



REVISTA MULTIDISCIPLINAR EPISTEMOLOGÍA DE LAS CIENCIAS

Volumen 3, Número 1
Enero-Marzo 2026

Edición Trimestral

CROSSREF PREFIX DOI: 10.71112

ISSN: 3061-7812, www.omniscens.com

Revista Multidisciplinar Epistemología de las Ciencias

Volumen 3, Número 1
enero-marzo 2026

Publicación trimestral
Hecho en México

La Revista Multidisciplinar Epistemología de las Ciencias acepta publicaciones de cualquier área del conocimiento, promoviendo una plataforma inclusiva para la discusión y análisis de los fundamentos epistemológicos en diversas disciplinas. La revista invita a investigadores y profesionales de campos como las ciencias naturales, sociales, humanísticas, tecnológicas y de la salud, entre otros, a contribuir con artículos originales, revisiones, estudios de caso y ensayos teóricos. Con su enfoque multidisciplinario, busca fomentar el diálogo y la reflexión sobre las metodologías, teorías y prácticas que sustentan el avance del conocimiento científico en todas las áreas.

Contacto principal: admin@omniscens.com

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación

Se autoriza la reproducción total o parcial del contenido de la publicación sin previa autorización de la Revista Multidisciplinar Epistemología de las Ciencias siempre y cuando se cite la fuente completa y su dirección electrónica.

Esta obra está bajo una licencia internacional Creative Commons Atribución 4.0.



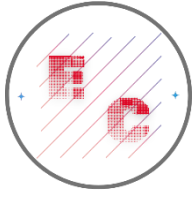
Copyright © 2026: Los autores



9773061781003

Cintillo legal

Revista Multidisciplinar Epistemología de las Ciencias Vol. 3, Núm. 1, enero-marzo 2026, es una publicación trimestral editada por el Dr. Moises Ake Uc, C. 51 #221 x 16B , Las Brisas, Mérida, Yucatán, México, C.P. 97144 , Tel. 9993556027, Web: <https://www.omniscens.com>, admin@omniscens.com, Editor responsable: Dr. Moises Ake Uc. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo No. 04-2024-121717181700-102, ISSN: 3061-7812, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor (INDAUTOR). Responsable de la última actualización de este número, Dr. Moises Ake Uc, fecha de última modificación, 1 enero 2026.



Revista Multidisciplinar Epistemología de las Ciencias

Volumen 3, Número 1, 2026, enero-marzo

DOI: <https://doi.org/10.71112/v5brkw12>

**ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO PEDAGÓGICO Y COSMOVISIONAL DE LA
CERÁMICA PRECOLOMBINA DE LA COLECCIÓN RUMI KILKA (EL CONTADERO,
NARIÑO, COLOMBIA)**

**ANALYSIS OF THE PEDAGOGICAL AND COSMOVISIONAL MEANING OF THE
PRE-COLUMBIAN CERAMICS OF THE RUMI KILKA COLLECTION (EL
CONTADERO, NARIÑO, COLOMBIA)**

James Ariel Cardenas Morán

Venezuela

**Análisis del significado pedagógico y cosmovisional de la cerámica
precolombina de la Colección Rumi Kilka (El Contadero, Nariño, Colombia)**
**Analysis of the pedagogical and cosmovisional meaning of the pre-Columbian
ceramics of the Rumi Kilka Collection (El Contadero, Nariño, Colombia)**

James Ariel Cardenas Morán

james.cardenas.sindidnar@est.upel.edu.ve

<https://orcid.org/0009-0008-6473-3752>

Universidad Pedagógica Experimental Libertador, Venezuela.

Doctorando en Ciencias de la Educación.

RESUMEN

El presente artículo tiene como objetivo reflexionar sobre el significado pedagógico y cosmovisional de la cerámica precolombina de la Colección Rumi Kilka, piezas encontradas fortuitamente en el terreno San Juan de la vereda Cuevas del municipio de El Contadero, Nariño, suroccidente colombiano, lugar donde habitó parte de la comunidad Putisnán perteneciente a la nación de los Pastos. La metodología se enmarca en la observación directa contrastada con una revisión bibliográfica seleccionada por su relevancia y alojamiento en bases de datos web especializadas y confiables. Los resultados indican que dichas piezas mediante el proceso de elaboración, los motivos geométricos, colores, géneros humanos biológicos, elementos en las vestiduras y significado chamánico enseñan su relación con la cosmología andina. Por tanto, se concluye que como archivos históricos de arcilla guardan principios fundamentales de la cosmovisión del pueblo Pasto y han permanecido como emblemas de identidad y resistencia donde la educación se convierte en escenario para encontrar acuerdos entre significados diversos.

Palabras claves: Cosmología; coquero Capulí; cerámica precolombina; dualidad andina; pedagogía ancestral.

ABSTRACT

This article aims to reflect on the pedagogical and cosmovisional significance of the pre-Columbian ceramics in the Rumi Kilka Collection, pieces found by chance in the San Juan area of the Cuevas district in the municipality of El Contadero, Nariño, in southwestern Colombia, a place once inhabited by part of the Putisnán community belonging to the Pastos nation. The methodology is based on direct observation contrasted with a literature review selected for its relevance and availability in specialized and reliable online databases. The results indicate that these pieces, through their production process, geometric motifs, colors, biological representations of human genders, elements in the clothing, and shamanic significance, reveal their relationship to Andean cosmology. Therefore, it is concluded that, as historical archives of clay, they preserve fundamental principles of the Pastos people's worldview and have remained emblems of identity and resistance, where education becomes a space for finding common ground among diverse meanings.

Keywords: Cosmology, Capulí coquero, pre-Columbian ceramics, Andean duality, ancestral pedagogy.

Recibido: 21 enero 2026 | Aceptado: 2 febrero 2026 | Publicado: 3 febrero 2026

INTRODUCCIÓN

La valorización del patrimonio cultural material como herramienta pedagógica, no se limita a describir las piezas arqueológicas precolombinas. Explora su función como transmisores tangibles de aprendizajes significativos sobre historia, simbolismo, conocimientos,

valores, cosmologías y prácticas ancestrales. Propone metodologías activas y experienciales basadas en el objeto perceptible que puede incluir observación detallada, conexión con relatos orales y prácticas asociadas a las costumbres que permiten integrar aprendizajes cognitivos, afectivos y procedimentales de manera interdisciplinaria. Según Cárdenas (2005): “Las piezas colombianas de cerámica arqueológica son los libros de historia que nos legaron aquellas sociedades desaparecidas, y están escritos en el lenguaje de la iconografía y el simbolismo” (p.38).

En este orden de ideas, sobresalen los coqueros Capulí, estatuillas de cerámica que se distinguen por su forma humana y en una de sus mejillas un abultamiento que sugiere el consumo de coca. Su ornamentación, incluye diseños tallados y pintados con pigmentos naturales que representan figuras geométricas como líneas, espirales, triángulos y motivos de animales. Simbólicamente, los coqueros han sido hallados junto a difuntos y representan un contexto espiritual guiado por chamanes o taitas, identificados por sus bastones, sonajas, inciensos, plantas medicinales y uso del fuego. Están sentados en un banco, con su cuerpo tatuado y su vestimenta incluye taparrabos y una banda con símbolos que cruza desde el hombro hasta la cintura, a partir de lo cual se puede inferir que estas culturas precolombinas nariñenses mantuvieron una estrecha relación con las que habitaron en los territorios pacífico y amazónico (Uribe, 1976). Otros coqueros están sentados en el suelo y muestran variaciones en decoración y posición de su cuerpo.

Siguiendo esta línea investigativa, los coqueros fueron fabricados con arcilla mediante técnicas ancestrales de moldeado y cocción en hornos de leña. El proceso de dar forma, secar y cocer la arcilla hace alusión al inicio de la vida y la conexión sagrada del hombre con el volver a ser tierra, con el volver al vientre de la Pachamama. Por esta razón, para los Pasto, el ser humano no se encuentra separado de la tierra, sino que es parte esencial de ella. Sobre el uso de la arcilla Gonzales (2005) señala:

Como en la mayoría del mundo, el desarrollo de la tecnología de la cerámica en Colombia fue reciente y reemplazó a aquella caracterizada por el uso de la piedra, de materias primas orgánicas y de procesos de manufactura que no eran muy especializados.

El trabajo en cerámica estuvo ausente en el norte de Suramérica hasta hace 3.000 años. (p.20).

En relación con lo anterior, el uso del barro para la creación de los coqueros puede ser visto como la forma especial para representar divinidades o ancestros como guías espirituales, lo que establece un vínculo entre los vivos y sus deidades desde hacía muchos años. La figura humana de arcilla invocaría la sabiduría para guiar los procesos curativos y las decisiones comunitarias, sus rostros seguramente refuerzan la identidad cultural y el orgullo por los linajes antepasados. Dada esta situación, el coquero rodeado de patrones simbólicos sobre su cuerpo representaría la armonía entre la vida y la muerte, el hombre y la naturaleza, el sujeto y su colectividad, complementos andinos presentes en el fundamento dualidad cósmica. En este ámbito, Cárdenas (2005) indica:

La iconografía -el arte de representar e ilustrar mediante imágenes, figuras o dibujos- es también el estudio de los símbolos y de los temas que se esconden detrás de las representaciones. En toda sociedad, la cultura es una fuerza colectiva que moldea las creencias y los comportamientos sociales, y que ayuda a reproducirlos. (p.38).

De acuerdo con lo expresado, los coqueros Capulí como textos culturales pedagógicamente codifican sistemas de conocimiento andino que estructuran relaciones comunitarias, territoriales y cósmicas. Estos objetos enseñan principios de vida andina como la reciprocidad, equilibrio y una técnica artesanal que activa el diálogo intercultural lejos de las narrativas hegemónicas, revelan cómo las prácticas ancestrales se articulan con los saberes y éticas vigentes, y transforman los lugares donde se encuentran en espacios de re-existencia.

En este contexto, el actual artículo presenta un análisis sobre el significado pedagógico de la cerámica precolombina de la colección Rumi Kilka, aborda información crucial sobre cómo transmiten saberes ancestrales de manera efectiva y cómo se transforman en objetos mediadores vivos de conocimiento experiencial e intercultural. Metodológicamente, se realiza mediante la observación directa y se contextualiza con estudios regionales que profundizan la cosmología andina y resaltan el fundamento dualidad en el proceso de elaboración, en los colores, diseños geométricos, géneros humanos biológicos, elementos en las vestiduras y significado chamánico. De esta manera, para los integrantes de comunidades originarias Pasto, ver su patrimonio arqueológico valorado y usado como recurso pedagógico fortalece su identidad y valoración cultural.

De acuerdo con lo anterior, la colección arqueológica Rumi Kilka se compone de sesenta y una (61) piezas: 54 en cerámica y 7 líticos (Instituto Colombiano de Antropología e Historia - ICANH, 2020), encontradas fortuitamente en el terreno San Juan de la vereda Cuevas del municipio de El Contadero, Nariño, donde habitó la comunidad precolombina Putisnán haciendo parte del pueblo Pasto, asentado en la región andina del sur de Colombia y el norte de Ecuador, sus raíces cerámicas se remontan a las culturas: Capulí, Piartal y Tuza (Uribe, 1977- 1978). Al igual que los demás grupos poblacionales del macizo colombiano organizados en cacicazgos (Buenahora, 1996), Putisnán fue uno de ellos. En concordancia con el contexto histórico nariñense investigado por (Calero, 1991), la influencia inca, la llegada de los conquistadores en 1536 y la creación de los cabildos a cargo del visitador García de Valverde en 1570-1571 fueron hechos que repercutieron en Putisnán. Según Figueroa (1996), en 1711 se solicita alinderación de tierras a los reyes de España, lo que permite inferir la constitución de un Resguardo en esta localidad, además, indica que en 1869 se funda El Contadero y en 1884 pasa a ser Distrito Municipal de la Provincia de Obando. La forma administrativa de alcaldía y el documento de propiedad escritura pública hizo que el Cabildo se suspendiera, volviera a

funcionar a partir de 1997 y en 2025 se organizara nuevamente en Resguardo, lo que proyecta una renovada gestión en beneficio de la comunidad.

Actualmente, Cárdenas (2025) señala:

La vereda Cuevas se ubica al nororiente del casco urbano del municipio El Contadero, a 20 minutos por la nueva vía doble calzada Ipiales – Pasto. Topográficamente, es un lugar quebrado con planadas y laderas, de donde se observa el cañón del río Guátara que baja serpenteando del sur occidente. (p.7)

Acorde con lo citado, el terreno San Juan comprende una aproximación de 3 hectáreas, se localiza en una loma con laderas hacia el oriente e incluye espacios dedicados a la ganadería y cultivo agrícola que ha originado el encuentro fortuito de piezas cerámicas y que el señor Edgar Cárdenas (Fundación Rumi Kilka, 2021) ha coleccionado, cuidado, organizado y registrado ante el ICANH para que queden en el lugar como evidencia de los habitantes precolombinos. Esto ha hecho que el señor Edgar sea una persona clave en procesos investigativos realizados en la región y motivador de la preservación del patrimonio arqueológico, que además integra petroglifos ubicados en el mismo terreno, en otros de la vereda y en sectores del municipio.

METODOLOGÍA

La investigación se sitúa en el campo cualitativo, en un alcance descriptivo-reflexivo, se centra en la interpretación de la cultura material como instrumento pedagógico. El corpus de estudio es un total de 61 piezas cerámicas de la Colección Rumi Kilka: estas fueron objeto de observación directa y del sistema de análisis iconográfico. Para el cumplimiento estricto de la recolección, se elaboraron unas fichas de registro arqueológico con base en la norma del ICANH que permitieron la clasificación morfológica, manufactura, tamaño, policromía,

decoración, estado de conservación y representaciones de carácter simbólico que remiten al estilo Capulí-Tuza.

Adicionalmente se aplicó un método de triangulación teórica que confrontó las evidencias materiales obtenidas en la vereda Cuevas con una revisión documental exhaustiva de bases de datos específicas (Scielo, Redalyc, Google Académico y repositorios institucionales). Este análisis involucra la etnohistoria del altiplano nariñense y la cosmovisión de la nación de los Pastos, estableciendo categorías de análisis como la dualidad andina, el chamanismo y la mediación pedagógica, dando cierre a esta investigación con la reflexión sobre los conceptos de "coqueros" y la construcción de una relación pedagógica entre el patrimonio arqueológico y la recuperación de la memoria colectiva local.

RESULTADOS

Contexto histórico y cultural de la cerámica precolombina Pasto

La iconografía y técnicas de manufactura de la cerámica precolombina nariñense como el modelado, tallado, uso de materiales locales constituyen estéticas andinas basadas en la armonía y la utilidad sagrada. Desde la pedagogía, promueven una educación sensorial, ética y de análisis de símbolos, que en el contexto del arte precolombino se vinculan con los ciclos agrícolas y rituales, además enseñan la sostenibilidad material, la responsabilidad comunitaria e invitan a replantear la educación desde una perspectiva de reciprocidad con la Madre Tierra y no de explotación.

Al realizar la contextualización cultural para analizar el significado de dicha cerámica, las investigaciones científicas han documentado la existencia de tres culturas precursoras de los Pastos, que coexistieron y desarrollaron sus propios estilos de vida: Capulí, Piartal y Tuza.

Estas culturas han influido en el pensamiento, espiritualidad, costumbres y organización político-social de los Pastos contemporáneos. La identidad de dichas culturas precolombinas

en la región sur colombiana y norte ecuatoriana, se forma a partir de sus prácticas sociales, expresiones artísticas, cosmovisiones y adaptaciones al entorno andino.

En esta orientación, el estilo Capulí, desde 700 d.C. hasta 1470 d.C. (Echeverría, 2004), se caracteriza por sus piezas cerámicas que presentan decoraciones en dos tonalidades: rojo y negro. La técnica empleada es de tipo negativo, simbolizando una dualidad que puede reflejar la existencia presente y futura (López, 2012, p.48). Este método implica la aplicación de arcillas o grasas sobre un fondo rojo para resguardar los diseños, seguido de una pintura en negro que, al retirar las arcillas, emergen los patrones en rojo. Estas cerámicas eran comúnmente utilizadas por líderes espirituales o chamanes (Echeverría, 2004), su figura representativa son los coqueros y en las tumbas se han descubierto, ollas, cuencos, copas, vasijas, símbolos y amuletos de protección y uso cotidiano, que aparentemente contenían ungüentos para rituales y curaciones. Según Patiño (2016): “En las cerámicas se refleja una organización de estas sociedades alrededor de caciques-chamanes, donde la vida espiritual giró en torno a la masticación ritual de la hoja de coca. Las figurillas Capulí representan personajes de elite sentados” (p.5).

De acuerdo con lo citado, la ornamentación cerámica incluye símbolos que representan bandas con puntos, mallas triangulares, espirales, cruces, rombos, líneas en diversas orientaciones y figuras de animales como monos, aves, pumas y culebras. En relación con esta cultura, en el vasto territorio de los Pastos se han hallado cuencos de cerámica sostenidos por figuras felinas o humanas, así como objetos de oro de alta calidad (Plazas de Nieto, 1977 - 1978), que incluyen máscaras, narigueras, pectorales, pendientes, anillos, coronas, cascabeles, collares y placas. En el ámbito de la piedra, se han encontrado herramientas de moler, martillos, hachas, pulidores, cuchillos, raspadores, cinceles y amuletos de piedra fina (Bastidas, 1994). De esta manera, la cultura Capulí, se destacó por su habilidad en artesanía

cerámica como símbolos de estatus y conexión espiritual entre el mundo material y el sobrenatural.

El estilo Piartal, desde 845 d.C. hasta 1515 d.C. (Echeverría, 2004), presenta, al igual que el estilo Tuza, diseños cerámicos en tres colores: rojo, negro y ocre, decorados interna y externamente, siendo su uso atribuido a la élite cacical o gobernantes de la sociedad (Echeverría, 2004). Las decoraciones simbólicas incluían figuras geométricas lineales y representaciones del sol, especialmente en las partes externas de las cerámicas, se destacan líneas paralelas horizontales e inclinadas y triángulos de diferentes tamaños. En el interior, se observan diseños lineales horizontales, verticales y oblicuos divididos en paneles, así como representaciones de animales, aves, rostros humanos pintados, figuras circulares, rectangulares, cruces, puntos, círculos, mallas, flores, estrellas y otros diseños geométricos y figurativos (López, 2012, p.71). En esta cultura, las figuras humanas se representan a través de la pintura, a diferencia de la escultura en el caso de Capulí con los Coqueros.

En relación con lo expuesto, López (2012) indica que en los entierros de este estilo se han descubierto diversos objetos de cerámica como cuencos, copas, botijuelas, ocarinas, ánforas, ollas con formas fitomorfas, lenticulares, asimétricas, en forma de zapato, globulares, trípodes, tetrapodas y vasos; en piedra se han hallado hachas pulidas, metates, morteros y comales; en madera, sobresalen armas, bancas, figuras de animales, volantes de uso y telares, lo que demuestra un notable desarrollo textil; en hueso: punzones, agujas y cuentas para collares. Asimismo, se ha documentado una amplia variedad de instrumentos musicales como flautas, ocarinas, cascabeles, caracoles marinos y rondadores elaborados en diferentes materiales. Además, los cuerpos de los difuntos han sido hallados descansando sobre esteras y se puede distinguir esta cultura por su avance en técnicas metalúrgicas para la creación de adornos personales.

El estilo Tuza, desde el 710 d.C. hasta el 1720 d.C. (Echeverría 2004), se caracteriza por su organización agrícola, lo que llevó a la creación de diversos objetos y herramientas, terrazas de cultivo, bohíos, textiles y tumbas. Al implementar sistemas de cultivo principalmente de papa y maíz se evidencia una conexión profunda con el paisaje andino, técnicas que garantizaban su supervivencia y fortalecían su sentido de pertenencia. No se han hallado objetos de metal, sino cerámicas con acabados poco pulidos, decoradas con patrones geométricos que incluyen bandas rojas o marrones, líneas finas horizontales y figuras entrelazadas de forma lineal alrededor de su interior y exterior, además figuras de animales y humanos. López (2012) da a conocer que, en este tipo de cerámica, en el centro se encuentra una estrella de ocho puntas, además de cuadros, triángulos, mallas, guerreros, procesiones de personajes tomados de la mano, venados, monos de cola larga, colas entrelazadas, monos montando venados, monos consumiendo semillas, aves de diversas especies, felinos, roedores, arañas y culebras. Se representan escenas de caza de venados, cornamentas, personajes con raquetas o redes para pescar, danzantes, y rondas en torno al sol o la luna, así como aves, felinos, lobos, roedores, alacranes y murciélagos. Este tipo de cerámica es considerado de uso doméstico y también para fines especiales (López, 2012, p.49), destacándose en su producción vasijas, ánforas, platos, comales, cucharones, ollas globulares, trípodes, formas fitomorfas, jarros cilíndricos y maquetas de viviendas.

En cuanto a la vida cotidiana, los indígenas Pastos y sus antepasados habitaban en bohíos o casas circulares que medían entre 10 y 20 metros de diámetro (Uhle, 1928) y de 25 a 43 metros (Grijalva, 1937). En el interior, el fogón, compuesto por tres tulpas o piedras, se ubicaba en el centro, mientras que el perímetro se organizaba en espacios destinados para dormir, almacenar objetos rituales, herramientas agrícolas, despensa de alimentos, criaderos de cuyes y vestimentas. Los bohíos más amplios pertenecían a los líderes principales, mientras que los de menor tamaño eran ocupados por otros miembros de la comunidad. Al respecto,

Uribe (1986) señala que se ubicaban “en pequeños núcleos de vivienda dispersos, distantes pocos kilómetros unos de otros. Estas agrupaciones de bohíos pueden tener desde 2 hasta 60 unidades de vivienda, siendo muy comunes los asentamientos que tienen un promedio de 15 a 30 bohíos” (p.11). En estos espacios, se encontraban las huacas, que son los sitios sagrados utilizados para los entierros indígenas, consisten en cavidades de dimensiones variables, que oscilan entre 70 cm y 3,5 m de diámetro (Martínez, 1977), han sido halladas con profundidades de hasta 33 m (Uribe, 1977 - 1978) y más. Estos lugares se situaban generalmente bajo el fogón, donde se encontraban los restos humanos acompañados de objetos significativos, especialmente cerámica, oro, piedra, hueso, caracoles, plantas, vestimentas y conchas marinas.

Considerando este panorama, cada cultura presentaba características distintas, pero compartían similitudes en los fundamentos cosmovisionales en relación con el territorio andino. El principal, la dualidad o complementariedad de opuestos de vida-muerte, día-noche, masculino-femenino, se manifestaba en el arte y rituales. La cerámica y la agricultura estaban vinculadas a recursos locales, lo que generó una identidad profundamente arraigada en el ambiente natural. Además, los objetos artísticos han perdurado a lo largo del tiempo, convirtiéndose en símbolos de pervivencia, autonomía territorial y comunicación visual. Esto ha generado procesos de investigación y educación sobre su legado para fortalecer la identidad regional frente a la homogenización global y aportan al mosaico de innovación, resistencia y espiritualidad como elementos que nutren la diversidad cultural colombiana.

Caracterización y significado de los coqueros de la colección Rumi Kilka

La colección arqueológica Rumi Kilka tiene un total de 61 piezas, de las cuales 54 son de cerámica y 7 líticas. La mayoría de ellas pertenecen al estilo Capulí (700 d.C. - 1470 d.C.) y en una representación menor al estilo Piartal-Tuza. Los hallazgos fueron fortuitos durante labores agrarias y localizados en el terreno San Juan de la vereda Cuevas (municipio de El

Contadero, Nariño), lugar que fue históricamente habitad de una parte de la comunidad Putisnán de la nación de los Pastos.

En el lugar, se han encontrado coqueros, ollas, cuencos, copas, vasijas y objetos de uso cotidiano de los chamanes, utilizados para guiar a los indígenas en su travesía por esta vida y hacia otra después de esta existencia. En este contexto, se destacan pequeñas ollas con asas que al parecer estarían sujetas con cuerdas (Uribe, 1976, p.16) y utilizadas para colocar los ungüentos para las curaciones durante los rituales y las bebidas hechas con plantas de poder. Junto a estos utensilios cerámicos se han encontrado objetos de piedra como moldes, piedras de moler, cuchillos, amuletos redondos de piedra fina y en las cercanías a las tumbas piedras talladas o petroglifos que alcanzan tamaños de más de 3 metros (Cárdenas, 2025). En la decoración de la cerámica, al igual que en los petroglifos se pueden distinguir puntos, espirales, cruces, rombos, líneas horizontales, verticales y oblicuas. Los entierros en esta área presentan huecos con un diámetro que varía entre 70 cm y 1,5 metros, y una profundidad que oscila entre 1 y 2 metros, según lo narrado por Edgar Cárdenas (Fundación Rumi Kilka, 2021).

En este contexto arqueológico sobresalen los coqueros. Entre los hallazgos más importantes se pueden mencionar: una figurina de coquero masculino sentado, hecho mediante la técnica modelado y pertenece a un contexto de ritual. Se encuentra en mal estado, le falta parte de los brazos y piernas. Tiene una altura de 16 cm, ancho 9 cm, profundidad 10 cm. Es de color rojizo y presenta un acabado de engobe en el cabello, en negro. En la cabeza tiene un hueco, que puede servir como silbato. La decoración predominante es el modelado haciendo relevancia en su vestidura (Figura 1). De igual forma, se encuentra una figurina de coquero femenino sentado, está en regular estado, posee algunas partes desportilladas. Tiene una altura de 10 cm, ancho 8 cm, profundidad 10 cm. También es de color rojizo, en la cabeza tiene un hueco y en la decoración toma relevancia su desnudez (Figura 2).

Figura 1

Coquero Capulí masculino de la colección Rumi Kilka.



Figura 2

Coquero Capulí femenino de la colección Rumi Kilka.



De igual manera, se encuentran ollas globulares como la presentada en la Figura 3, está en buen estado, el color predominante es rojizo, mide de alto 11 cm y un diámetro de 12 cm, posee cuatro protuberancias sobresalientes en el centro distribuidas equitativamente

alrededor y decoradas con triángulos, la boca tiene una altura de 2 cm y 6 cm de diámetro con dos pequeñas asas. Posee 2 líneas negras alrededor y 7 verticales, se observa color negro con hollín en el asiento. Con respecto a la cerámica Piartal – Tuza, aparece una copa semiglobular con grafías en color rojo y negro sobre un fondo ocre, las decoraciones son interiores y exteriores, sobresalen líneas verticales, horizontales y oblicuas que forman triángulos, rombos, escaleras. Se encuentra en regular estado, le falta un pedazo en la boca. Tiene una altura de 11 cm, una boca de 15 cm de diámetro y un asiento de 8 cm de diámetro (Figura 4).

Figura 3

Olla Capulí con asas de la colección Rumi Kilka.



Figura 4

Copa Piartal – Tuza de la colección Rumi Kilka

**La Dualidad Andina como Eje de Significación**

Los hallazgos exponen que la cerámica Capulí constituyó un archivo vivo de la dualidad andina, expuesta en el contraste cromático, diseños geométricos y significado chamánico. Según lo mencionado, en los detalles simbólicos de la cerámica Capulí de la colección Rumi Kilka, se puede observar un reflejo profundo de la cosmología dualista, propia de los pueblos indígenas andinos. Esta dualidad, entendida como la complementariedad de opuestos, según Llamazares (2006): “Nada nace como un ser único ni está aislado en el mundo. Todo lo que existe, ya sea un objeto real o conceptual, tiene imprescindiblemente su par, su opuesto complementario, su compañero” (p.2). En este sentido, la dualidad se evidencia en el proceso de elaboración, colores, diseños geométricos, géneros humanos biológicos, elementos en las vestiduras y significado chamánico.

Con respecto al proceso de elaboración, la arcilla como elemento integrado por la mezcla de materiales como tierra, agua y fuego simbolizan la interacción de elementos de la naturaleza esenciales para la existencia, de esta forma, el proceso de cocción podría

interpretarse en el ritual como una transformación que une lo inerte con lo vivo, lo efímero y lo perdurable. Según Sonderegger et. al. (2006), el proceso de cocción pasa por tres etapas: calentamiento, cocción directa al fuego intenso, y enfriamiento lento a la sombra, esto hace que la cerámica sea dura, de excelente textura y color. De acuerdo con lo presentado, el proceso general de elaboración de la cerámica se iniciaba con la selección y preparación de la arcilla con excelente resistencia, mezclada con arena fina para evitar grietas durante el secado y la cocción, lo que se puede evidenciar en pedazos de cerámica Rumi Kilka. Luego se hacía el modelado dándole forma, se alisaba para eliminar irregularidades y se pulía las superficies frotándolas posiblemente con maderas, huesos lisos o piedras, para dar un acabado brillante, impermeable, compacto y una pieza lista para el engobe y la cocción. Este es un proceso antiguo que aún continúa vigente entre las técnicas de los alfareros actuales.

En este ámbito, otro aspecto importante que también se presenta en las cerámicas Rumi Kilka es el contraste cromático: combinaciones de colores opuestos. La técnica utilizada es de pintura negativa que detalla patrones entre colores rojo y negro, se observa diferentes tonalidades debido al proceso de cocción y algunas zonas de las cerámicas presentan manchas oscuras por el contacto directo con el fuego, al parecer durante su uso práctico de preparación de los ungüentos curativos. Estos contrastes no solo tienen un fin estético, sino que aluden al equilibrio necesario entre fuerzas complementarias. Según Llamazares (2006):

En el arte andino, tanto precolombino como actual, pareciera que ciertas combinaciones de colores han gozado de gran predilección. El juego de los opuestos encuentra su manifestación en el tratamiento cromático a través de la oposición entre lo claro y lo oscuro, o el enfrentamiento de los pares de colores complementarios, [...] como el rojo y negro, cuyo sentido se refuerza muchas veces por su disposición según enfrentamientos simétricos. (p.10)

En relación con lo planteado, los pigmentos se obtenían de minerales naturales y plantas locales, por ejemplo, el rojo de óxidos y el negro de carbón vegetal. Estos minerales se

molían hasta convertirlos en polvo y se mezclaban con agua o sabias vegetales para crear una pasta fluida. Con respecto a lo dicho, Sondereguer et. al. (2006) sostienen: “Con las arcillas férricas se dan rojos, naranjas y rosados, y con las de alto contenido de caolín se logran engobes blancos” (p.19). Bajo este proceso, en la decoración de la cerámica Rumi Kilka se usaron los colores rojo y negro mediante la técnica de engobe, que pudieron ser arcillas coloreadas, resinas naturales o cera de abejas seleccionadas por su pureza y capacidad de adhesión colocadas en áreas específicas antes de aplicar los pigmentos, y que al utilizar la técnica de pintura negativa revelaban los patrones y diseños artísticos, porque “las pinturas de origen vegetal, con el fuego se queman y desaparece el color” (Sondereguer et. al., 2006, p.19). En algunos casos, se aplicaban múltiples capas de engobe para lograr degradados o efectos de profundidad.

Este orden de ideas, los diseños geométricos presentes en la cerámica Rumi Kilka como espirales, rombos, grecas escalonadas y bandas se entrelazan, según el sentido chamánico representan la interdependencia entre lo terrenal y lo celestial o lo humano y lo natural. Simulan culebras o motivos que figuran paisajes andinos como volcanes o quebradas y aluden a la dualidad geográfica sagrada de arriba y abajo, pensamiento fundamental en la cosmología de pueblos agrícolas que dependían de los ciclos de tiempo (Mamián, 2004, p.35).

De igual manera, en la cerámica Rumi Kilka los géneros biológicos humanos masculino y femenino se encuentran en los coqueros. Duncan (1992) manifiesta que representan “el rango de la persona (los hombres sentados en bancos y las mujeres sentadas en el suelo)” (p.15). Rango que estaría denotando el poder, autoridad y relación que tuvo lo masculino con lo alto, con lo de arriba, por esta razón en el contexto del ritual estaría sentado en un banco. En cambio, el suelo estaría relacionado con lo femenino, la maternidad, la tierra. En estas circunstancias, dentro de la diversidad de los coqueros masculinos y femeninos, se han identificado figuras que sostienen un bastón de mando, otras que tienen las manos bajo la

mandíbula inferior y figuras de gritones. Asimismo, se han encontrado figuras sentadas con las piernas extendidas, vestidas con faldas, algunas sentadas con las piernas recogidas, otras que exhiben un vientre prominente y algunas amamantando a sus hijos (Bastidas, 1994).

Con respecto a los grabados, en el coquero masculino Rumi Kilka se presenta la técnica incisión utilizada para realizar los dibujos. Según Sonderegger et. al. (2006): “Es cualquier marca en forma de corte o raya trazada sobre la pasta fresca” (p.19), posiblemente hecha con punzones que pudieron ser de hueso, espinas o palos puntiagudos. Ardila (2020) indica que las incisiones se encuentran en los coqueros “específicamente sobre las bandas diagonales que aparecen sobre su pecho, registran líneas de diferentes direcciones o en algunos casos con éstas se forman diferentes figuras geométricas. La técnica de la incisión, algunas veces se encontró acompañada de pintura” (p.63). Efectivamente, estos detalles se presentan en la banda del coquero Rumi Kilka, encontrándose dividida a lo largo por cuatro líneas y a lo ancho por cuatro conjuntos de tres líneas, notándose ciertos restos de pintura negra.

En relación con lo anterior, la banda cruzada sobre el pecho del coquero podría tener un significado utilitario y simbólico, por una parte, en la vida cotidiana podrían servir para cargar objetos contenedores de hoja de coca y por otra parte, representar status social o roles especiales de chamanes y caciques en su función de líderes comunales. En este contexto, la banda podría aludir a una protección espiritual siendo un elemento que resguardaba el equilibrio entre el chamán y su función social de armonización entre los integrantes de su comunidad y las culturas aledañas, teniendo en cuenta que los Pastos, como lo señala López (2014):

Se trata de sociedades, cuyos asentamientos principales han sido encontrados en territorios de climas fríos, y este tipo de vestimenta hace referencia a zonas de climas más cálidos. Por cuanto, posiblemente se trate de representar personajes de la misma sociedad que

habitan en la parte más cálida, o personajes de culturas provenientes de la Costa o del Oriente. (p.87)

Según lo citado anteriormente, la vestimenta de las estatuillas coqueros podría reflejar un préstamo estilístico o una respuesta a dinámicas interculturales. Esto se afirma porque la vestimenta del pueblo Pasto al habitar generalmente territorios de clima frío, según López (2014), “de acuerdo a las crónicas, los Pastos utilizaban para vestir unas mantas largas que les cubría desde el pecho hasta las rodillas, y una serie de adornos que debieron responder según el sexo, la ocasión y la categoría” (p.80). Esta vestimenta era acompañada de adornos como narigueras, sonajas, aretes y cascabeles. Por consiguiente, la banda colocada en diagonal en el coquero también adquiere un significado importante relacionado con la bipartición, doble cara o simetría, donde dos secciones opuestas se unen en un solo objeto y evocan la unión de contrarios. Entonces, el coquero por su contexto funerario representa la existencia de un ritual de reciprocidad u ofrenda a deidades duales como el sol y la luna, o la vida y la muerte. En relación con esto, la cerámica refleja una función sagrada, empleándose en ceremonias que honraban estos ciclos integrándose lo material y lo espiritual. Sobre la dualidad simétrica Llamazares (2006) expresa:

Un recurso de mayor abstracción igualmente representativo de la dualidad es la simetría, en sus diversas variantes. La más común es la simetría axial especular, es decir, aquella en la que la imagen se configura por el enfrentamiento de mitades idénticas a ambos lados de un eje central vertical, por un enfrentamiento transversal sobre la horizontal, o por giro y abatimiento sobre la diagonal. (p.8)

Acorde con lo citado, la banda diagonal del coquero en el ritual chamánico se representaría la serpiente, animal de poder que media entre la vida y la muerte, la protección y el peligro, además, se asociaba con deidades de poder y transformación. Al respecto Reichel-Dolmatoff (1988) indica: “En Colombia la gran serpiente es un monstruo chamánico y aparece

en alucinaciones y mitos, no como determinada especie zoológica sino como pesadilla o augurio” (p.69). En este sentido, la banda al ser culebra también complementaría la dualidad de pareja con el coquero masculino, porque este animal en varias culturas andinas significa fertilidad, cambio y madre.

Otro aspecto importante en los coqueros en su vestimenta es el taparrabo, prenda común en muchas culturas andinas de clima abrigado, asociada a actividades cotidianas y laborales. En los coqueros, su representación podría vincularse al consumo ceremonial de la coca, siendo un elemento sagrado unido a la energía vital del ser humano, a la fertilidad agrícola y mecanismo de comunicación con lo espiritual al facilitar el trance y el contacto con ancestros o deidades. De esta manera, los taparrabos y bandas cruzadas en los coqueros pastos no eran simples adornos, sino elementos colmados de significado.

En este ámbito sagrado, los coqueros desde su significado chamánico que evocan, se puede manifestar que el chamán en la época precolombina, ocupaba un papel central como mediador entre el mundo espiritual y el físico. Cárdenas (2005) señala: “En la iconografía de Colombia amerindia fue la imagen del chamán -un personaje tan importante como el mismo cacique- pues se suponía que poseía el poder de comunicarse con los espíritus y de convertirse en jaguar; ave o serpiente” (p.39). Por tanto, por su mediación se podía saber el pensamiento de los seres sobrenaturales y con sus poderes hacía rituales para enfermar a los enemigos y curar o alejar los malos espíritus. Al hacer una descripción minuciosa del rostro de los coqueros masculino y femenino Rumi Kilka, sus ojos se encuentran abiertos, brotados y tienen una mirada en ángulo de 45 grados, observan en meditación hacia lo alto. Sobre este tipo de ojos, Ardila (2020) sostiene que “probablemente evoca el trance inducido por plantas psicoactivas” (p.103). Esto significa que los coqueros estarían concentrados intensamente en la percepción de sensaciones externas, voces interiores, respiración y la vista en un punto luminoso (Reichel-Dolmatoff, 1988, p.44).

Continuando con la descripción, los coqueros Rumi Kilka tienen su nariz bien definida al igual que su boca y en el lado de la mejilla izquierda aparece la protuberancia que indica que están mascando coca. Su cabellera en forma de casco termina por encima de sus oídos y tiene abundantes rastros de color negro. En la parte superior de la cabeza tienen un orificio de un centímetro de diámetro que hace observar que por dentro son huecos, incluso sirven como silbato o cumplir las funciones de un poporo: recipientes, simbolismo sexual, modelo cósmico, linaje y rango de su dueño (Reichel-Dolmatoff, 1988, p.50-53).

Atendiendo a este entorno, la figura del coquero que respetaba y sacralizaba al chamán, se transformaba en objeto-sujeto sanador, guía y protector espiritual de la persona y comunidad. Por medio del ritual y el trance se entrelazaba con lo divino y la naturaleza a través del uso de plantas sagradas: en el caso de Nariño el yagé, coca, marihuana o guanto; música, danzas, máscaras, salía de esta realidad y pasaba al plano sagrado, a un desdoblamiento corpóreo. Reichel-Dolmatoff (1988) contextualiza:

La máscara, mejor que ningún otro objeto ritual, expresa la idea de la transformación. Puesta, en vida o en muerte, transforma a su portador. [...] El acto de ponerse una máscara corresponde al de tomar un alucinógeno, es decir que la persona entra en otra dimensión, a otra realidad. [...] En los actuales bailes con máscaras de los Kogi, cada una de ellas representa cierta fuerza sobrenatural que, durante el baile, “ve” a las demás máscaras dentro de otra dimensión. Generalmente se observa un concepto subyacente de oposición. (p.59).

En relación con lo citado, la dualidad presente en la lucha de contrarios que se complementan, disputa, apaciguan, acuerdan y equilibran permitía al chamán adquirir el poder de interpretar señales de los espíritus, equilibrar las energías, asegurar el bienestar colectivo, dominar los saberes sobre las hierbas medicinales, los ciclos agrícolas y símbolos rituales, consolidándose en un puntal en la estructura social y espiritual como custodios de la memoria histórica y cósmica de sus pueblos. En relación con lo planteado, Llamazares (2006) indica:

Como muestran la cosmogonía y la teogonía andinas, es condición divina y sagrada por excelencia la posibilidad de desdoblarse, distinguiéndose del resto de lo creado por conservar la capacidad para reunificarse [...] Esta peculiaridad sólo se transfiere en la tierra a ciertos individuos especiales, como los sacerdotes y los chamanes, capaces de desdoblar su conciencia, desplazarse a otras dimensiones y regresar a su realidad de partida. (p.9).

Consecuentemente con lo planteado, el chamán en su identidad doble se encuentra en los coqueros como personas de importancia. Al respecto, Cárdenas (2005) afirma: “La transformación fue un tema recurrente de la ideología socioreligiosa de las sociedades prehispánicas de Colombia, y fue representada iconográficamente en la cerámica, en la metalurgia y en la estatuaria lítica” (p.42). Como persona que influía en el devenir individual y colectivo desde el poder de entrar en contacto con las energías superiores y antepasados que le permitían develar conocimientos, se representaba el coquero masculino sentado en un banco, objeto que significa autoridad. Según Ardila (2020): “En el caso de la cerámica Nariño, son bancos en su mayoría cuadrados, de patas cortas, que tienen su propia base en la pieza. Se sabe que existieron bancos hechos en madera de chonta, de uso muy restringido” (p.108).

El coquero Rumi Kilka se encuentra en mal estado y solo cuenta con la base del banco, pero su diseño evoca ser similar a los encontrados en otros lugares del pueblo Pasto, estar sentado con sus brazos extendidos sobre sus rodillas. Según Reichel-Dolmatoff (1988): “Sentada en una posición ritual, la persona llega a constituir parte de un eje cósmico. El banco denota autoridad pues sentado en él el chaman medita, adivina, canta o ejecuta sus ritos y curaciones” (p.55).

En este ámbito, el coquero al encontrarse en un contexto funerario, su posición es similar a la forma de enterrar a los muertos y simboliza el regreso al vientre de la Madre Tierra en forma fetal, de la misma manera en que se encontraba en el vientre de la madre antes de nacer, lo cual da a entender el devenir de un nuevo nacimiento. Además, la dualidad vuelve a

estar presente en estos rituales sagrados que involucran la muerte y la vida en la casa, en este aspecto, Reichel-Dolmatoff (1988) afirma:

La costumbre de enterrar a los muertos en la casa [...] conlleva la idea de “dos casas”, de un dualismo y de una intercomunicación entre dos dimensiones. La casa de arriba, donde vive la familia, es la de luz, de calor, mientras que el entierro debajo del piso es la casa de la obscuridad y del frío. (p.37).

De acuerdo con lo anteriormente expuesto, pedagógicamente todas las formas de expresión de la dualidad en la cerámica Pasto son manifestaciones de una cosmología que integra opuestos complementarios que guían el orden individual, social y cósmico. Cada pieza cerámica funciona como un microcosmos donde conviven fuerzas complementarias y recuerdan la importancia del equilibrio en un mundo regido por la reciprocidad y la interdependencia.

Transferencia cultural en ambientes educativos

Bajo la óptica educativa, los hallazgos de la investigación han situado a las cerámicas precolombinas y en especial a los coqueros como objetos estéticos contenedores de textos culturales pedagógicos. De los resultados, se desprende que el uso ceremonial del coquero Capulí sintetiza principios del Buen Vivir o Sumak Kawsay como el equilibrio, ciclos vitales y espiritualidad relacionada con el entorno que le rodea al humano. En la perspectiva pedagógica, estos objetos indican experiencias educativas centradas en el cuidado personal, familiar, social, natural y espiritual, confrontando lógicas individualistas y globales. De esta forma, al explorar cómo el coquero media relaciones entre humanos y deidades, se introduce una lógica educativa de saberes que cuestionan las situaciones actuales concernientes con lo ambiental e intercultural, por tanto, se perciben diseños educativos fundados en la reciprocidad que usa al coquero como objeto de interdependencia. Así, la colección Rumi Kilka se

transforma en una herramienta generadora de pedagogías reparadoras de identidad que tejen futuros posibles desde lo ancestral.

Acorde con lo anterior, la transferencia cultural en ambientes educativos en zonas rurales, habidad natural de los habitantes indígenas representados en los coqueros y demás cerámicas, es fundamental para preservar la diversidad y el desarrollo comunitario. Las tradiciones en la ruralidad son pilares de la identidad colectiva y conservarlas evita la homogeneización cultural, además permite a las comunidades comprender sus raíces y fortalece el sentido de pertenencia ante cambios sociales (Ruano, 2019, p.19). Dichas prácticas rurales desde la ancestralidad han estado unidas a la gestión sostenible de recursos naturales como la agricultura, medicina, artesanía y técnicas de construcción ecológica. Este conocimiento transmitido oralmente y de forma simbólica en las cerámicas, ha sido vital para enfrentar desafíos actuales como la seguridad alimentaria. De este modo, la memoria cultural deja de ser un vestigio del pasado y se convierte en un recurso dinámico para construir presentes inclusivos y diversos que involucran la participación colaborativa entre comunidades, gobiernos y organizaciones que reconocen su valor como legado ancestral y fuente de innovación social.

Bajo este marco, es importante el proceso de conservación cultural que ha emprendido el señor Edgar Cárdenas (Fundación Rumi Kilka, 2021) nativo del municipio de Iles, Nariño, quien llegó a vivir a la vereda Cuevas del municipio de El Contadero (N) en 1980 después de contraer matrimonio. Dedicado a las actividades agrarias ha encontrado fortuitamente huacas o entierros sagrados contenedores de cerámicas que a causa de la humedad y movimiento de la tierra se han deteriorado unas más que otras. Igualmente, ha promovido actividades de salvaguarda de petroglifos existentes en esta vereda y en la extensión del territorio indígena de Putisnán. En la actualidad, hace parte de los fundadores de Rumi Kilka, una fundación creada para la promoción de la educación ambiental, cultural y ecoturística.

Dentro de este escenario, se ha propuesto la organización de un museo arqueológico en la localidad, siendo importante como espacio de conservación y exhibición de piezas precolombinas de arte rupestre y cerámicas, que convertidas en evidencia recogen momentos valiosos del saber, historia, arte, cultura y forma de vida del Pueblo Putisnán - Pastos. Según Echeverría (1995):

La afición por coleccionar objetos arqueológicos no obedece únicamente a la antigüedad o al aspecto artístico de las cosas, hay en el coleccionista un cariz que va más allá de los cálculos económicos, hay un sentimiento especial de identificación con el pasado, actitud que le hace distinto al común de la gente, y que la propia sociedad lo reconoce. (p.44).

En concordancia con lo citado, las principales actividades que impulsa con la colección Rumi Kilka para fortalecer de la identidad cultural son: la realización de rituales, conversatorios; jornadas educativas, ecológicas, artísticas e investigativas orientadas a la divulgación y sistematización de saberes y prácticas indígenas. Además, se propone convertir el lugar en un centro que facilite la enseñanza aprendizaje de nuevos conocimientos y toma de conciencia sobre la importancia histórica de los antepasados de Putisnán.

En este ámbito, se puede destacar que los mayores sabedores y artesanos tienen un rol crucial como guardianes y transmisores del saber ancestral que sustentan la identidad cultural de la vereda Cuevas. Porque en las comunidades indígenas, es costumbre que los mayores enseñen las técnicas, relatos, valores e interpretaciones del mundo conectadas con el aprecio a la naturaleza y la espiritualidad. De este modo, promueven un enfoque pedagógico fundamentado en la observación, la práctica, lo emocional y lo comunitario. Convierten los espacios educativos en momentos donde enseñan en cada relato y obra de cerámica, un símbolo de pertenencia y un medio que establece las redes de enseñanza aprendizaje intergeneracionales. Al respecto Patiño (2016) señala:

Varios resguardos indígenas pasto mantienen vivas las tradiciones culturales y ancestrales, especialmente a través de sus mitos y prácticas rituales, los sitios arqueológicos son considerados sagrados, especialmente aquellos donde existen o existieron cementerios, petroglifos y objetos de las culturas pasadas. Aún continúa el uso de la coca entre los gobernadores y taitas o curanderos, además de redes de intercambio a través de los mercados y festividades sobresaliendo especialmente la celebración del Inti Raymi en relación con el sol y la madre tierra (mama pacha) no solo en el altiplano de Nariño sino con las regiones del norte del Ecuador en el Carchi. Las culturas prehispánicas de la región están vivas a través de las comunidades pasto de hoy. (p.8)

De acuerdo con lo citado, la cerámica Capulí, especialmente los coqueros de la colección Rumi Kilka reactivan los saberes fundacionales relacionados con la coca, planta sagrada que acompaña las ofrendas a la Pachamama, pacta unidad social y reafirma reciprocidad con el cosmos. En los rituales, la coca se transforma en herramienta de diálogo espiritual, donde se solicita permiso a los espíritus para sembrar, cultivar, cosechar; para mantener vivas las creencias y relaciones entre humanos, naturaleza, ancestros y dioses; para que los coqueros de cerámica continúen siendo una representación del conocimiento ecológico y espiritual que desafía la lógica utilitaria del mundo contemporáneo y reivindican el derecho de las comunidades a existir según sus propios parámetros simbólicos.

En esta orientación, se encuentra la educación intercultural actual (Walsh, 2013) que reconoce que las memorias colectivas se tejen en los actos cotidianos: en la forma de preparar alimentos, de nombrar los fenómenos naturales o de compartir rituales. Esta pedagogía valida los saberes que han sido marginados por los sistemas educativos hegemónicos y vincula la educación escolar con la vida diaria, la preservación de las tradiciones, la construcción de ciudadanías críticas capaces de dialogar con la diversidad y cada acción cotidiana se convierte en un desafío a la monoculturalidad.

Acorde con lo expresado, el proceso de enseñanza aprendizaje se transforma en experiencial y rompe la pasividad de los modelos de educación tradicional. Porque en las practicas cotidianas los mayores sabedores transmiten valores y significados cosmológicos, las visitas a sitios arqueológicos transforman los petroglifos y cerámicas en libros abiertos que narran luchas y resiliencias, los palabreos convierten los momentos en espacios de reciprocidad de saberes y en Colombia todos los métodos de Educación Propia (CONTCEPI, 2013) se fundan en herramientas para descolonizar la enseñanza al aprender con las manos, con los pies en la tierra, con el corazón en la memoria y con la educación como acto de sanación colectiva donde la identidad cultural se entrelaza entre los elementos cerámicos de los coqueros y los chamanes que encarnan la sabiduría práctica, espiritual y de resistencia.

En contraste con la actualidad, el hombre de arcilla que personifica el ser indígena se enfrenta a desafíos globales. Su representación se comercializa desprovista de significado, reduce su esencia a simples objetos y sujetos decorativos frente a empresas o instituciones que infringen sus derechos personales y colectivos. En un contexto de crisis cultural y ambiental, este símbolo cerámico adquiere nuevas interpretaciones de significado relacionadas con la migración juvenil, la falta de oportunidades que coloca en peligro la transmisión de conocimientos propios e intergeneracionales, las luchas contra la minería ilegal, la deforestación y el uso irresponsable de los recursos no renovables que refleja el desequilibrio con la naturaleza y el cambio climático. Por tanto, desde el significado del coquero símbolo de la vida, se puede continuar exigiendo a las autoridades políticas públicas que respeten los saberes, sentires y actuares ancestrales sobre la tierra. En este ámbito, la presencia de los coqueros de cerámica transporta a las personas a épocas donde la existencia de variedad de culturas desafía la homogenización cultural, reivindica la soberanía territorial y reafirma la continuidad de la cultura Pasto conectada con su territorio. Este símbolo, en el espacio educativo enseña los valores de la humildad de la arcilla como parte de la tierra, el respeto

hacia los mayores, la reciprocidad, el cuidado por la naturaleza y el moldeado de la propia vida al crear artísticamente figuras humanas de barro en el marco de su cosmovisión.

En esta perspectiva, la figura del hombre cerámico en los coqueros Pastos incorpora un símbolo que no se estanca en el tiempo, sino que se transforma, se fragmenta y se reconstituye, al igual que las culturas. Su relevancia se fundamenta en abordar cuestiones apremiantes de justicia climática, decolonización educativa, resistencia digital y equidad de género. En sus fisuras y contornos, lleva grabado un mensaje de reconocimiento del humano como parte de la construcción de la memoria colectiva para que no sea en un museo, sino en la vida misma. Esta figurilla, esculpida por manos ancestrales y contemporáneas, continúa desafiando a un mundo que persiste en dividir lo humano de lo sagrado, lo intercultural y la esencia de las narrativas que se transmiten motivando luchas y resistencias. Aunque históricamente se ha destacado a los hombres en los coqueros, las mujeres Pasto también han desempeñado un papel fundamental, lo que significa que el saber ancestral también es preservado gracias a las abuelas y madres. Por ello, en talleres comunitarios y mingas de saberes, las mujeres han enseñado y continúan enseñando a moldear el barro como si fuera la vida que reafirma su rol como creadoras y narradoras de la cultura.

DISCUSIÓN

El análisis de la cerámica de la Colección Rumi Kilka permite corroborar que estas piezas arqueológicas son auténticos archivos históricos de arcilla que codifican la compleja cosmología del pueblo Pasto. Al contrastar la observación directa de las piezas con la literatura de autores como Cárdenas (2005) y Reichel-Dolmatoff (1988), se evidencia que la iconografía y las técnicas de manufactura (modelado, pintura negativa e incisión) constituyen un lenguaje simbólico que enseña principios de dualidad y reciprocidad andina.

Además, la presencia de figuras masculinas y femeninas con posturas diferenciadas (el hombre en un banco y la mujer en el suelo) refuerza la tesis de Duncan (1992) sobre el rango y la relación con los planos cósmicos: lo masculino vinculado a lo alto y lo femenino a la tierra y la maternidad. Esta dualidad se extiende al uso cromático del rojo y negro, que más allá de una técnica de pintura negativa, representa el equilibrio de fuerzas opuestas y complementarias necesarias para la vida.

Asimismo, la caracterización facial de los coqueros, con ojos brotados y mirada en meditación hacia lo alto, sugiere un estado de trance inducido por plantas sagradas como la coca. Esto posiciona al chamán como un mediador esencial entre el mundo físico y espiritual, una figura de autoridad que, a través del ritual, aseguraba el bienestar colectivo y la armonía con la naturaleza. El hallazgo de estas piezas en contextos funerarios y bajo los fogones de los antiguos bohíos ratifica su papel como guías espirituales en el tránsito hacia otra existencia.

De esta manera, desde una perspectiva pedagógica, los resultados sugieren que el uso del patrimonio arqueológico en contextos educativos locales puede actuar como un mecanismo de resistencia contra la colonialidad y la homogeneización cultural. La Colección Rumi Kilka se transforma así en un objeto mediador vivo que facilita una didáctica de la memoria colectiva. Al integrar estos saberes ancestrales en la educación formal, se promueve una ética de sostenibilidad y reciprocidad con la Madre Tierra, valores urgentes en el contexto contemporáneo.

Aunque la observación directa y la revisión bibliográfica han permitido una interpretación profunda de las piezas cerámicas, la naturaleza fortuita de muchos de los hallazgos limita la reconstrucción precisa del contexto estratigráfico original. Futuras investigaciones arqueológicas sistemáticas en la vereda Cuevas podrían aportar datos sobre la organización espacial de los asentamientos Putisnán y su interacción con otras culturas del macizo colombiano y la costa Pacífica.

CONCLUSIONES

Las piezas cerámicas de la colección Rumi Kilka, configuran un archivo material que cuestiona la historia fragmentada de los pueblos andinos. Pedagógicamente, esta colección facilita una didáctica de la memoria colectiva, porque cada cerámica y coquero con sus motivos geométricos y materialidades, documentan resistencias simbólicas que han perdurado frente a la colonialidad. Por tanto, su estudio puede articularse mediante metodologías situadas y activas que permitan la reconstrucción de paisajes culturales, biografías de objetos y contextos educativos vinculados con luchas contemporáneas por la conservación de la identidad.

Los coqueros Pasto continúan transmitiendo saberes ecológicos, de medicina tradicional, organización social y actúan como herramientas pedagógicas interculturales que buscan valorizar conocimientos holísticos. En la actualidad, como patrimonio vivo, los artesanos Pasto prosiguen con la fabricación de coqueros combinando técnicas ancestrales con innovaciones, mientras los museos los presentan como testimonios de la diversidad cultural precolombina. Por lo cual, los coqueros dejan de ser objetos y se transforman en manifestaciones materiales de una cosmovisión integral, donde lo espiritual, natural y social se entrelazan. Además, su presencia en los rituales, arte y educación resalta la resiliencia de un pueblo que, a través de la arcilla y la hoja de coca, teje memorias, resiste al olvido y reclama su lugar en un mundo globalizado donde debería prevalecer el significado de una cosmovisión indígena representada en la fusión humana, sagrada y natural, arraigada en su comprensión del universo y su relación con la tierra Pachamama.

Los coqueros Pasto enseñan que el conocimiento está en los rituales que practican la reciprocidad con la tierra y los ancestros, está en la forma educativa que integra memoria, ética y ecología. De esta manera, la cerámica encarna una epistemología de aprender en el tejido de relaciones de cuidado comunitario, donde los objetos de arcilla comparten la función pedagógica de ser tecnologías de memoria que enseñan mediante símbolos y rituales. Por

tanto, el coquero, no es un simple recipiente de uso ceremonial, sino que se utiliza para enseñar responsabilidad, equilibrio espiritual y patrones educativos andinos basados en la dualidad representada en el proceso de elaboración, motivos geométricos, colores, géneros humanos biológicos, elementos en las vestiduras y significado chamánico, donde el conocimiento se vive, se memoriza y se recrea desde la complementariedad.

En este contexto, los coqueros sin importar el género han sido guardianes de los principios culturales, preservadores del uso ritual de la coca durante tiempos memorables y ahora se enfrentan a la educación hegemónica que ha ignorado que enseñar es un acto de custodiar mundos diversos. Frente a esto, sus pedagogías desde el fundamento sagrado de las plantas como la coca proponen espacios de sanación, reconocen la diversidad cultural y el florecimiento de todos los saberes. Además, los coqueros Capulí presentes también en la colección Rumi Kilka, representan un pensamiento que desafía la racionalidad occidental educativa desde la ruralidad donde se encuentran y su inclusión en procesos pedagógicos exige un giro decolonial al reconocer que estos objetos son códigos de saberes sobre medicina ancestral, astronomía, espiritualidad y ecología que han sido disminuidos por los discursos de progreso.

Finalmente, se puede expresar que los coqueros como archivos históricos de arcilla guardan principios fundamentales de la cosmovisión del pueblo Pasto. Actúan como mediadores entre los tres mundos andinos, conectan a los vivos con sus ancestros y deidades, los diseños artísticos funcionan como símbolos visuales que relatan orígenes, pertenencia a la Madre Tierra, mitos, ciclos agrarios y principios éticos. A pesar de la colonización y la estigmatización de las prácticas indígenas, los coqueros han permanecido como emblemas de identidad y resistencia que enseñan a desaprender jerarquías coloniales y a fortalecer enfoques interculturales, donde la educación se convierta en escenario para encontrar acuerdos entre significados diversos.

Declaración de conflicto de interés

El autor declara no tener ningún conflicto de interés relacionado con esta investigación.

Declaración de contribución a la autoría

James Ariel Cárdenas Morán: conceptualización, curación de datos, análisis formal, adquisición de fondos, investigación, metodología, administración del proyecto, recursos, software, supervisión, validación, visualización, redacción del borrador original, revisión y edición de la redacción

Declaración de uso de inteligencia artificial

Los autores declaran que utilizaron la inteligencia artificial como apoyo para este artículo, y también que esta herramienta no sustituye de ninguna manera la tarea o proceso intelectual. Después de rigurosas revisiones con diferentes herramientas en la que se comprobó que no existe plagio como constan en las evidencias, los autores manifiestan y reconocen que este trabajo fue producto de un trabajo intelectual propio, que no ha sido escrito ni publicado en ninguna plataforma electrónica o de IA.

REFERENCIAS

Ardila, D. (2020). La cerámica Nariño (¿ 100 d.c.? -1680? d.c.): hipótesis interpretativas.

[Maestría en Historia del Arte, Universidad Nacional de San Martín, Instituto de Altos Estudios Sociales, Buenos Aires, Argentina]

https://ri.unsam.edu.ar/bitstream/123456789/1698/1/TMAG_IDAES_2020_ALDY.pdf

Bastidas, G. (1994). Exploración arqueológica del Carchi. Quito, Ecuador: Casa de la Cultura Ecuatoriana. Núcleo del Carchi.

Buenahora, G. (1996). Una aproximación etnohistórica a los grupos humanos originales del macizo colombiano. Anuario de Historia Regional y de las Fronteras, 2(3), (pp. 123-163).
<https://revistas.uis.edu.co/index.php/anuariohistoria/article/view/1792/2172>

- Calero, L. (1991). Pastos Quillacingas y Abades 1535-1700. Biblioteca Banco Popular.
- Cárdenas, F. (2005): Iconografía y simbolismo en Colombia prehispánica. Organismo Autónomo de Museos y Centros. Iconografía y simbolismo en Colombia prehispánica (pp. 36-48). <https://www.museosdetenerife.org/blog/iconografia-y-simbolismo-en-colombia-prehispanica/>
- Cárdenas, J. (2025). Interpretaciones etnográficas del arte rupestre de la Vereda Cuevas en el Municipio El Contadero, Departamento de Nariño (Colombia). Plumilla Educativa, 34 (1) 1-25 p. DOI: <https://doi.org/10.30554/pe.34.1.5339.2025>
- Comisión Nacional De Trabajo Y Concertación De La Educación Para Los Pueblos Indígenas – CONTCEPI, (2013), Perfil Del Sistema Educativo Indígena Propio - S.E.I.P, Bogotá.
- Duncan, R. (1992). Arte precolombino y diseño en la cerámica Nariño. Arte de la tierra. Bogotá: Editorial Presencia.
- Echeverría, J. (1995): La construcción de lo prehispánico: aproximación antropológica a la arqueología ecuatoriana [Maestría en Antropología, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales] <http://hdl.handle.net/10469/113>
- Echeverría, J. (2004). Las Sociedades Prehispánicas de la Sierra Norte del Ecuador. Una aproximación arqueológica y antropológica. Instituto Otavaleño de Antropología. Serie I, Perspectiva Histórica No.1. Quito, Ecuador.
- Figuerola, V. (1996). Historia de El Contadero. Tipografía Cabrera.
- Fundación Rumi Kilka, (2021), Capítulo 8, El Misterio de las Huacas y el Patrimonio Arqueológico de Putisnán, Edgar Cárdenas [Video]. YouTube <https://youtu.be/unXyD6-IHOW>
- Gonzales, V. (2005). Las culturas arqueológicas de Colombia. Organismo Autónomo de Museos y Centros. Iconografía y simbolismo en Colombia prehispánica (pp. 18-34).

<https://www.museosdetenerife.org/blog/iconografia-y-simbolismo-en-colombia-prehispanica/>

Grijalva, C. (1937). La expedición de Max Uhle a Cuasmal ósea la Protohistoria de Imbabura y Carchi. Quito, Editorial Chimborazo.

<https://bibliotecadigital.uce.edu.ec/files/original/40683f80ee9b03802c928e892b59d137d740b585.pdf>

Instituto Colombiano de Antropología e Historia [ICANH] (2020). Certificado de registro y tenencia de bienes pertenecientes al patrimonio arqueológico nacional, registro número 4464 del 20 de diciembre de 2020 a nombre de la Fundación Rumi Kilka.

Llamazares (2006). Metáforas de la dualidad en los Andes: cosmovisión, arte, brillo y chamanismo. Solanilla, V. y Valverde, C. (Eds.). Las imágenes precolombinas: reflejo de saberes. Actas del Simposio ARQ 24 del 52 CIA, Sevilla.

http://www.pozodelasartes.com/archivos/metaforas_dualidad.pdf

López, G. (2014). El lenguaje de las imágenes: un análisis pre-iconográfico de la cerámica precolombina del Carchi. Antropología Cuadernos de Investigación, (13), 77-101.

<https://doi.org/10.26807/ant.v0i13.59>

López, S. (2012). Análisis Pre-iconográfico de la cerámica precolombina de la provincia del Carchi. Pontificia Universidad Católica del Ecuador.

<https://repositorio.puce.edu.ec/bitstreams/efd50c96-101a-443d-abf1-eec30f28f30a/download>

Mamián, D. (2004). Los Pastos en la Danza del Espacio el Tiempo y el Poder. Pasto, Colombia: Ediciones Unariño.

Martínez, E. (1977). Etnohistoria de los Pastos. Quito, Editorial Universitaria.

- Patiño, D. (2016): El altiplano nariñense en la arqueología del sur de Colombia. Museo Arqueológico Casa del Marques de San Jorge - MUSA.
<https://musa.com.co/narino/TextoInvestigadorNarino.pdf>
- Plazas de Nieto, C. (1977 - 1978). Orfebrería prehispánica del altiplano Nariñense, Colombia. Revista Colombiana de Antropología (ICANH), 21, 197-244.
https://www.academia.edu/100538964/Orfebrer%C3%ADa_prehisp%C3%A1nica_del_altiplano_nari%C3%B1ense_Colombia
- Reichel-Dolmatoff, G. (1988). Orfebrería y chamanismo. Un estudio iconográfico del Museo del Oro. Medellín, Editorial Colina.
- Ruano, A. (2019). La educación propia de Los Pastos como un referente para una educación intercultural más pertinente. Revista Electrónica en Educación y Pedagogía, página 16-19. <https://revedupe.unicesmag.edu.co/index.php/EDUPE/article/download/121/375/>
- Sondereguer, C. y Mirta, M. (2006). Cerámica Precolombina, catálogo de morfología. Buenos Aires, Ediciones Corregidor.
- Uhle, M. (1928). Las ruinas de Cuasmal. Informe elevado al Ministerio de Instrucción Pública, por el sr. Dr. Max Uhle.
<https://revistadigital.uce.edu.ec/index.php/anales/article/view/7833/9605>
- Uribe, M. (1976). Relaciones prehispánicas entre la costa del Pacífico y el altiplano nariñense, Colombia. Revista Colombiana De Antropología (ICANH), 20, 12–24.
<https://doi.org/10.22380/2539472X.1752>
- Uribe, M. (1977-1978). Asentamientos prehispánicos en el altiplano de Ipiales, Colombia. Revista Colombiana de Antropología (ICANH), 21, 57-195.
<https://revistas.icanh.gov.co/index.php/rca/article/view/1906/1446>

Uribe, M. (1986). Etnohistoria de las comunidades andinas prehispánicas del sur de Colombia.

Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura, (13), 5-40.

<https://revistas.unal.edu.co/index.php/achsc/article/view/36145/37582>

Walsh, C. (2013). Pedagogías decoloniales: Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y

(re)vivir. Tomo I. Serie Pensamiento decolonial. Quito: Abya-Yala.

[https://agoradeeducacion.com/doc/wp-content/uploads/2017/09/Walsh-2013-](https://agoradeeducacion.com/doc/wp-content/uploads/2017/09/Walsh-2013-Pedagog%C3%ADas-Decoloniales.-Pr%C3%A1cticas.pdf)

[Pedagog%C3%ADas-Decoloniales.-Pr%C3%A1cticas.pdf](https://agoradeeducacion.com/doc/wp-content/uploads/2017/09/Walsh-2013-Pedagog%C3%ADas-Decoloniales.-Pr%C3%A1cticas.pdf)