Escuchar el territorio a través de la tulpá ha sido una de las formas más profundas de conocimiento y transmisión ancestral. Esta relación implica una responsabilidad ética y espiritual: cuidar la vida. Prácticas como la siembra de la chagra o el intercambio de semillas no constituyen actos aislados, sino formas de mantener el equilibrio con la Madre Tierra y garantizar la continuidad de la existencia colectiva.

A pesar de siglos de colonización, despojo y silenciamiento, persiste una idea fundamental dentro del Mandato Quillasinga:

“El territorio no se posee, se pertenece a él, pues somos sus hijos y en él viviremos eternamente.”

Obonuco es reconocido históricamente como una de las cunas ancestrales del pueblo Quillasinga, situado en la zona central andina del departamento de Nariño. Su territorio tiene como epicentro el Valle de Atriz, un espacio milenario de topografía quebrada y clima frío que históricamente favoreció un poblamiento disperso. Este enclave forma parte del gran territorio Quillasinga, cuyos límites ancestrales se extendían desde el río Mayo, al norte, hasta el río Guátara, al sur; y desde el río Patía, al occidente, hasta el valle de Sibundoy, al oriente.

La legitimidad sobre esta tierra permanece “escrita en la piedra”, a través de petroglifos de gran antigüedad que evidencian la existencia de sistemas propios de pensamiento, justicia y organización mucho antes de las escrituras públicas republicanas del siglo XX.



VIDA ANTES DE LA CONQUISTA

El Derecho Mayor y la Ley de Origen en Obonuco se fundamentan en una conexión profunda con el universo. Según esta concepción, el territorio debe comprenderse en su totalidad:

“Hacia abajo, hasta el corazón de la tierra, y hacia arriba, hasta las constelaciones”.

Pertenecer a Obonuco significa asumir la responsabilidad de ser la voz de la tierra que habla, conviviendo en armonía con los seres visibles e invisibles que habitan este espacio sagrado. Es allí donde se siembra la semilla de pensamiento de los abuelos, entendida como garantía de dignidad, memoria y pervivencia para las futuras generaciones frente a las presiones del mundo contemporáneo.

Antes de la conquista, la vida en el territorio no estaba fragmentada. No existía una separación entre el ser humano y la naturaleza, pues ambos eran comprendidos como parte de una misma unidad vital. El equilibrio no constituía una aspiración abstracta, sino una condición esencial de existencia.

Dentro del universo Quillasinga, el territorio no era concebido como propiedad, sino como un tejido vivo en el que cada elemento cumplía una función dentro del orden del cosmos. Las montañas, los ríos, los animales y las plantas no eran recursos explotables, sino seres dotados de espíritu, con los cuales se establecían relaciones de respeto, reciprocidad y escucha.

El conocimiento no se acumulaba en libros ni se fragmentaba en disciplinas separadas. Se transmitía mediante la palabra, la experiencia y la observación profunda del entorno. Los mayores eran portadores de ese saber, no como individuos aislados, sino como parte de una memoria colectiva que permanecía viva en la cotidianidad. Aprender significaba, ante todo, aprender a escuchar:

El movimiento del viento, los ciclos de la luna y el comportamiento de los animales.

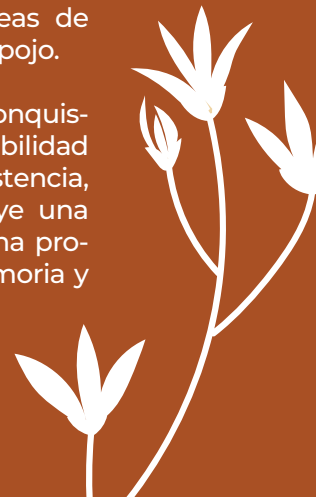
Prácticas como la siembra, la caza, el tejido o la preparación de alimentos no eran únicamente actividades de subsistencia, sino actos profundamente vinculados con el equilibrio espiritual del territorio. La chagra, por ejemplo, no constituía solo un espacio de cultivo, sino también un lugar de enseñanza donde se fortalecía la relación entre el ser humano y la tierra.

El tiempo no se comprendía de forma lineal, sino cíclica. La vida se organizaba a partir de los ritmos naturales: las lluvias, las cosechas, los nacimientos y las transformaciones del entorno. Existir implicaba comprender que todo retorna, que todo se transforma y que el equilibrio depende de mantener esa armonía permanente.

Antes de la conquista no existía una lógica de dominio sobre el territorio. Existía, en cambio, una profunda conciencia de pertenencia. El ser humano no estaba por encima de la naturaleza, sino dentro de ella. Esta forma de habitar el mundo configuraba una manera de pensar, sentir y actuar orientada a garantizar la continuidad de la vida en todas sus manifestaciones.

Este periodo de armonía no debe entenderse como una idealización romántica del pasado, sino como una forma distinta de organización del mundo, sustentada en principios que hoy permiten cuestionar las lógicas contemporáneas de fragmentación, explotación y despojo.

Comprender la vida antes de la conquista implica, entonces, abrir la posibilidad de reconocer otros modos de existencia, donde el equilibrio no constituye una utopía, sino una práctica cotidiana profundamente arraigada en la memoria y en el territorio.





Tiempo Impuesto

LA CONQUISTA Y EL QUIEBRE CULTURAL

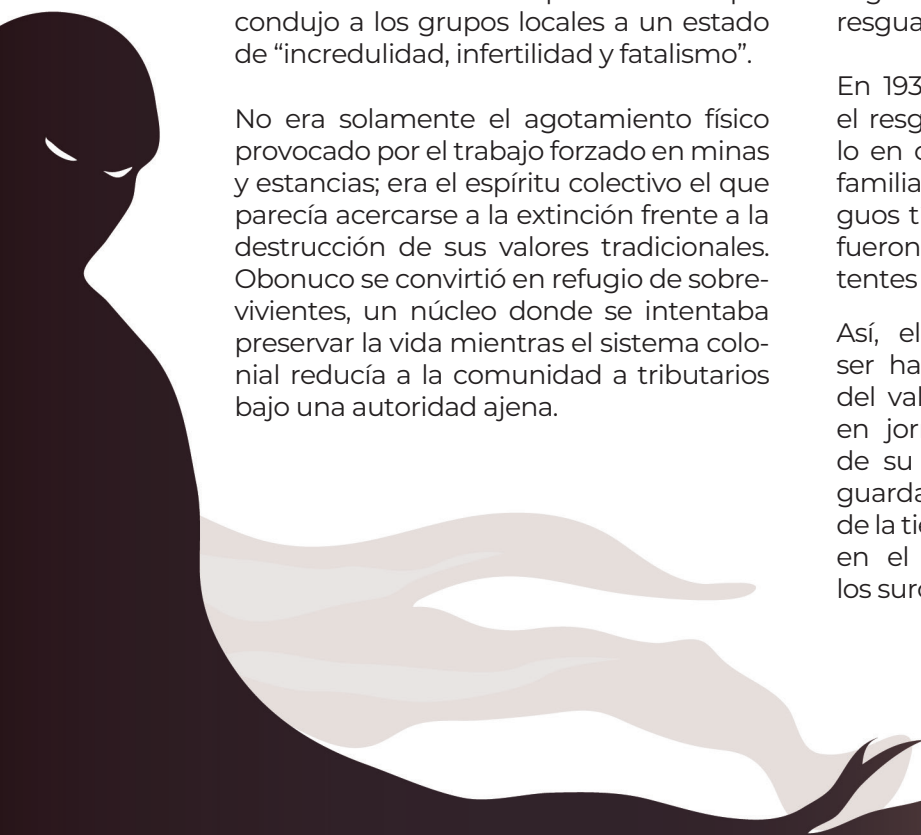
“ Cuando el tiempo fue roto
por manos ajenas,
y la tierra calló bajo un nuevo mirar,
la historia se guardó en voces serenas
que aprendieron en silencio a resistir
y esperar.

Bajo cruces y santos,
la raíz no se olvida,
late oculta en la fiesta,
en el maíz y el fogón;
porque aun despojada,
la memoria está viva,
y en cada gesto regresa el corazón.”

-Angelly Santacruz

La llegada de los españoles al Valle de Atriz no solo transformó un escenario geográfico; alteró el latido de un pueblo que se entendía como parte de la tierra. En 1539, ese pulso ancestral comenzó a fracturarse con la llegada de expediciones que portaban una visión del mundo completamente ajena.

Fue Lorenzo de Aldana quien, en mayo de 1540, envió a sus hombres a levantar los primeros asentamientos en lo que hoy conocemos como Obonuco. Aquellos soldados no solo traían armas, sino también un nombre impuesto: “Quillasingas”, los “Hijos de la Luna” o “Narices de Luna”, una denominación que pretendía agrupar a quienes consideraban diferentes, pero que para el pueblo representaba el reconocimiento de una profunda conexión espiritual.



La imposición de la encomienda no significó únicamente un cambio administrativo; constituyó una herida profunda en el tejido social. Los documentos históricos relatan que este choque condujo a los grupos locales a un estado de “incredulidad, infertilidad y fatalismo”.

No era solamente el agotamiento físico provocado por el trabajo forzado en minas y estancias; era el espíritu colectivo el que parecía acercarse a la extinción frente a la destrucción de sus valores tradicionales. Obonuco se convirtió en refugio de sobrevivientes, un núcleo donde se intentaba preservar la vida mientras el sistema colonial reducía a la comunidad a tributarios bajo una autoridad ajena.

El territorio, antes concebido como una posesión colectiva y sagrada, fue fragmentado progresivamente. El proceso que la memoria local recuerda como “la llegada de las escrituras” marcó el fin del resguardo indígena.

En 1934, una resolución declaró extinto el resguardo de Obonuco, convirtiéndolo en comisaría y dejando a numerosas familias sin tierra para sembrar. Los antiguos títulos, conservados durante siglos, fueron extraviados o declarados inexistentes en los archivos oficiales.

Así, el Quillasinga pasó de ser habitante y custodio del valle a convertirse en jornalero dentro de su propia casa, guardando el dolor de la tierra perdida en el silencio de los surcos.



LA COLONIZACIÓN DEL TIEMPO

La colonización no solo ocupó el territorio físico; también intervino la forma de comprender el tiempo. El Estado y la Iglesia trabajaron conjuntamente para imponer un calendario lineal y productivo sobre el tiempo sagrado de las comunidades. Las festividades religiosas se transformaron en el nuevo eje de la vida pública, obligando a la población a girar alrededor de santos y fechas litúrgicas que buscaban homogeneizar el pensamiento indígena bajo la idea de “civilización” y religión católica.

Ruptura del tiempo cíclico

Para los ancestros, el tiempo era un espiral sin principio ni final, donde la vida y la cosecha retornaban siempre a la Madre Tierra. Eran observadores del cosmos, lectores de la Madre Luna “Mama Quilla”, en quien encontraban el momento adecuado para sembrar, celebrar o guardar silencio.

La colonización intentó fracturar este ciclo imponiendo un tiempo regido por el mercado, donde la tierra debía producir sin descanso, ignorando los solsticios y equinoccios que marcaban el verdadero ritmo de la existencia.

La fe católica comenzó a entrelazarse con la vida cotidiana, en ocasiones mediante la imposición y, en otras, desde formas complejas de apropiación simbólica. En 1937, tras la caída de la capilla provocada por la fuerza del Galeras, Jesús Nazareno fue proclamado santo patrón de Obonuco. Sin embargo, la memoria colectiva conserva un relato profundamente significativo:

Se dice que la imagen, traída desde Quito, se volvió “pesada” al llegar a Obonuco, negándose a continuar su camino, como si el mismo santo hubiese decidido permanecer para proteger estas laderas. Así, las fiestas de San Juan y San Pedro fueron adoptadas, aunque, en el fondo del rezo, el pueblo continuaba agradeciendo a la cosecha y a la tierra el momento adecuado para sembrar, celebrar o guardar silencio.

RESISTENCIA Y MEMORIA

Cuando los documentos fueron destruidos, la palabra de los mayores se convirtió en el archivo más seguro. En Obonuco, la oralidad no consiste únicamente en narrar historias; constituye un mandato transmitido de generación en generación para fortalecer la pertenencia colectiva. A través de relatos sobre el Diablo o Rirre, espíritu guardián de la “Montaña de Fuego” el Galeras, el pueblo mantuvo intacta su geografía sagrada en la memoria, incluso después de que los mapas oficiales transformaran los nombres del territorio.

Ciertos rituales persistieron en la sombra, lejos de las miradas que juzgaban y condenaban. Los danzantes que representaban a los osos se vestían en la espesura del bosque, en lugares como “Pie de Ánima” o “La Chamba Seca”, antes de descender hacia el pueblo.



El concepto de “chumarse” durante la fiesta no representaba únicamente un acto de embriaguez; para el danzante significaba la búsqueda de “hacerse tierra”, sentir la vibración del suelo hasta que el cansancio y el licor lo fundieran simbólicamente con la raíz de su existencia.



LA MINGA COMO FORMA DE RESISTENCIA

La minga ha sido el espacio donde el pensamiento Quillasinga se convierte en acción colectiva. Es una práctica de trabajo compartido que no espera remuneración, sino reciprocidad. En la construcción de capillas o en el arreglo de caminos, la comunidad demostró que, aun sin títulos de propiedad, eran ellos quienes sostenían la fuerza que levantaba el pueblo.

Hoy, la minga continúa siendo una estrategia de resistencia frente al olvido estatal y frente a las dinámicas del capitalismo que amenazan con devorar el territorio.

A pesar de siglos de presión y despojo, el pensamiento ancestral no desapareció; se transformó para sobrevivir. El reciente “despertar Quillasinga” y la restitución del Cabildo en 2011 evidencian que la semilla permanecía viva, esperando el momento de germinar nuevamente.

Actualmente, los jóvenes portan sus vestuarios con orgullo, reconociendo que su identidad constituye un legado milenario. Obonuco continúa siendo la “Puerta de Entrada” Ok-punku, no solo al valle, sino también a una historia de dignidad y memoria que se niega a desaparecer con el tiempo.





Territorio y Cosmovisión

“ En espiral se teje el tiempo,
como huella sagrada que nunca se va.
La tierra y el cuerpo se abrazan en silencio,
en un mismo pulso de vida ancestral.
El sol abre caminos, la luna los nombra,
y en su danza se ordena el nacer y el volver;
todo cae en la tierra, todo en ella se asombra,
para en otra forma de nuevo florecer. ”

-Angelly Santacruz

Para el pensamiento Quillasinga, el tiempo no es una línea que se agota, sino un espiral que se expande sin principio ni fin. Esta figura, grabada con paciencia milenaria en las piedras de Obonuco y del Valle de Atriz, enseña que la vida es un eterno retorno: el hombre y la mujer nacen, caminan sobre el mundo y finalmente regresan a la tierra para continuar el círculo en otro ser, ya sea animal, planta o humano.

“La vida no termina, siempre está en
continua rotación”

Dicen los mayores, recordando que todos
somos hilos dentro de un tejido infinito.

Existió un “nudo biliar” espiritual que une al pueblo de manera indivisible con la Madre Tierra; renunciar a ella sería como renunciar a la propia existencia. En Obonuco, el cuerpo no se comprende como algo separado del territorio: el ser humano forma parte del universo natural y no puede dañarlo sin lastimarse a sí mismo. Esta conexión es tan profunda que las abuelas daban a luz abrazadas a la Pacha Mama, buscando que la fuerza de la tierra fluyera hacia el nuevo ser.

Los taitas y las mamas son observadores del cosmos, astrónomos que han aprendido a leer el lenguaje de los astros, concebidos como el padre y la madre de toda la humanidad. El Inti (Sol) y la Mama Quilla (Luna) son las deidades mayores que dan vida a la Pacha Mama y ordenan la existencia.



Especialmente la Luna regula los ciclos de la vida: la siembra, la cosecha, el nacimiento de los niños e incluso las labores cotidianas, guiando al pueblo con su energía y luz en cada noche de fecundidad.

La Pacha Mama no es únicamente suelo; es una madre que protege al pueblo Quillasinga, dotada de espiritualidad y pensamiento propio. Por todo lo que brinda, la comunidad mantiene una relación de reciprocidad mediante pagamentos y rituales de armonización. Estas ofrendas representan actos de agradecimiento para conservar el equilibrio entre los espíritus de la naturaleza y la comunidad.

¿QUÉ ES UN CALENDARIO ANCESTRAL?

Más que un conteo de días, el calendario ancestral constituye un reloj natural mediado por el movimiento de los astros y la observación de las leyes del entorno. Es un conocimiento heredado de generación en generación, donde el tiempo se sincroniza con el clima, los ciclos de los animales y la fructificación de las plantas para garantizar la supervivencia. Se trata de la memoria viva de los ancestros grabada en el territorio para orientar el buen vivir.

Este tiempo se rige por los ciclos de lluvia y sequía, marcados por los solsticios y equinoccios. Los Quillasingas comprendieron que la naturaleza fluye en periodos regulares que determinan el momento exacto para actuar, sembrar o guardar silencio. Así, las festividades no son simples fechas conmemorativas, sino momentos de renacimiento anual del poder del Sol que fecunda la tierra.

Los antepasados plasmaron en el arte rupestre marcadores estacionales de gran precisión. En el pictógrafo del Higuerón, por ejemplo, observaban cómo la luz del atardecer durante el solsticio de verano iluminaba símbolos circulares de ocho rayos, anunciando que el Sol había regresado a su punto de origen.

A través de las sombras proyectadas sobre las piedras, podían interpretar la llegada del tiempo seco o húmedo, demostrando un profundo conocimiento del cosmos que aún hoy permite caminar con el pensamiento atento a cada manifestación de la naturaleza.

1. Siembra.

Atum Quilla

Momento en que la tierra se prepara para recibir la semilla de maíz.

Es un tiempo de:

Esperanza.

Inicio.

Fertilidad.

La comunidad pide a la Luna abundancia para las futuras cosechas.

4. Descanso.

la tierra entra en un periodo de pagamento y silencio, donde se limpian los caminos y se agradece al espíritu del fuego antiguo en el corazón del volcán Galeras para armonizar el pensamiento comunitario

JUL-AGO | SEP-OCT



ENE-MAR | JUNIO

2. Crecimiento.

Cuidado del Maíz

Periodo dedicado al fortalecimiento de la planta mediante:

Labores de deshierba.
Aporcamiento del cultivo.
Protección antes de la polinización.

La comunidad cuida el sembrado vigilando que la planta llene sus granos con fuerza.



3. Cosecha.

Solsticio de Verano

Es el clímax del calendario agrícola y espiritual.

Representa:
El Día Mayor del Sol.
La celebración de la abundancia.
La gratitud por la vida recibida.

Se realizan ofrendas como símbolo de agradecimiento a la tierra.



Festividades.

“ En las montañas vivas de Obonuco,
donde el viento susurra memorias,

Colores que brotan como cantos,
tejidos de historia y de sol,
mientras el pueblo quillasinga se alza
con tambor, con fuego y con voz.

Allí la raíz no se olvida,
ni el tiempo la logra borrar,
porque en cada paso y semilla
la vida vuelve a germinar. ”

-Angelly Santacruz

SISTEMA FESTIVO QUILLASINGA

La fiesta no constituye un simple paréntesis dentro de la rutina, sino una compleja red de relaciones que sostiene la identidad colectiva. Es el espacio donde el tiempo parece detenerse para que la comunidad pueda reconocerse a sí misma, integrando a vivos, ancestros y espíritus del territorio en un mismo latido.

Históricamente, la fiesta ha sido escenario de disputas y acuerdos frente a la Iglesia y al Estado, adaptándose para que, bajo el nombre de un santo, continúe latiendo el corazón de “los no sometidos”.

El ciclo de celebraciones está marcado por los astros y por los ritmos de la tierra. Estas fechas no son azarosas; representan marcadores cósmicos que permiten que el pensamiento Quillasinga permanezca en sincronía con el universo.

En Obonuco, “todo es integral, todo se une”. La fiesta representa el punto culminante del ciclo agrícola: se danza para agradecer el maíz que ha llenado la mazorca y se ofrendan los mejores productos en castillos que parecen tocar el cielo. Se trata de una espiritualidad dinámica donde la fertilidad de la tierra se celebra con el cuerpo; el hombre danza para la Pacha Mama en rituales que aseguran que la vida continúe su rotación infinita.

FESTIVIDADES PRINCIPALES

Fiesta de la Cosecha y pago a la Madre Tierra

El despertar del Hantun Puncha o Jantun Puncha, que en lengua ancestral significa “El Gran Día”, no es simplemente una fecha dentro del calendario; es el momento en que el tiempo se suspende para que el pueblo Quillasinga retorne simbólicamente a su origen.

Esta festividad, fortalecida por el Cabildo Indígena tras su restitución en 2011, representa el final y el comienzo del año andino, estableciendo el 21 de junio como el verdadero año nuevo. A diferencia de otras celebraciones, esta constituye una “sinfonía de colores, sabores y cánticos” cuyo propósito principal es honrar a la Madre Naturaleza por sus bendiciones y enseñanzas, reconociéndola como la fuerza que nutre y protege al pueblo.

El Ascenso Sagrado al Pie de Ánima

El alma de la celebración inicia lejos del ruido del pueblo, en el sitio sagrado conocido como Pie de Ánima. Allí, donde la piedra conserva la memoria de los ancestros, el médico tradicional realiza un ritual de limpieza espiritual mediante sahumerios, frente a una fogata y un altar compuesto por flores y maíz. Es un instante de profunda intimidad espiritual donde se pide fortaleza para los danzantes y armonía para la comunidad.

En un acto de devoción pausada, el médico aplica un baño de humo a cada vestido y a cada cuerpo, permitiendo que los hombres se transformen lentamente en las figuras que guardan nuestra memoria.

Bajo la guía del Taita Gobernador, quien ondea la wiphala como símbolo de resistencia y etnicidad, la comunidad inicia el descenso hacia el pueblo, anunciando con música el renacimiento colectivo.

Hacerse Tierra:

Para el pueblo Quillasinga, la fiesta representa una prueba de amor, memoria y resistencia. Existe un mandato espiritual en el acto de bailar hasta el agotamiento. El concepto de “chumarse” durante el Hantun Puncha posee un sentido sagrado: no se trata de beber por exceso, sino de permitir que el cansancio y el licor fundan el cuerpo con el suelo.

El danzante busca, en sus propias palabras, “hacerse tierra mismo”, sintiendo la vibración del territorio bajo sus pies hasta que el ser humano y la Pacha Mama sean una sola cosa

En ese estado de entrega, el Quillasinga reafirma que su corazón permanece unido a la tierra mediante un “nudo biliar” espiritual que nadie puede desatar.

El Mandato de las Guardianas

En el centro de esta celebración sagrada se encuentran las mujeres indígenas, reconocidas como las verdaderas guardianas de la tradición y del cuidado colectivo.

Ellas representan el hilo que une a la comunidad con la espiritualidad y con la Tierra; son quienes sostienen la palabra, el equilibrio y los espacios de encuentro comunitario.

Su liderazgo no es únicamente organizativo, sino profundamente espiritual, asegurando que cada gesto del Hantun Puncha responda al mandato ancestral de vida que, después de siglos de silencio y resistencia, permite volver a decir con orgullo:

Somos
hijos de luna

Diablo Danzante



Mitología del Guardián del Fuego

La esencia del Diablo Danzante nace en el Volcán Galeras, ancestralmente llamado Urkunina o también “montaña de fuego”. Según la tradición oral, hace más de un siglo estos seres descendían desde su cima hacia la plaza de Obonuco para unirse a las fiestas de la cosecha.

Durante el recorrido se mezclaban con la comunidad bajo disfraces de mojugangas y osos. Esta figura no representa el mal occidental, sino un espíritu protector, festivo y guardián del territorio ancestral Quillasinga.

Características y Simbología

Conocido como “Rirre”, el diablo es una figura colorida e imponente que simboliza la soberanía del territorio. Sus cuernos, rabo danzante, pieles y colores vibrantes lo vinculan con la naturaleza. Es un ser alegre y pícaro que, durante la fiesta, concede al pueblo una licencia simbólica para liberar el cuerpo y celebrar.

Contexto festivo

El Diablo Danzante aparece en la Fiesta de las Guaguas de Pan, celebrada el 21 de junio, dentro de un ritual guiado por el Gobernador del Cabildo Indígena en Pie de Ánima. Allí, los danzantes se preparan espiritualmente para encarnar el espíritu de la montaña. Al ritmo de la música, ofrecen su esfuerzo a la Pacha Mama como acto de agradecimiento y conexión con la tierra.

Mayores Exponentes Actuales

David Esteban Pupiales:
El principal promotor, quien investiga la tradición oral y la lleva a la danza.

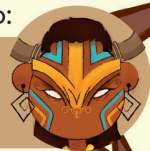
Compañía Danzantes del Sur:
Difunde la obra a nivel nacional e internacional, incluyendo el Carnaval de Negros y Blancos.

Abuelos Danzantes
Los Abuelos Danzantes, como Efrén Achicanoy, conservan la memoria y el significado del diablo "Rirre".

Vestuario

Máscara y rostro:

Transmite la imponente del volcán. Usan cachos de animales reales para tomar su fuerza y espíritu



Traje:

Utilizan colores brillantes y espejos (como elementos de protección, no solo adorno)



Accesorios:

Cascabeles que funcionan como llamadores de espíritus. También portan la Wiphala y el cacho llamador.



Danza

La danza no sigue una estructura rígida; fluye según el sentimiento y el ritual, creando una energía que asciende y desciende al finalizar la celebración. Se interpreta al ritmo del Sanjuán, acompañado por la Banda de Yegua, y gira en torno a un juego simbólico de encantamiento y seducción con las mujeres fiesteras y el público.

OSO

Son personajes emblemáticos de la cultura del pueblo Quillacinga. Representan la alegría, la fertilidad, la gobernanza y son vistos como protectores de la naturaleza.

Vestuario

Máscara y rostro:



Transforma al portador en un animal simbólico, otorgándole el vigor y la vitalidad del "mono carnaval"

Traje:



Elaborado con materiales naturales como fique, sacos de cabuya (costales), musgo y barbacha.

Cola:



Representa el universo ordenado, el movimiento constante y la visión del eterno retorno

La vejiga:



Con ella golpea alegremente al público para integrarlo al juego y, simbólicamente, espantar la tristeza, el aburrimiento y la melancolía

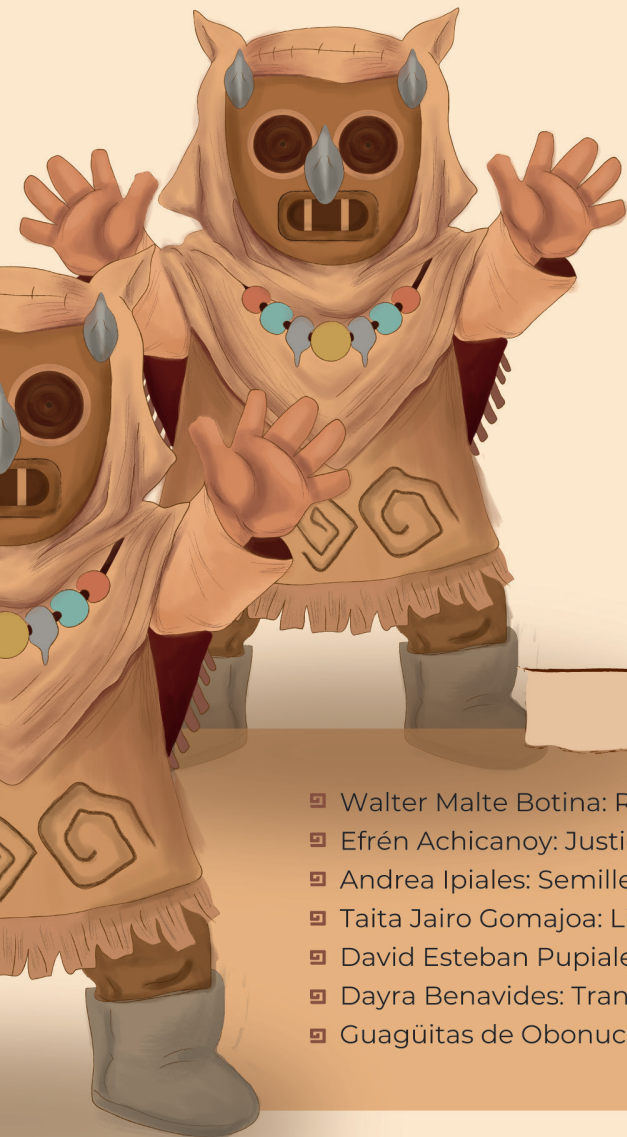
El Perrero o Fute:

Símbolo de autoridad y justicia propia, utilizado para "abrir la bomba" (espacio) para los danzantes

Ritualidad y Fertilidad:

Se le vincula con rituales de fertilidad hacia la tierra. En estas danzas, el hombre le baila a la Pacha Mama para asegurar la abundancia de las cosechas





Datos Curiosos

1. En el pueblo de Obonuco, los osos son muy particulares porque representan tanto al hombre como a la mujer.
2. El oso utiliza elementos como las "sachas" (maracas naturales de semillas) no solo para hacer música, sino con fines rituales para curar y sanar a quienes se cruzan en su camino.
3. Toman chicha de maíz, bebida milenaria, propicia lazos de hermandad y fraternidad en cada "ayllu" (familia)

Mayores Exponentes

- ▣ Walter Malte Botina: Recuperación ancestral y significado profundo de la danza.
- ▣ Efrén Achicanoy: Justicia y autoridad a través del uso del perrero.
- ▣ Andrea Ipiales: Semilleros de identidad mediante la formación de niños y jóvenes.
- ▣ Taita Jairo Gomajoa: Limpieza espiritual y guía ritual antes de la fiesta.
- ▣ David Esteban Pupiales: Visibilidad cinematográfica de la cultura Quillacinga.
- ▣ Dayra Benavides: Transformación personal a través de la creación de máscaras.
- ▣ Guagüitas de Obonuco: Relevo generacional y expresión alegre espontánea.

Mojigangas

Vestuario de la "Mujer":

Cabeza y Rostro:

Sombrero de paño adornado con cintas de colores, maquillaje resaltando cejas y mejillas, e incluso pintándose lunares

Pelucas con trenzas largas tejidas en cabuya o que imitan el pelo del choclo.

Torso:

Blusas de colores fuertes, llamativos o estampados floreados, acompañada de un buzo de lana también en tonos vivos

Parte Inferior:

Follado (falda), confeccionado tradicionalmente en lana o paño hecho en "guanga" (telar artesanal).

Vestuario del "Hombre":

Cabeza:

Sombrero de paño o paja adornado con cintas, plumas de aves, espejos y en ocasiones semillas

Hombros:

Llevan charreteras adornadas con cascabeles, los cuales sirven como llamadores de espíritus durante la danza

Torso:

Una camisa de colores (rojo, amarillo, blanco o verde caqui) y en el pecho cuelgan un espejo

Características del Personaje:

Tradicionalmente, la cuadrilla está compuesta solo por hombres (entre 6 y 12 parejas), donde la mitad se viste de mujer y la otra mitad de hombre



Historia y Origen

El término tiene orígenes españoles en un género teatral cómico-burlesco del Siglo de Oro, pero en Obonuco se adaptó a una danza-ritual ancestral. Esta tradición se mantuvo vigente hasta la década de los 70, desapareció por un tiempo y fue recuperada en el año 2011 como parte del proceso de reconocimiento indígena del pueblo Quillasinga

La desnudez
y la censura eclesiástica:

Un aspecto profundo de su historia es la ofrenda del cuerpo, según la memoria oral:

El hombre danzaba desnudo para ofrendar su virilidad directamente a la tierra, apuntando con su miembro viril hacia ella como un acto simbólico de procreación y fertilidad,

Sin embargo la Iglesia Católica lo consideró “obsceno y pecaminoso”, presionó para cubrir el cuerpo y, como adaptación, los danzantes empezaron a usar follados femeninas, inicialmente manteniendo sus partes genitales al descubierto.

Datos Curiosos

1. Los danzantes no se visten en sus casas, suben a la montaña, al sitio sagrado Pie de Ánima, para pedir permiso a la Madre Tierra antes de bajar al pueblo danzando.

2. Una semana antes de la fiesta, el fiestero entrega un gallo al Capitán de las mojigangas como un símbolo de compromiso para liderar la danza.

Mayores Exponentes

Walter Malte: Es reconocido como el Capitán de la cuadrilla de mojigangas en Obonuco y un guardián del legado cultural.

Escuela de Danza Renacer: Grupo fundamental en el resurgimiento y práctica de esta manifestación cultural en el corregimiento.

Teatro Experimental de Obonuco (TEO): Colectivo que ha investigado la oralidad para crear obras que retratan estas festividades

EL SOLTICIO DE VERANO

Ancestralmente, para los pueblos andinos, el solsticio no representaba únicamente un cambio de estación, sino el final de un ciclo y el nacimiento de uno nuevo cada 21 de junio.

Históricamente, el Padre Sol (Inti) era concebido como la divinidad protectora cuya energía y calor beneficiaban directamente a la tierra y permitían la maduración de las plantas. En la cosmovisión Quillasinga, esta fecha se celebra porque es el momento en que el Sol se encuentra “más retirado” de la Tierra.

Lejos de interpretarse como abandono, este alejamiento simboliza un instante de equilibrio energético en el que la naturaleza descansa y se prepara para que los frutos maduren plenamente, fortaleciendo así la conexión espiritual con la Madre Tierra.





LAS GUAGUAS DE PAN: MEMORIA, BARRO Y TRIGO

Esta celebración posee una raíz milenaria profundamente ligada al Valle de Atriz. Originalmente, no era una feria popular, sino un ritual de pago a la Madre Tierra y un acto de gratitud por los frutos recibidos durante el solsticio de verano, cuando el Sol retorna a su punto de origen.

Con la llegada de la colonia, la festividad fue obligada a adoptar nombres ajenos, asociándose a San Pedro y San Pablo. Sin embargo, su esencia nunca desapareció. En 1963 ocurrió un quiebre decisivo: un conflicto con el sacerdote local, el padre Bernardo Arciniegas quien rechazaba la unión entre lo sagrado y aquello que consideraba “profano”, como la chicha y la danza ebria provocó el cierre de las puertas de la iglesia a la celebración.

Lejos de extinguir la tradición, este hecho diversificó la festividad en tres expresiones que hoy conviven: la Fiesta Patronal religiosa de inicio de año, las Fiestas Tradicionales de las Guaguas de Pan en julio y la Fiesta de la Cosecha y Pago a la Madre Tierra reivindicada por el Cabildo en junio.



CONSTRUCCIÓN DE LOS CASTILLOS

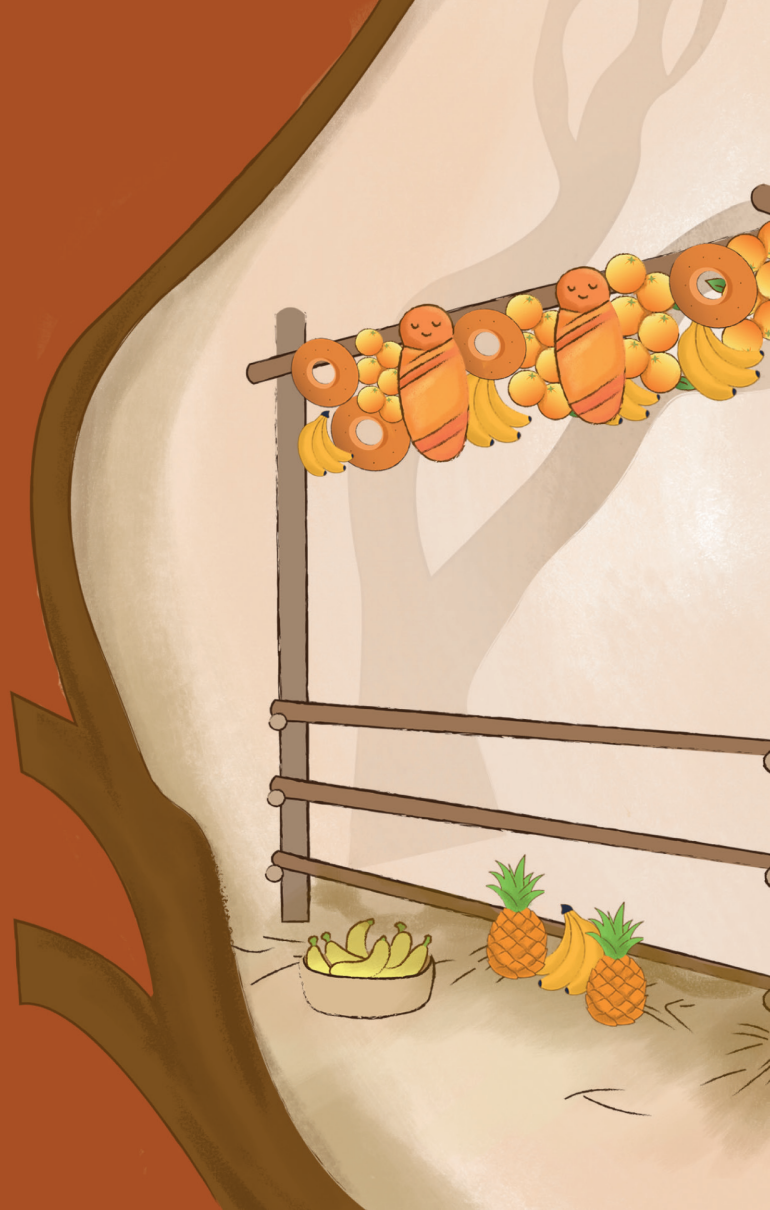
É da máxima y una síntesis de la cosmovisión Quillasinga. Los castilleros levantan estructuras rectangulares de madera o guadua, afirmando sus bases en cuatro hoyos cavados directamente sobre el cuerpo de la Pacha Mama.

El montaje inicia desde las cuatro de la mañana y representa un acto de devoción colectiva. El castillo se viste de arriba hacia abajo, como si la abundancia descendiera del cielo hacia la tierra.

En la cima se colocan plantas de maíz, cruces o guaguas gigantes que saludan al Sol.

En la parte media cuelgan cuyes asados, alimento fundamental dentro de la tradición, junto a frutas traídas por los fiesteros desde el huaico.

En la base se disponen sacos de papa, choclos y especies menores vivas como conejos y aves.





¿QUÉ SON LAS GUAGUAS DE PAN?

Las guaguas son figuras antropomorfas que representan a hijos y antepasados. Elaboradas con harina de trigo, son decoradas con colores vibrantes, ojos de carbón y nombres propios, además de vestirse con atuendos tradicionales como faldas de paño, pañolones y trenzas.

No son mercancías, sino parte de un padrinzago sagrado. Las familias las hornean con el mismo cuidado con que se protege a un recién nacido. Existe incluso el bautizo de la guagua, donde se eligen padrinos que asumen el compromiso de cuidarlas y devolverlas vestidas durante la fiesta, fortaleciendo así los lazos de compadrazgo que sostienen el tejido social. fiesta, fortaleciendo los lazos de compadrazgo que sostienen el tejido social.



Aunque el tiempo ha borrado algunas de estas figuras, el sentimiento de orden y respeto por el territorio permanece intacto en cada gajo que amarramos al castillo.

Datos Curiosos

- 1. El Pringue (Reciprocidad):**
Es considerado la ley de oro de la festividad. Quien recibe un producto del castillo adquiere el compromiso de devolver el doble al año siguiente, garantizando que la abundancia y la celebración nunca se extingan.
- 2. Las Capitanas y el Gallo:**
La memoria de los mayores recuerda que antiguamente los castillos llevaban cinco guaguas gigantes llamadas “capitanas”, representantes de los puntos cardinales y de la jerarquía comunitaria, custodiadas por un “gallo capitán” ubicado en el centro.



FIESTA DE LUNA (MAMA QUILLA)

★ El Coya Raimy o Quilla Raymi es un canto ancestral de gratitud que florece cada 21 de septiembre, coincidiendo con el equinoccio donde la noche abraza al día durante más tiempo.

Mientras otras celebraciones honran al Sol y la cosecha, esta festividad está dedicada a la Mama Quilla (Madre Luna) y marca el inicio del tiempo de la siembra. Para el pueblo Quillasinga, constituye un momento sagrado de fecundidad y armonización entre lo masculino y lo femenino, confiando en que los ciclos lunares guiarán la energía de la tierra y la esperanza colectiva.

En el corazón de esta celebración, la mujer ocupa un lugar central como guardiana de la vida. Las cuatro fases lunares son entendidas como reflejo de sus propios ciclos biológicos. A través de las Mingas de Pensamiento, las abuelas

y mamás transmiten a las nuevas generaciones saberes sobre el cuidado del cuerpo, el parto y el profundo respeto por el ritmo femenino que sostiene la vida familiar y comunitaria.

Es un diálogo que late con la fuerza de la herencia, asegurando que el legado espiritual de su pueblo no se pierda ante la modernidad.

La celebración se llena del sonido de instrumentos ancestrales y del ritmo del zapateo, danza que busca la reconexión física y espiritual con la tierra. Los niños y jóvenes, integrados en grupos como las “Guaguas Quilla”, aprenden a interpretar el lenguaje del territorio mediante el canto, mientras las mejores semillas son bendecidas para asegurar la abundancia futura.



Aunque la Iglesia impuso nuevas fechas y celebraciones, el pueblo las resignificó inteligentemente, convirtiendo la fiesta patronal en un refugio para conservar sus prácticas ancestrales.

Las celebraciones en Obonuco son rituales híbridos donde el incienso de la iglesia se mezcla con el sahumerio del médico tradicional. En las procesiones de San Juan y San Pedro, los santos avanzan junto a los castillos de comida, evidenciando un sincretismo en el que el rezo católico y el agradecimiento agrario precolombino conviven dentro de una misma plegaria por la vida.

La fiesta ha transformado su forma para sobrevivir. Durante los años sesenta, la ruptura entre lo sagrado y lo profano provocó un distanciamiento temporal entre la Iglesia y las celebraciones populares.

Actualmente existe una diferenciación entre la Fiesta Tradicional identificada como campesina y la Fiesta de la Cosecha reivindicada como indígena por el Cabildo. Sin embargo, los vínculos familiares y comunitarios impiden que estas tensiones fragmenten al pueblo; al final, todos continúan danzando bajo el mismo cielo de Obonuco.





El Cuerpo y el Espíritu

Medicina Ancestral Quillasinga



“ En el cuerpo y la tierra
habita el equilibrio,
un lazo invisible que enseña a sanar.
Si el espíritu cae, el cuerpo lo nombra,
y en manos antiguas aprende a volver. ”

-Angelly Santacruz

La salud no es simplemente la ausencia de dolor físico, sino un estado de armonía integral entre el ser humano, la comunidad y la naturaleza. Es una “espiritualidad dinámica” que reconoce que estamos ligados a la Madre Tierra renunciar a ella sería como llevar a la propia desaparición como etnia milenaria. En este sentir, las mujeres se alzan como las principales guardianas del cuidado colectivo, tejiendo lazos alrededor de la palabra para mantener el equilibrio en el territorio.

La enfermedad se siente como la ruptura de esa armonía con los semejantes, con los espíritus de la montaña o con uno mismo. Los mayores enseñan que existen males que el cuerpo siente pero que nacen en el espíritu, como el “mal aire”, el “espanto” o el “ojeado del duende”.



Los ancestros solían decir que aquel que rompe las leyes de la naturaleza o descuida su fe, atrae el peso de la enfermedad y para sanar primero debe restablecer el equilibrio espiritual de la mano de los sabedores.

El “churo cósmico” o espiral que vemos en las piedras es el mismo que rige la vida: un ciclo de nacer, volver a la tierra y continuar el círculo. Existe una sensibilidad aguda hacia los cambios del entorno las abuelas decían que las fases de la Madre Luna guían no solo la siembra, sino también la fortaleza de una guagua al nacer. El territorio es un conjunto vivo donde cada piedra y cada nacimiento de agua posee un espíritu que cuida y debe ser cuidado

“El territorio es un conjunto vivo donde cada piedra y cada nacimiento de agua posee un espíritu que cuida y debe ser cuidado”

En Obonuco, se dice con orgullo que “todo el mundo es médico”, porque cada hogar cultiva en su chagra el remedio para sus males. Las plantas se clasifican con sabiduría antigua: hay plantas “celosas” como la Malva Olorosa, que se seca si se arranca con brusquedad y prefiere ser cortada con tijera. También se distinguen por su uso para órganos específicos por ejemplo, el Llantén y el Diente de León son los protectores de los riñones y el hígado.

El catálogo de sanación es vasto y tierno. La Ruda y la Altamisa son esenciales para limpiar el “mal aire”, mientras que el Toronjil y la Valeriana son las plantas del silencio que calman los nervios. Para las madres que recién dan a luz, se usa la Pacunga y la hoja de Breva para “sacar el frío” del cuerpo y fortalecer la matris.

Los abuelos cuentan que incluso el Cuy Negro tiene propiedades sagradas; su caldo levanta las defensas y su piel, usada con fe, puede extraer el rastro de un duende del cuerpo de un niño.

La medicina requiere paciencia y respeto por el tiempo. Las plantas deben cortarse, de preferencia, al atardecer. Para las tomas o infusiones, el agua debe hervir primero y la planta solo se añade al final para no quemar su espíritu. Los baños con Romero alivian los dolores de los huesos, y los sahumeros con tabaco y ruda son el escudo que protege la casa de las energías pesadas de la noche.

Este saber no se aprende en libros, sino escuchando el susurro de las mamás frente al fogón. “Yo heredé desde pequeña... me fijaba y se me quedó esa idea”, relatan las parteras.

Es un mandato de los mayores que se cumple para reforzar el sentimiento de pertenencia; una herencia de labios a oídos que asegura que, mientras haya una abuela en la cocina, la sabiduría del territorio no morirá.



SABEDORES Y PRÁCTICAS

Las figuras de autoridad médica son los Taitas y las Mamas, quienes poseen la experiencia de haber caminado el territorio y conocido sus secretos. Las parteras, como la recordada Dolores Tengana, son las encargadas de recibir la vida ellas “componen” el vientre de la madre con masajes de vela de sebo para que el niño se ubique correctamente. En Obonuco, la mujer es la base fundamental que sostiene estos saberes de generación en generación.

Dentro de la geografía sagrada del Valle de Atriz, Obonuco ha sido reconocido históricamente como el “lugar del soplo”, se decía que en estas tierras habitaban curanderas de gran poder, capaces de sanar males que la medicina occidental no lograba tocar.

El ritual del “soplo” o la “chupada” es una práctica central donde el médico tradicional, dotado de un carácter firme o “bien bravo”, utiliza su propia energía para extraer el mal del cuerpo del enfermo. Al “soplar” con mezclas de ruda, ajo y aguardiente, el sabedor busca restablecer el flujo vital, limpiando los “puntos pesados” que el paciente ha recogido en el camino.



Para curar el “mal aire” o el “espan-
to”, el médico utiliza el tabaco mas-
ticado y el aguardiente, soplando la
coronilla y el pecho del enfermo cerca de
la candela para que el fuego queme todo
mal. Un elemento distintivo es el uso del
machete o cuchillo en el acto de “santi-
guar”; el sabedor hace la señal de la cruz
sobre el paciente y luego tira el arma al
suelo, simbolizando que el mal ha sido cor-
tado y enterrado en la tierra.

En el ritual del “descuajo”, se igualan los
pies del niño con movimientos precisos
para devolverle el equilibrio espiritual.

La cocina indígena es el sitio sagrado
donde se congregan los “sabedores y
palabrerros” del maíz. Alrededor de la tulpá
(el fogón), se hilan los pensamientos y se
enseñan las leyes de origen. Es allí donde
se entierra la placenta después del parto,
envuelta en papel con aguardiente al lado
del fogón, para que el niño nunca sufra de
dolores de estómago y el frío no entre en
la madre.





RITUALES CON MEDICINAS SAGRADAS

La medicina Quillasinga se expande hacia la conexión con el cosmos a través de plantas de poder que permiten una “espiritualidad dinámica”. En el marco de la Fiesta de la Cosecha o en momentos de necesidad comunitaria, se realizan tomas de Yagé, una medicina sagrada que limpia el cuerpo, la mente y el espíritu, permitiendo al indígena comunicarse con sus dioses y los espíritus del bosque.

Junto a esto, se ha revitalizado el uso del Rapé (tabaco en polvo proyectado por la nariz), utilizado como un rezo que aclara el pensamiento y armoniza la energía antes de las mingas de pensamiento. Estas medicinas no son vistas como simples sustancias, sino como “plantas de protección” que ayudan a defender el territorio y a mantener la lealtad hacia la Madre Tierra.

Como dicen los mayores:

“Nuestra vida es
muy longeva porque
estamos abrazados a
la Pacha Mama desde
que nacemos”



Animalario Quillasinga



“Bajo la luna despiertan los
seres del territorio,
guardianes del agua, la
montaña y el viento.
Sus ojos conservan la
memoria de los abuelos,
y su espíritu aún habita el
corazón de la tierra.”

-Angelly Santacruz

ANIMALES COMO SÍMBOLOS:

En el mundo Quillasinga, los animales no son seres aislados, sino ideogramas vivos grabados en la memoria del territorio y en los “libros de piedra”.

A través de la cerámica y los petroglifos, los antepasados representaron la fauna no solo como sustento, sino como un lenguaje simbólico para definir el cosmos.

Animales como el mono, la rana y el venado son considerados sagrados, actuando como puentes entre lo terrenal y lo divino, y reflejando conceptos profundos de fertilidad, movimiento y renovación.

El venado

(guía, agilidad, monte)

Símbolo de prestigio y agilidad. Su caza estaba vinculada a rituales y era un regalo para fortalecer relaciones. Es una figura sagrada que aparece en la orfebrería y el arte lítico.

La rana

(anuncio de lluvia)

La rana representa la identidad agrícola Quillasinga, vinculada al agua, la fertilidad y la luna. Su canto anuncia la llegada de la lluvia que bendice y alimenta las semillas.



El colibrí

(El mensajero)

Simboliza la conexión con la naturaleza y el equilibrio espiritual. Sus picos, representados en los petroglifos de Bohórquez, evocan seres orientados hacia la luz, vistos como mensajeros del aire, las flores y la armonía del entorno natural.



Lagartija

(Compañera del sol y la tierra)

La lagartija simboliza la transición de la vida del agua hacia la tierra. Representa la adaptación, el calor del sol y la permanencia de la vida en el territorio Quillasinga.

Mono

Es el ancestro sagrado Quillasinga. Su cola en espiral simboliza el "Churo Cósmico", el movimiento eterno y la unión espiritual entre el ser humano y la naturaleza.



Cuy

(Sustento de la chagra y el hogar)

Su crianza ancestral en las chagras simboliza el sustento familiar, la unión comunitaria y el vínculo con la Madre Tierra.





Existe una unión sustancial entre el hombre y la naturaleza donde no hay jerarquías de dominio, sino de hermandad. Esta conexión es tan profunda que en el arte rupestre, como en el petroglifo de “Posiciones Chamánicas”, se aprecian figuras antropozoomorfas:

Seres que son hombres y monos al mismo tiempo, simbolizando que el humano puede integrarse con el espíritu del animal para comprender los misterios del universo.

Los animales son vistos como ancestros; por ejemplo, en la tradición mítica, los monos son considerados la primera pareja de la que descendemos. Los abuelos aprendieron a leer los signos de la naturaleza a través del comportamiento de los animales.

Ellos son los primeros maestros que nos comunican la realidad sensorial y los cambios en el entorno. Al observar su presencia o escuchar sus cantos, la comunidad puede descifrar mensajes biológicos y míticos que nos permiten “ajustarnos al presente” y convivir en armonía con la Pachamama.





Señales de lluvia y sequía

La sabiduría de los mayores nos dice que el comportamiento animal es nuestro mejor pronóstico meteorológico. Así como la rana llama a la lluvia, la posición de la cola del mono en las representaciones ancestrales indicaba el tiempo: la cola enroscada simbolizaba el frío y la humedad, mientras que la cola recta anunciaba el tiempo seco

Comportamiento animal y agricultura:

La agricultura es una tecnología simbólica que dialoga con los animales. La presencia de ciertas especies en la chagra nos indica cuándo la tierra está lista o cuándo debemos realizar el “pagamento” a la Madre Tierra. Los animales son compañeros en el ritual de la producción, y por ello siempre se pide “licencia” espiritualmente antes de intervenir en su hábitat.

Animal como reloj natural:

El animal marca el ritmo del día y de los siglos. Un ejemplo hermoso es el “sol de los venados”, ese tono anaranjado del atardecer sobre el volcán Galeras que nos avisa el final de la jornada y el descanso de la vida. Asimismo, la incubación de las aves y el ciclo de vida de los animales se sincronizan con las fases de la Mama Luna, sirviendo como un calendario natural que ha regido nuestra existencia desde tiempos inmemoriales.

“Somos una sola familia nacida del vientre de la Pachamama, donde cada animal es un ancestro que nos enseña a caminar por el espiral eterno de la vida”



Este libro no busca únicamente recopilar palabras, imágenes o memorias. Busca abrir un camino. Un sendero tejido entre la montaña, la chagra, la luna y la voz de quienes aún guardan en el corazón el espíritu del pueblo Quillasinga.

Cada página nace del respeto hacia una cultura que ha resistido al olvido y que continúa floreciendo en medio de los cambios del tiempo. Aquí, los símbolos no son simples adornos; son huellas de una memoria ancestral. Los animales, las semillas, las festividades y los relatos aquí reunidos son fragmentos vivos de una cosmovisión que comprende a la naturaleza como madre, guía y origen de toda existencia.

Este proyecto surge desde el diseño, pero también desde la escucha. Desde la necesidad de mirar el territorio no como un objeto de estudio, sino como un ser vivo lleno de significado. Por ello, la gráfica, la ilustración y la palabra se convierten en puentes que permiten acercarse a la sensibilidad del pensamiento Quillasinga.

Más allá de preservar información, este libro desea despertar preguntas: ¿qué memorias siguen habitando la tierra?, ¿qué conocimientos ancestrales continúan resistiendo en silencio?, ¿cómo puede el diseño convertirse en una herramienta para proteger y visibilizar las identidades culturales?

Que estas páginas sean entonces una pequeña ofrenda para quienes mantienen viva la memoria de los pueblos originarios; para los abuelos y abuelas que enseñan desde la oralidad; para las manos que siembran, crean y celebran; y para las nuevas generaciones que aún encuentran en sus raíces un motivo para permanecer.



Glosario

Ayllu:

Forma de comunidad o familia extensa basada en la unión, la reciprocidad y el cuidado colectivo.

Atum Quilla:

Periodo sagrado del calendario Quillasinga donde la tierra se prepara para recibir la semilla del maíz.

Cabildo:

Autoridad organizativa y espiritual del pueblo indígena encargada de preservar la memoria, el territorio y las prácticas ancestrales.

Calendario ancestral:

Sistema de comprensión del tiempo guiado por los ciclos de la naturaleza, la luna, el sol y los cambios del territorio.

Castillo:

Estructura ceremonial elaborada con alimentos, plantas y ofrendas como símbolo de abundancia y gratitud hacia la Pacha Mama.

Chagra:

Espacio de cultivo tradicional donde se siembra alimento y también conocimiento, memoria y relación espiritual con la tierra.

Chumarse:

Estado ritual durante la fiesta en el que el danzante busca “hacerse tierra” mediante el cansancio, la danza y la conexión espiritual.

Churo Cósmico:

Símbolo espiral que representa el movimiento eterno de la vida, el retorno y la continuidad del universo.

Cosmovisión:

Forma en que un pueblo comprende el universo, la vida, la naturaleza y su relación espiritual con el territorio.

Descuaje:

Ritual medicinal realizado para devolver el equilibrio físico y espiritual, especialmente en niños.

Derecho Mayor:

Conjunto de principios ancestrales que orientan la vida, la justicia y la relación espiritual con el territorio.

Equinoccio:

Momento astronómico donde el día y la noche tienen igual duración, relacionado con celebraciones y ciclos agrícolas.

Fiesta de la Cosecha:

Celebración espiritual y comunitaria de agradecimiento a la tierra por la abundancia recibida.

Guagua:

Figura antropomorfa elaborada en pan que representa hijos, ancestros y vínculos familiares sagrados.

Hantun Puncha:

"El Gran Día". Año nuevo andino y celebración principal del pueblo Quillasinga.

Ley de Origen:

Mandato ancestral que guía la armonía entre ser humano, territorio y espiritualidad.

Mal aire:

Desequilibrio espiritual o energético tratado mediante medicina ancestral y rituales de limpieza.

Minga:

Trabajo colectivo basado en la ayuda mutua, la reciprocidad y el fortalecimiento comunitario.

Ok-Punku:

"Puerta de Entrada". Nombre simbólico de Obonuco como acceso espiritual y territorial al mundo Quillasinga.

Pacha Mama:

Madre Tierra. Ser espiritual vivo que protege, alimenta y mantiene el equilibrio de la existencia.

Pagamento:

Ofrenda espiritual realizada a la naturaleza como acto de agradecimiento y armonización.

Partera:

Mujer sabia encargada de acompañar el nacimiento y los cuidados ancestrales de la madre y el niño.

Petroglifo:

Grabado ancestral en piedra utilizado como símbolo, memoria y registro espiritual del territorio.

Pie de Ánima:

Lugar sagrado de preparación espiritual y ritual para los danzantes y celebraciones.

Pringue:

Principio de reciprocidad donde quien recibe una ofrenda debe devolver el doble en la siguiente festividad.

Rapé:

Medicina ancestral elaborada con tabaco en polvo utilizada para armonizar el pensamiento y la energía.

Rirre:

Nombre ancestral del Diablo Danzante, espíritu protector y guardián del volcán Galeras.

Sahumerio:

Ritual de limpieza espiritual realizado mediante humo de plantas medicinales.

Solsticio:

Momento astronómico que marca cambios en los ciclos solares y agrícolas del calendario ancestral.

Taita:

Sabedor, guía espiritual o autoridad ancestral del territorio.

Tulpa:

Fogón sagrado alrededor del cual se comparte la palabra, el conocimiento y la memoria colectiva.

Wiphala:

Bandera andina que simboliza identidad, resistencia y unidad de los pueblos originarios.

Yagé:

Medicina sagrada utilizada para la conexión espiritual, la limpieza y el fortalecimiento comunitario.

Bibliografía

Cerón-Rengifo, P., Malte Botina, W., & Malte Cuaicuán, M. (2022). Las fiestas con las guaguas de pan en Obonuco, Nariño, Colombia. Antípoda, (46), 151-178.
Explica las guaguas de pan como símbolo de identidad y tradición quillasinga.

Perugache Salas, J. A. (2014). La disolución de los resguardos quillasingas del Valle de Atriz del suroccidente colombiano: 1940-1950. Procesos Históricos, (26), 140-157.
Analiza la pérdida territorial y organizativa del pueblo quillasinga.

Torres Tello, P. C., & Torres Arévalo, J. S. (2022). Importancia del reconocimiento de la sabiduría ancestral indígena... (Tesis de maestría). Universidad de Manizales.
Resalta la sabiduría ancestral como base de la identidad cultural.

Charfuelan Solarte, M. L., & Rincón Muñoz, E. R. (2014). Propuesta de la Unidad de Planificación Rural... Universidad de Nariño.
Describe aspectos territoriales y sociales de Obonuco.

Serrano Fuertes, K. E. (2023). Indización de documentos del Archivo Histórico del Cabildo Indígena de Obonuco (Trabajo de grado). Universidad de Nariño.
Recupera archivos históricos del Cabildo Indígena.

CORPONARIÑO. (2017). Plan de ordenación y manejo de la cuenca hidrográfica del río Juanambú.
Presenta información ambiental y cultural de comunidades indígenas.

Instituto Colombiano de Bienestar Familiar (ICBF). (2021). ENSANI: Pueblo Indígena Quillasinga - Putumayo.
Analiza la alimentación y soberanía alimentaria indígena.





El Despertar

Bienvenidos a Ok-Punku, la “Puerta de Entrada”.

Estas páginas son un viaje a la memoria viva del pueblo Quillasinga, donde la vida y la Madre Tierra forman un ciclo sagrado. El libro narra la herida de la imposición cultural, pero también la resistencia que mantuvo viva su identidad a través de rituales, símbolos y saberes ancestrales.

Es un homenaje a las mujeres guardianas de la memoria y a un pueblo que, tras el despertar del Cabildo en 2011, vuelve a florecer. Un archivo vivo donde el pensamiento ancestral continúa latiendo en Obonuco, listo para sembrar memoria nuevamente.

 UNIVERSIDAD CESMAG NIT: 800.109.387-7 VIGILADA MINEDUCACIÓN	CARTA DE ENTREGA TRABAJO DE GRADO O TRABAJO DE APLICACIÓN – ASESOR(A)	CÓDIGO: AAC-BL-FR-032 VERSIÓN: 1 FECHA: 09/JUN/2022
---	---	---

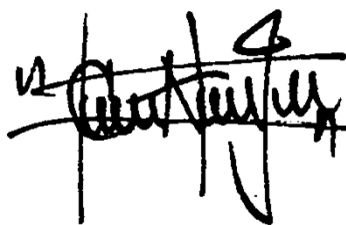
San Juan de Pasto, 22 de julio de 2026

Biblioteca
REMIGIO FIORE FORTEZZA OFM. CAP.
Universidad CESMAG
Pasto

Saludo de paz y bien.

Por medio de la presente se hace entrega del Trabajo de Grado / Trabajo de Aplicación denominado **EL DESPERTAR, Memoria y Diseño Editorial del Ciclo Festivo Quillasinga en Obonuco**, presentado por el (los) autor(es) **Angelly Damar Santacruz González y Sara Sofia Burbano Sotelo** del Programa Académico **Diseño Gráfico** al correo electrónico biblioteca.trabajosdegrado@unicesmag.edu.co. Manifiesto como asesor(a), que su contenido, resumen, anexos y formato PDF cumple con las especificaciones de calidad, guía de presentación de Trabajos de Grado o de Aplicación, establecidos por la Universidad CESMAG, por lo tanto, se solicita el paz y salvo respectivo.

Atentamente,



Camilo Andrés Varona Guerrero
c.c. No. 12753545 de Pasto
Programa de Diseño Gráfico
Celular: 3112496774
Correo electrónico: cavarona@unicesmag.edu.co

 UNIVERSIDAD CESMAG NIT: 800.109.387-7 VIGILADA MINEDUCACIÓN	AUTORIZACIÓN PARA PUBLICACIÓN DE TRABAJOS DE GRADO O TRABAJOS DE APLICACIÓN EN REPOSITORIO INSTITUCIONAL	CÓDIGO: AAC-BL-FR-031
		VERSIÓN: 1
		FECHA: 09/JUN/2022

INFORMACIÓN DEL (LOS) AUTOR(ES)	
Nombres y apellidos del autor: Angelly Damar Santacruz Gonzalez	Documento de identidad: 1081273324
Correo electrónico: angellysantacruz0705@gmail.com	Número de contacto: 3017753879
Nombres y apellidos del autor: Sara Sofia Burbano Sotelo	Documento de identidad: 1004234174
Correo electrónico: sofia174burbano@gmail.com	Número de contacto: 321 8456641
Nombres y apellidos del asesor: Camilo Andrés Varona Guerrero	Documento de identidad: 12753545
Correo electrónico: cavarona@unicesmag.edu.co	Número de contacto: 3112496774
Título del trabajo de grado: EL DESPERTAR, Memoria y Diseño Editorial del Ciclo Festivo Quillasinga en Obonuco	
Facultad y Programa Académico: Facultad de Arquitectura y bellas artes, Programa de diseño gráfico	

En mi (nuestra) calidad de autor(es) y/o titular (es) del derecho de autor del Trabajo de Grado o de Aplicación señalado en el encabezado, confiero (conferimos) a la Universidad CESMAG una licencia no exclusiva, limitada y gratuita, para la inclusión del trabajo de grado en el repositorio institucional. Por consiguiente, el alcance de la licencia que se otorga a través del presente documento, abarca las siguientes características:

- La autorización se otorga desde la fecha de suscripción del presente documento y durante todo el término en el que el (los) firmante(s) del presente documento conserve (mos) la titularidad de los derechos patrimoniales de autor. En el evento en el que deje (mos) de tener la titularidad de los derechos patrimoniales sobre el Trabajo de Grado o de Aplicación, me (nos) comprometo (comprometemos) a informar de manera inmediata sobre dicha situación a la Universidad CESMAG. Por consiguiente, hasta que no exista comunicación escrita de mi(nuestra) parte informando sobre dicha situación, la Universidad CESMAG se encontrará debidamente habilitada para continuar con la publicación del Trabajo de Grado o de Aplicación dentro del repositorio institucional. Conozco(conocemos) que esta autorización podrá revocarse en cualquier momento, siempre y cuando se eleve la solicitud por escrito para dicho fin ante la Universidad CESMAG. En estos eventos, la Universidad CESMAG cuenta con el plazo de un mes después de recibida la petición, para desmarcar la visualización del Trabajo de Grado o de Aplicación del repositorio institucional.
- Se autoriza a la Universidad CESMAG para publicar el Trabajo de Grado o de Aplicación en formato digital y teniendo en cuenta que uno de los medios de publicación del repositorio institucional es el internet, acepto(amos) que el Trabajo de Grado o de Aplicación circulará con un alcance mundial.
- Acepto (aceptamos) que la autorización que se otorga a través del presente documento se realiza a título gratuito, por lo tanto, renuncio(amos) a recibir emolumento alguno por la publicación, distribución, comunicación pública y/o cualquier otro uso que se haga en los términos de la presente autorización y de la licencia o programa a través del cual sea publicado el Trabajo de grado o de Aplicación.
- Manifiesto (manifestamos) que el Trabajo de Grado o de Aplicación es original realizado sin violar o usurpar derechos de autor de terceros y que ostento(amos) los derechos patrimoniales de autor sobre la misma. Por consiguiente, asumo(asumimos) toda la responsabilidad sobre su contenido

 UNIVERSIDAD CESMAG NIT: 800.109.387-7 VIGILADA MINEDUCACIÓN	AUTORIZACIÓN PARA PUBLICACIÓN DE TRABAJOS DE GRADO O TRABAJOS DE APLICACIÓN EN REPOSITORIO INSTITUCIONAL	CÓDIGO: AAC-BL-FR-031
		VERSIÓN: 1
		FECHA: 09/JUN/2022

ante la Universidad CESMAG y frente a terceros, manteniéndose indemne de cualquier reclamación que surja en virtud de la misma. En todo caso, la Universidad CESMAG se compromete a indicar siempre la autoría del escrito incluyendo nombre de(los) autor(es) y la fecha de publicación.

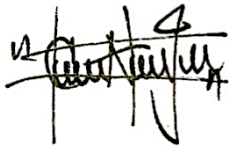
- e) Autorizo(autorizamos) a la Universidad CESMAG para incluir el Trabajo de Grado o de Aplicación en los índices y buscadores que se estimen necesarios para promover su difusión. Así mismo autorizo (autorizamos) a la Universidad CESMAG para que pueda convertir el documento a cualquier medio o formato para propósitos de preservación digital.

NOTA: En los eventos en los que el trabajo de grado o de aplicación haya sido trabajado con el apoyo o patrocinio de una agencia, organización o cualquier otra entidad diferente a la Universidad CESMAG. Como autor(es) garantizo(amos) que he(hemos) cumplido con los derechos y obligaciones asumidos con dicha entidad y como consecuencia de ello dejo(dejamos) constancia que la autorización que se concede a través del presente escrito no interfiere ni transgrede derechos de terceros.

Como consecuencia de lo anterior, autorizo(autorizamos) la publicación, difusión, consulta y uso del Trabajo de Grado o de Aplicación por parte de la Universidad CESMAG y sus usuarios así:

- Permiso(permitimos) que mi(nuestro) Trabajo de Grado o de Aplicación haga parte del catálogo de colección del repositorio digital de la Universidad CESMAG, por lo tanto, su contenido será de acceso abierto donde podrá ser consultado, descargado y compartido con otras personas, siempre que se reconozca su autoría o reconocimiento con fines no comerciales.

En señal de conformidad, se suscribe este documento en San Juan de Pasto a los 22 días del mes de Julio del año 2026

	
Nombre del autor: Angelly Damar Santacruz González	Nombre del autor: Sara Sofia Burbano Sotelo
 Nombre del asesor: Camilo Andrés Varona Guerrero	