

# Relatos artesanales

---

2021

# Tabla de contenido

Pg.	
5	<b>Introducción</b>
8	<b>Metodología de la investigación</b>
9	Planteamiento
10	Etnografía colaborativa en esta investigación
11	Fase cero: contacto y selección de comunidades
11	Primera fase: seminario de investigación
13	Segunda fase: levantamiento de información
13	Tercera fase: análisis de información y construcción de productos
13	La sistematización y la divulgación
16	<b>Los extrañamientos</b>
17	“Siempre hemos investigado”
18	“Entrevistar para que no pase desapercibido”
20	“Trabajar mancomunadamente a la distancia”
21	<b>Historias de telas sobre telas: Relatos de oficio de la comunidad de Mampuján</b>
24	El territorio: lo que contaban las muñecas de trapo
26	Historias que no se querían contar
28	Una nueva historia para contar
32	Para los renacientes
33	Territorio y espiritualidad de nuestro pueblo
36	<b>El oficio que siempre ha estado allí</b>
37	La simbología
37	Gumersinda y Albertana
37	Los diseños
41	Qué ha pasado con la simbología tradicional?
43	Nuestra reflexión como investigadoras
	<b>El caso del Lienzo de la Tierra ®. El museo como estrategia para conservar, transmitir y divulgar el patrimonio cultural inmaterial</b>
45	Antecedentes
46	Metodología
47	Análisis de la información
48	Primera Parte
49	Segunda Parte
49	Tercera Parte
54	<b>Pensamientos sobre la marimba tumaqueña</b>
55	De la Selva a los Sueños
57	La Marimba “Mala” entra a los Circuitos Comerciales
57	Los cuestionamientos al instrumento
58	La afinación mística de la marimba en Tumaco
59	El mercado
61	Reflexiones en construcción

# Tabla de contenido

Pg.	
63	<b>Los colores del territorio</b>
64	Los Emberá Chamí, hijos e hijas de un territorio
66	El camino a las Brisas
68	La Chaquira, la reconstrucción de la identidad con colores
71	<b>Tradiciones de la iraca: Relatos de oficio de la tejeduría de Sandoná</b>
72	Los orígenes del oficio
75	Panama hat
80	<b>Conclusiones</b>
85	<b>Referencias</b>

# Equipo de trabajo

## Equipo Central

**Camilo Ernesto Rodríguez Villamil:** Antropólogo, Magister en Política Social. Especialista de la oficina asesora de planeación e información de Artesanías de Colombia y coordinador de este proyecto.

**María Paula Ávila Vera:** Antropóloga. Se ha desempeñado como investigadora para la Oficina Asesora de Planeación e Información de Artesanías de Colombia.

**Luis Aldemar Rodríguez Cifuentes:** Psicólogo. Se ha desempeñado como investigador para la Oficina Asesora de Planeación e información de Artesanías de Colombia

**Sandra Milena Gutiérrez González:** Diseñadora gráfica, Se ha desempeñado como editora gráfica de las memorias de oficio de Artesanías de Colombia.

## Investigadores de Campo

### Luthería de Tumaco

**Harold Tenorio Quiñones:** Antropólogo, musicólogo, músico de la agrupación Plu con Pla y gestor cultural del municipio de Tumaco, Nariño.

**Juan Carlos Mindinero Satizabal:** Músico de la agrupación Bejuco, investigador, constructor de marimba y gestor cultural del municipio de Tumaco, Nariño.

### Cestería Eperara Siapidara de Guapi

**Gabriela González Pertiaga:** Líder comunitaria, maestra artesana del grupo de artesanos El Triunfo de Guapi, Cauca. Maestra de grupos de jóvenes.

**Rosa Imelda Cabeza Quiro:** Maestra artesana, presidente legal de la Asociación Artesanal La Gloria De Dios la Comunidad Canaán de Guapi y líder comunitaria.

### Tejeduría en algodón de Charalá

**Manuel Gómez García:** Artista, curador, investigador y gestor del Museo Lienzo de la Tierra en Charalá, Santander.

**Martha Liliana Ardila Molano:** Tejedora, maestra artesana. Líder y miembro de Corpolienzo, asociación que aporta a la identidad cultural y mejora las condiciones de vida de las artesanas de Charalá, Santander.

### Tejeduría en iraca de Sandoná

**Ana Yanira Rodríguez:** Tejedora, líder artesanal, dueña de Taller Artesanal Artes Ana, en Sandoná Nariño.

### Tejeduría en chaquira Embera Chamí

**Edilson Tanigama Nacavera:** Líder comunitario, cofundador de Jaipono, espíritu de la flor sagrada. Interesado en procesos de conservación cultural y divulgación de la cultura Embera Chamí

**Angie Tatiana Guatiqui Arce:** Líder comunitaria, cofundadora de Jaipono, espíritu de la flor sagrada. Interesada en los procesos de rescate cultural y rol de la mujer en la cultura Embera Chamí.

### Trabajos de tela sobre tela de Mampuján

**Juana Alicia Ruiz:** Líder social, defensora de derechos humanos y líder de la asociación Mujeres de la Asociación para la Vida Digna y Solidaria - ASVIDAS- quienes han desarrollado la iniciativa "Mujeres tejiendo sueños y Sabores de Paz"

**Keila Estefany Maza Lopez:** Líder comunitaria, defensora de derechos humanos, socia de Mujeres de la Asociación para la Vida Digna y Solidaria - ASVIDAS- quienes han desarrollado la iniciativa "Mujeres tejiendo sueños y Sabores de Paz"



## Introducción

El proyecto de *Fortalecimiento de la gestión del conocimiento artesanal* cuyo objetivo es posicionar el trabajo y conocimiento de los artesanos colombianos como manifestación del patrimonio cultural de nuestro país, inició la línea de investigación llamada Memorias de Oficio en 2016, con el fin de ampliar el horizonte de conocimiento sobre el contexto social y cultural de la actividad artesanal. Para 2020 llevaba en su haber 38 Memorias de Oficio publicadas en la biblioteca digital del Centro de documentación para la artesanía -Cendar-.

Este trabajo derivó en exposiciones museográficas que tienen como base las discusiones y reflexiones devenidas de las investigaciones. Estas exposiciones han sido “Saber y Quehacer Artesanal” que se realizó en conjunto con la Universidad de los Andes (2019), y “Entre el Uso y el Comercio” en colaboración con el Museo Nacional de Colombia y el Instituto Colombiano de Antropología e Historia (2019). También se realizaron conversatorios, charlas y exposiciones sobre los resultados de las investigaciones, entre las cuales destacan “la artesanía como patrimonio artesanal del huila” realizada con el Banco de la República y la Secretaría de Cultura y Turismo del Huila, e “Historias sobre conocimiento y trabajo artesanal” presentada en la feria AMA de Artesanos Maestros del Huila. Otras charlas destacadas fueron las realizadas en conjunto con las comunidades que participaron en las investigaciones en el marco de Expoartesanías, con una charla entre representantes de las comunidades de Sericultoras de Timbío, Talladores de madera sikuni y alfareros cubeos, en un espacio denominado Rueda de saberes (2019). Por último, al cierre de 2021 también se hizo una charla reflexiva sobre este proyecto en el espacio de La Troja, en el marco de Expoartesanías.

Con todo este recorrido en las Memorias de Oficio en 2021 se decidió hacer una reflexión y algunos cambios, esto a partir de la retroalimentación recibida de las comunidades participantes, la reflexión propia de los investigadores, y las contingencias propias de la pandemia por coronavirus. En este sentido se decidió acudir a la etnografía participativa como una alternativa de investigación en la que no sólo las comunidades eran quienes planteaban y dirigían el proceso investigativo, sino que también se podrían hacer reflexiones conjuntas con un equipo de investigadores de Artesanías de Colombia quienes asesoraron a las comunidades en todo el proceso. Por su cualidad diversa, que se acerca más a una reflexión sobre las memorias de la comunidad que a un propósito historiográfico, se decidió llamar a este proyecto “**Relatos Artesanales**”.

El trabajo se basó en un diálogo entre las ciencias sociales y los conocimientos de los artesanos y pobladores de cada comunidad, para generar investigaciones que ayudaran a (re)construir la memoria y fortalecer el relato de identidad, y que así mismo respondiesen a las necesidades de cada una en el momento específico.

En total se vincularon seis comunidades al proceso, a saber, las Tejedoras de Mampuján, la comunidad de tejedoras en iraca de Sandoná, los Embera Chamí del Cabildo urbano Kurmadó de Pereira, el Museo del Algodón y del Lienzo de la Tierra de Charalá, los Luthiers y marimberos de Tumaco, y las tejedoras en palma tetera y chocolillo Eperara Siapidara de Guapi. Estas seis comunidades estuvieron acompañadas por dos profesionales en ciencias sociales, con quienes desarrollaron el proceso investigativo.

El siguiente documento es el resultado de múltiples reflexiones del equipo de investigación, que constó de once investigadores de las comunidades mencionadas, dos investigadores con experiencia en investigación sobre temas artesanales, y el coordinador del proyecto. La idea de este documento, en conjunto, es que con el paso de los capítulos se note el progresivo cambio de tono desde quienes escriben y relatan, haciendo que la voz de los y las investigadores de campo tomen cada vez mayor relevancia. En este sentido el documento se presenta en tres partes centrales, que se dividen en nueve capítulos.

La primera parte del libro consta de los capítulos “metodología de la investigación” y “los Extrañamientos”. En el primero se realiza una reflexión sobre cómo fue el proceso de la investigación, iniciando desde el cómo se planteó la metodología, pasando por los procesos de convocatoria a las comunidades, hasta las fases planteadas para la consolidación del proyecto. El segundo capítulo inicia un diálogo entre los investigadores de campo y los del equipo central donde se exponen una serie de reflexiones sobre el acto de investigar “desde adentro”, de cómo es posible vivir una historia, pero a su vez tomar distancia y poder evaluarla, se plantean reflexiones sobre lo complejo que puede ser entrevistar a alguien con quien se ha convivido por años, y darse cuenta de todo eso que estuvo ahí, pero no se sabía.

La segunda parte del libro consta de seis capítulos, uno por cada comunidad vinculada al proyecto. Cada uno de los capítulos tiene una tonalidad y una forma distinta, esto debido a que son pro-

ducto de la escritura colaborativa, y por sobre todo, a los intereses particulares de los investigadores de campo. En este sentido se optó por la diversidad de formas narrativas, siendo algunos capítulos más analíticos, otros más descriptivos, otros más personales, pero todos teniendo a los oficios como ejes articuladores de las reflexiones.

La tercera parte del libro son las conclusiones, las cuales optamos por presentarlas como un collage de reflexiones, que retoman frases, conversaciones y reflexiones que se realizaron durante el seminario de cierre del proyecto. Optamos por esta forma ya que las voces de cada investigador de campo se fueron fortaleciendo más con el paso del proyecto, y quisimos que esto se viese reflejado en el texto y no quedase sólo como anécdota.

Por último damos gracias a cada una de las personas que participó en este proyecto. Las profesionales de Artesanías de Colombia: Marisol Pérez, Michelle Olarte, Jhon García y Claudia Garavito quienes nos dieron guía sobre los diversos oficios y comunidades artesanales en el país, así como los contactos para iniciar el proceso. A todas las personas que nos ayudaron como puente de comunicación para consolidar el equipo de investigadores de campo. A Harold Tenorio Quiñones, Juan Carlos Mindinero Satizabal, Gabriela González Pertiaga, Rosa Imelda Cabeza Quiro, Manuel Gómez García, Martha Liliana Ardila Molano, Ana Yanira Rodríguez, Edilson Tanigama Nacavera, Angie Tatiana Guatiqui Arce, Juana Alicia Ruiz y Keila Estefany Maza López, quienes fueron los y las investigadores de campo, y que demostraron un compromiso real, consciente y profundamente reflexivo para con el proyecto y sus propias comunidades. De la mano de ellos y ellas a todas las personas que dedicaron su tiempo y paciencia para ser entrevistados para contar sus historias, sus experiencias y sus vivencias, les agradecemos profundamente por sus reflexiones y su apertura al diálogo. Igualmente, a Luis Aldemar Rodríguez y María Paula Ávila quienes desde hace varios años acompañan este reto de investigar sobre el sector artesanal con el fin de incorporar los matices sociales y culturales a la dimensión comercial de la artesanía; y a Sandra Milena Gutiérrez por traducir gráficamente este propósito.

**Camilo Ernesto Rodríguez Villamil**

*Especialista de la Oficina Asesora de Planeación  
Artesanías de Colombia*



Foto: entrevista a Maryin Zuley Sanabria, artesana Charalá

## Metodología de la investigación

La reflexión metodológica cobró una gran importancia en el marco de esta investigación, ya que las condicionantes devenidas del covid imposibilitaron el acompañamiento presencial de los asesores de Artesanías de Colombia a las comunidades. Así mismo, las experiencias de investigación en este campo habían dado claras luces sobre la necesidad de hacer cada vez más protagónicas a las comunidades en el proceso de construcción de la información. En este sentido el proceso de investigación optó por dedicar tiempo a esta reflexión, a sus implicaciones y posibilidades de mejora, todo con el fin de buscar que la diversidad de voces del mundo artesanal puedan sonar de forma más fuerte y contundente, y que así mismo se fortalezca la idea de que la artesanía no es sólo un producto cultural, sino que hay artesanas y artesanos que la reflexionan, la piensan, la hacen y que tienen contextos particulares, vivencias, y memorias que les permiten hacer de la artesanía parte de sus identidades.

## Planteamiento

Las formas de trabajo con las comunidades casi siempre se ven mediadas por las jerarquías, en donde se hace una prevalencia del conocimiento venido de las urbes, o centros de conocimiento y se desplaza, o se deja sólo como contexto, los conocimientos basados en experiencias personales o de tradiciones orales. Como respuesta a esto desde hace varias décadas las metodologías participativas han sido utilizadas como una forma de abordaje en la investigación en ciencias sociales como una forma de romper o subvertir la relación clásica de sujeto - objeto en la investigación o trabajo con la comunidad. Poniendo a los participantes de la comunidad en un primer plano.

Con esto en mente y con la experiencia obtenida por años de trabajo en las Memorias de Oficio, el equipo de trabajo vio la necesidad de reconsiderar la forma de abordar las metodologías de trabajo y consecuentemente las temáticas de trabajo. Abriendo espacios para que los planteamientos de problemas, las preguntas de investigación, y los énfasis en los productos finales no fuesen una decisión unilateral por parte del equipo de investigación y la entidad.

Las comunidades debían tener un rol protagónico en todo proceso de investigación, pero aun así,

desde el equipo de investigadores se debía generar un marco amplio metodológico que pudiese guiar la actividad en los meses de trabajo, pero que a su vez tuviese espacios sustantivos en el que las comunidades pudiesen personalizar cada una de las investigaciones y ser actores de la investigación en sí, y no sólo de la presentación de resultados. Para dar sentido a esta búsqueda metodológica que culminaría con la elección de la etnografía colaborativa, se realizó una profunda búsqueda de referentes y de marcos metodológicos implementados con comunidades en Latinoamérica en los últimos años. Esta búsqueda expuso el principal referente de trabajo comunitario en las últimas décadas, la Investigación Acción Participativa (IAP). Metodología tratada especialmente por Orlando Fals Borda en Colombia, pero que tuvo repercusiones en el trabajo de campo en todo el continente. De esta metodología destacó para el equipo de trabajo la reflexión sobre la utilidad del proceso investigativo, ya que en el marco de la IAP la investigación no puede quedarse en el plano del extractivismo de la información, sino que debe pasar por un proceso de reflexión y síntesis de la misma, que permita realizar cambios en la comunidad.

El proceso investigativo dentro de este marco tiene como fin último el lograr diagnosticar y cambiar los procesos sociales de cada comunidad de la mano mejorar sus proyectos de vida, así como las condiciones materiales en que estos se desarrollan. La mayor limitante con este tipo de investigación siempre serán los fines e intenciones de las personas que investigan, ya que como se puede ver en muchas de las investigaciones devenidas de este marco metodológico, las investigaciones en sí mismas quedan relegadas por perseguir ciertos fines o formas de activismo (Greenwood, 2000), cuestión que era incompatible con la modalidad de trabajo del equipo, así como de las posibilidades que tenía el mismo para desarrollar acciones con las comunidades. Adicional, al ser este un proyecto en el marco de Artesanías de Colombia, financiado e impulsado por la misma entidad, no se podría entrar en el desconocimiento del amplio trabajo que ha desarrollado la empresa para diagnosticar y mejorar las condiciones de las comunidades artesanales, dejando al equipo de trabajo en un falso dilema. Sin embargo, de la reflexión sobre esta metodología para el equipo de trabajo fue obvio que era necesario que en esta metodología se generara la posibilidad de acciones de cambio dentro de cada comunidad, y que la información que se

generara fuese en servicio de la comunidad para que así pudiesen a futuro utilizarla para el planteamiento de nuevos proyectos propios o de la mano de entidades.

Las metodologías participativas (Baquero, Maya, Escalera, 2016) emergieron como un punto de avance en la búsqueda, estas dejan de lado las pretensiones de cambio radicales de la IAP, y en vez de éste enfocan la investigación en la participación de la comunidad. De esta familia de metodologías se analizaron varias vertientes, discusiones académicas, y puestas en práctica, teniendo como común denominador que casi todas presentaban un trabajo de años con las comunidades y que se presentaban a sí mismas como posibilidades de construcción conjunta entre la academia y la comunidad, pocas veces como metodologías para trabajo desde entidades gubernamentales. Estas metodologías, sin embargo, sí planteaban un fuerte énfasis en los desarrollos que ya tenían las comunidades, tomando como supuesto que las comunidades tenían una gran capacidad de reflexión sobre sí mismas, y que a su vez, esto hacía que los investigadores entraran al trabajo con un rol de facilitadores de los procesos, que como actores de los mismos.

La familia de las metodologías participativas a su vez presentó diversas limitantes, por ejemplo, la necesidad de un trabajo largo con las comunidades que permitiese que las comunidades aprendiesen o entendiesen las dinámicas de los procesos que se estaban investigando, ya que desde esta perspectiva metodológica todos los participantes debían tener unas bases de conocimiento similares para generar discusiones sobre los temas. Esto de nuevo planteó un problema para el equipo de trabajo, ya que, al tener unos recursos limitados, y unas posibilidades de acción delimitadas por el mismo, tendría que generarse un plan de trabajo realista que pudiese contemplar diversas fases de trabajo sin prolongarse en el tiempo, y así mismo que lograra acotar la investigación para que sus productos finales fuesen sustanciales y tangibles para la comunidad.

Como última opción de trabajo se analizó la etnografía colaborativa, basada en las propuestas de Joanne Rappaport (2000; 2007; 2008; 2018), quien marca una distinción central entre lo participativo y lo colaborativo para generar una apuesta metodológica. Según Rappaport la colaboración va más

allá de la participación, ya que en esta se presupone la diversidad de conocimientos entre los agentes de un proceso investigativo, y en este sentido la colaboración se hace desde esta diferencia, generando un proceso de diálogo que no es horizontal sino móvil, donde dependiendo de la fase de la investigación las temáticas que se están desarrollando en el momento, o los intereses generales, uno o más participantes van a aportar de diversas maneras a la producción.

La etnografía colaborativa según Campbell y Lasser (2015) retoma diversos aportes de la IAP, de las metodologías colaborativas, así como de las metodologías mixtas de investigación, para construir un plano en donde cada aportante se reconozca en su diversidad, sus necesidades, y sus puntos de vistas, haciendo que la investigación adquiera una característica polivocal, en donde dentro de la misma existen tensiones y disyuntivas. Adicional se propone una apuesta ética en la que los investigadores, así como los participantes – colaboradores plantean un diálogo abierto sobre sus intereses, expectativas y motivaciones en torno al estudio, dejando espacio para marcar las limitaciones de cada uno de los actores en torno a la comprensión de los temas y sus perspectivas sobre los mismos. El manejo de la información, así como la construcción de productos, especialmente textos, se basa en los diversos aportes de los participantes, proponiendo lecturas conjuntas y discusiones sobre los contenidos finales.

Si bien, la etnografía colaborativa tiene como base la IAP y las metodologías participativas, esta se distancia de ellas en la forma en que reconoce la diversidad de actores, al no plantear un plano horizontal, sino dinámico. Se plantea una mayor movilidad y apertura en las discusiones y construcción de los productos.

## **Etnografía colaborativa en esta investigación**

Establecer cómo funcionaría la Etnografía colaborativa en el marco de este proyecto fue un reto, ya que el tiempo de ejecución del mismo era de seis meses, de los cuales uno se invirtió en la construcción de esta metodología de investigación, tiempo que no fue muy largo para la construcción de un modelo amplio, pero que sí sirvió como fuente de reflexión entre el equipo de investigadores.

Para la puesta en ejecución se plantearon cuatro fases, a saber, una fase cero en que se realizó contacto con las comunidades y se presentó el proyecto, la primera fase fue un seminario de investigación, el segundo un periodo de levantamiento de información, y tercero una fase de análisis y de construcción de productos. La idea inicial con estas fases es que desde el principio estas se plantearan con espacios libres que permitieran a los participantes desde las comunidades realizar aportes importantes al planteamiento de la investigación, pero que igual no dejaran de ser una guía amplia para la ejecución del proyecto.

## **Fase cero: contacto y selección de comunidades**

Debido a que es la primera vez que se implementaría un proceso de investigación con estas características, la selección de las comunidades debió cumplir con una serie de requisitos que facilitarían el proceso investigativo, siendo el primordial y principal que la comunidad se encuentre en un estado consolidado de desarrollo de su actividad artesanal, es decir, que de ellos se pueda reconocer algún tipo de identidad que conecte el quehacer con su condición comunitaria. Otra característica que se tuvo en cuenta es que la comunidad haya participado en algún proyecto o tenido algún acercamiento con Artesanías de Colombia, esto teniendo en cuenta que el presente proyecto no se cuenta con una asistencia de diseño o comercialización y se hace necesaria la existencia de vínculos previos con la comunidad para la fluidez de la información. Así mismo se excluyeron las comunidades que ya hubiesen participado en las Memorias de Oficio en años anteriores. Por último, se tendría en cuenta que la comunidad cuente con algún tipo de conectividad, bien sea por celular o de preferencia por internet, para poder hacer los debidos procesos de seguimiento a los avances que allí se realicen.

Se estableció comunicación con siete comunidades, dos comunidades afrocolombianas, tres comunidades indígenas y dos comunidades tradicionales, esta división equitativa fue pensada para poder desarrollar este proyecto en diversas partes del país y de diversas culturas. Estas comunidades fueron contactadas por medio de diversos trabajadores de Artesanías de Colombia con quienes ya habían desarrollado trabajos previos. A los y las líderes se les envió una copia del proyecto y se les

dio una explicación telefónica sobre los fines y las perspectivas que se estarían desarrollando en el mismo. En el caso de las comunidades Afro y tradicionales, se estableció contacto con las principales organizaciones artesanales de las comunidades, y en el caso de las comunidades indígenas se acudió a las organizaciones encargadas de los gobiernos tradicionales, en el caso de las comunidades indígenas una decidió no participar en el proceso.

Una vez aceptada la vinculación al proceso, en todos los casos se dejó a juicio de las comunidades la selección de dos personas que sirvieran de enlaces colaboradores, o como decidimos llamarlos en el marco del proyecto investigadores locales, estas dos personas debían ser pertenecientes o cercanos a la comunidad artesanal, tener algún tipo de vínculo con el proceso artesanal, tener manejo del idioma español, y posibilidad de conexión vía telefónica o de internet. Para evitar exclusiones, se prefirió no poner ningún tipo de condición o recomendación sobre estudios formales, edad o tipo de relación con la comunidad.

El proceso de selección del equipo coinvestigador fue diverso y dependió de cada comunidad. Algunas, las que tenían una organización más o menos jerárquicas hicieron las elecciones de forma expedita, poniendo a los o las líderes de la comunidad y a algún representante de la comunidad, y en otros casos el proceso debió pasar por consultas o reuniones internas en las que se eligieron a los participantes. A las autoridades o líderes con quienes se estableció el primer contacto, así como en la presentación del proyecto, se les informó sobre los reconocimientos monetarios que tendrían los participantes como investigadores locales.

## **Primera fase: seminario de investigación**

La selección del equipo de investigadores locales dio como resultado un equipo diverso, con algunas personas con estudios profesionales, otras personas con estudios en básica primaria o secundaria. Con formación en temas como artes, docencia, salud, música, ciencias sociales entre otras. Esta diversidad en la población nos llevó a plantear un seminario en donde se dieran principios básicos sobre la investigación en ciencias sociales y sobre esta metodología. El seminario se planteó de dos sesiones, cada una con dos posibilidades de hora-



Foto: Bertilde Ardila Martínez,  
artesana, Charalá

rio, ya que en su totalidad las personas involucradas tenían otras actividades primarias.

La primera sesión del seminario se centró en dos temas centrales, primero hacer de nuevo una presentación del proyecto, en donde se presentaban detalles del mismo como la duración, los documentos propuestos como finales, los antecedentes de los Relatos Artesanales, la justificación y los objetivos del proyecto. El segundo tema a desarrollar fue la etnografía, en este tema se realizó una breve explicación sobre la etnografía en general como forma de investigación, la descripción como principal característica de la etnografía, algunas de las principales discusiones dentro de la tradición etnográfica, haciendo espacial énfasis en las descripciones desde adentro y desde afuera, la etnografía colaborativa como una apuesta complementaria a otras formas de hacer etnografía, y sus principales características dentro del proyecto, y las subsecuentes apuestas éticas que se desprenden de la elección de esta forma de investigación.

La segunda sesión del seminario se centró en he-

rramientas para la recolección de la información, centrándose en tres que fueron esenciales para la investigación, las entrevistas, los grupos de discusión y el diario de campo. Adicional se presentó información complementaria sobre cómo realizar entrevistas etnográficas.

Se presentó la diferencia sobre la encuesta, la entrevista semiestructurada, y la entrevista abierta, sus características, finalidades, y utilidades, de la mano de esto se explicaron los diversos tipos de preguntas que se suelen usar en cada tipo de entrevista, formas de preguntar, y formas en que las personas suelen responder. Atado a esto se dieron consejos sobre cómo manejar los silencios dentro de las entrevistas, como encausarla, cómo terminarla, cómo establecer lazos de confianza con los entrevistados, entre otros temas. En torno a los grupos de discusión se explicó qué son, y en qué se diferencian de los grupos focales, cómo se maneja la discusión en ellos, qué cosas procurar no hacer en estos, y cómo moderarlos.

Como último punto se habló sobre las notas de

campo y los cuadernos de campo, sin entrar en muchos detalles sobre su distinción, pero sí haciendo un gran énfasis en las posibilidades de representación y expresión que estos contienen, se brindaron múltiples ejemplos sobre estos y sobre cómo sirven para guardar puntos clave de la investigación.

## Segunda fase: levantamiento de información

Una vez terminado el seminario se realizaron reuniones con cada una de las comunidades, en estas reuniones el equipo de investigadores, tanto locales como los de Artesanías de Colombia plantearon las preguntas de investigación, así como los énfasis en la información a recolectar. En esta discusión emergieron diversas perspectivas y preguntas de investigación que no se tenían contempladas en un principio, ya que se dio plena posibilidad a los participantes para explorar y proponer de acuerdo a las necesidades de cada una de las comunidades. Ejemplo de esto fue Charalá, quienes tienen un museo sobre el proceso artesanal del algodón, y decidieron obviar un poco la historia del oficio que ya tenían claro por los procesos llevados a cabo en el museo, y desearon poner un énfasis en la relación existente entre el museo y las artesanas. Otro ejemplo fue el de Sandoná, en donde optaron por profundizar en la relación existente con el vecino municipio de Linares, desde donde se provee de iraca a Sandoná.

En esta fase cada uno de los equipos de la comunidad trabajó de forma independiente, proponiendo una lista de entrevistas a realizar, así como investigaciones documentales que los investigadores de Artesanías de Colombia debían realizar. Se realizó un apoyo a cada una de las entrevistas, en algunos casos se realizaron entrevistas conjuntas entre los dos investigadores, o se realizaron planeaciones de entrevista. De acuerdo a los temas de interés y las preguntas de investigación se diversificaron las formas de investigación.

## Tercera fase: análisis de información y construcción de productos

Esta fase del proyecto se presentó de manera paralela con la anterior, conforme se iban produciendo las entrevistas se procedía a analizarlas

en equipo. Cada análisis de entrevistas sirvió como indicio para la progresión de las entrevistas, logrando afinar cada vez más la información recolectada de acuerdo a las necesidades que planteaban los coinvestigadores.

Se planteaba la necesidad de profundizar en cierto aspecto, o abandonar ciertas líneas de investigación que no eran fructíferas.

En este ejercicio se pudo ver la rápida y vertiginosa curva de aprendizaje sobre los ejercicios de entrevista y de análisis de información, las comunidades conforme el paso de las semanas ganaron autonomía en el proceso y lograron consolidar las voces y las formas en que deseaban plantear la información recolectada.

Llegado este punto se planteó la construcción de los documentos de divulgación, para esto se priorizó la construcción de los documentos escritos, ya que las otras formas de comunicación se harían con base en estos. Para poder darle forma a los documentos se planteó la construcción de estructuras de texto, las cuales planteaban los principales temas de análisis y preocupaciones.

Se realizó un proceso de escritura en donde todo el equipo se encargaba de la escritura, lectura y corrección de todo el texto, dejando encargados para cada uno de los apartados del mismo. Las comunidades eligieron diversos tipos de estructuras que no siguieron un patrón o modelo específico.

## La sistematización y la divulgación

En este punto es preciso referirnos a otra instancia de la sistematización de la información que hizo parte de los acuerdos al avanzar con el proceso de las entrevistas: la documentación y el registro de la información. Una de las formas tradicionales de las comunidades indígenas, campesinas y afro de movilizar el conocimiento es la tradición oral: formas de transmitir la cultura, la experiencia y las tradiciones de una sociedad, que no pasan por la escritura.

Sin embargo, los investigadores identificaron que las generaciones de grandes sabedores de la tradición artesanal de algunas de estas comunidades están muriendo, por lo que, como lo indica Keila Estefany Maza López, líder social, artesana e in-

investigadora de Mampuján *“documentar es fundamental para que la historia del pueblo no muera con ellos”*, lo que se relaciona con las palabras de Harold Tenorio: *“es imperativa la investigación, documentación y reflexión sobre estas formas de conocimiento”*.

Como consecuencia, el interés de los investigadores ADC por el registro de la información de las entrevistas fue recibido por parte de los investigadores de campo como una necesidad básica. La primera instancia de este registro fue audiovisual (fotos, audios y vídeos), que posteriormente harían parte de un compilado de documentos de esta naturaleza en los que se esboza la edición conjunta entre los investigadores de campo y los investigadores ADC.

La siguiente instancia de documentación fue escrita, y es el producto de un análisis conjunto del material de las entrevistas, así como de los intercambios de bibliografía. También es el resultado de la traducción de los intereses iniciales de los investigadores en textos escritos con apartados en su lengua, discusiones que históricamente se han dado en sus comunidades, y reflexiones sobre lo

que encontraron y los sorprendió de las entrevistas que conforman los capítulos por comunidad de cada uno de estos escritos. Registros y documentación llevados a cabo para “todos, pero, sobre todo, para nosotros mismos” según Gabriela González.

Las palabras de González resuenan igualmente con el plan de divulgación de todas las instancias de registro y documentación. Uno de los acuerdos fundamentales de este proyecto es que el público inmediato deben ser las comunidades. Es decir, que la difusión de cualquier tipo de material debe dirigirse primero “hacia adentro”, comprendiendo a la comunidad como el público inmediato. Esto significa que los textos y el material audiovisual deben estar dispuestos para ser fragmentados, editados y enviados en distintos formatos (radio, vídeo, escrito) a los miembros de las comunidades artesanales que presentan problemas de conectividad, no leen en español o tienen predilección por un formato en específico.

la investigación cierra con un seminario final del que participan todos los investigadores, artesanos de las comunidades, y actores externos a la investigación que pueden aportar a esta última instancia



Foto: Juana Ruiz. Entrevista a Argemiro Maza, Mampuján

de aquella discusión que comenzó con los primeros extrañamientos. Este seminario tuvo dos sesiones, de las cuales la segunda parte se publicará en la página de Artesanías de Colombia.

En el desarrollo de las actividades del proyecto se destacó el valor experiencial que ha tenido el mismo para los participantes, quienes han tenido la posibilidad de conocer y reconocer diversas expresiones de las tradiciones artesanales de cada una de sus comunidades. En este sentido emergió la necesidad de hacer un cierre y una divulgación del proceso que vaya más allá de la publicación individual de cada uno de los procesos, sino que se también se priorice y atienda a la comunicación entre las diversas comunidades, posibilitando que se escuchen entre pares, se discutan las metodologías llevadas a cabo por cada una de las comunidades, así como los resultados y experiencias que han emergido del proceso.

Finalmente, cabe resaltar que la retroalimentación por parte de los investigadores de campo deja clara una conclusión: la investigación no es proyecto accesorio; es la posibilidad de cambiar o de recuperar la estructura social de las comunidades, de establecer un diálogo y un relevo generacional real, y es un esfuerzo continuo por parte de líderes y artesanos.

*“El diálogo sostenido entre distintas generaciones es la única forma de garantizar la sobrevivencia de los saberes de las comunidades, pese a lo que se podría pensar este diálogo no es espontáneo ni surge de manera organizada dentro de la misma cultura, sino que más bien obedece a la gestión, determinación y compromiso de algunos individuos, quienes en épocas o momentos específicos han decidido de manera consciente apostar por la gestión del saber tradicional entre generaciones y culturas opuestas a su sobrevivencia”.* Como lo indica Harold Tenorio.



Foto: Eric Bauer

## Los extrañamientos

El capítulo anterior se concentró en los procesos reflexivos de los investigadores, mientras que este capítulo se concentrará en una serie de observaciones llevadas a cabo por los investigadores locales a medida que fue avanzando el estudio. Reflexiones en las que se explica la desnaturalización de su mundo cotidiano y su forma de comprenderlo y conceptualizarlo. En este capítulo abordaremos tres reflexiones bajo el concepto de *extrañamientos* a partir de las palabras de los investigadores locales con el fin de ilustrar este proceso.

## “Siempre hemos investigado”

En su artículo *Extrañamiento y conciencia práctica* (1989) el antropólogo Gustavo Lins Ribeiro plantea el concepto de conciencia práctica como aquella gracias a la cual los agentes sociales dejan de monitorear activamente distintas fuentes de información que se dan en la vida cotidiana. Luego, estas entran en el desarrollo de las acciones de los actores como supuestos, como “lo dado”. Un conocimiento práctico que el sociólogo Anthony Giddens definió como aquel que los actores sociales saben tácitamente para proseguir en los contextos sociales, pero que, en ocasiones, no tiene una expresión discursiva directa (1991). Luego, un extrañamiento sería un detenimiento sobre la vida cotidiana, una ruptura con, o un afuera de la conciencia práctica que cuesta más cuando se estudia a la comunidad a la que uno pertenece como es el caso de la etnografía colaborativa en el proyecto *Relatos Artesanales*.

En este sentido, el primer extrañamiento al que nos gustaría referirnos tiene que ver con discusiones en torno a las definiciones y los límites del concepto investigación. Particularmente quienes no tenían una formación académica, pero que llevaban años en su trabajo como líderes sociales y artesanos dieron una discusión sobre su papel como investigadores. Las palabras del músico e investigador de Tumaco Juan Carlos Mindinero logran sintetizar esta percepción: “*Aprendí que llevó en esta labor [la investigación] mucho tiempo de una manera inconsciente*”.

Lo que Juan Carlos Mindinero llama una “*manera inconsciente*” tiene que ver con cómo ciertas formas de investigación llevadas a cabo por las comunidades, incluso cuando están orientadas a la obtención de nuevos conocimientos, a ampliarlos

o a la solución de problemas, no son reconocidas como procesos investigativos *desde afuera* y, en ocasiones, tampoco *desde adentro*. En consecuencia, se presentaron casos en los que el investigador de la comunidad no calificaba de preguntas investigativas a aquellas que se había planteado y había resuelto en el pasado. No había un discurso alusivo a la investigación en procesos que en otro contexto se habrían descrito como de carácter investigativo.

Esta reflexión se desarrolló durante los seminarios de transferencia metodológica, pero cobró fuerza en las reuniones particulares con cada una de las comunidades. A medida que estas avanzaban y se ahondaba en los procesos de entrevista y observación, mayor era la constatación del conocimiento investigativo propio, acompañado de un sentimiento de orgullo y auto-reconocimiento. De acuerdo con Harold Tenorio, también investigador de Tumaco:

*“La reflexión sobre las tradiciones de nuestras comunidades permite en primera instancia, la aproximación a otras formas de entender, saber y hacer distintas a las impuestas por el modelo capitalista hegemónico, además conocer las formas y mecanismos utilizados por las comunidades para conservar sus tradiciones y transmitirlos hasta nuestros días [...]”.*

Lo que Harold Tenorio denomina como “la aproximación a otras formas de entender, saber y hacer” consistió para el caso concreto de este proyecto, en una manera propia de los investigadores locales de sistematizar y ordenar una serie de elementos e ideas sobre las comunidades desde las comunidades mismas; una facilidad para delimitar los objetos de conocimiento, las fuentes y las dimensiones de los oficios que nos interesaba conocer, y una capacidad para moverse entre la práctica y la metodología. Elementos que condujeron los lineamientos de la investigación y que hicieron que los temas centrales para cada uno de los casos, surgieran de indagaciones previas sobre el territorio, el patrimonio, la simbología, el oficio y la tradición llevadas a cabo por los investigadores locales en “sus formas”.

## “Entrevistar para que no pase desapercibido”

*“He aprendido a entrevistar, nunca lo había*

*hecho y es algo fantástico descubrir nuevas cosas y aprender más acerca de la tradición de mi pueblo y su gente [...] He tenido la oportunidad de conocer personas muy interesantes con las cuales he descubierto cosas que no sabía acerca del proceso de tejer sombrero”, dice respecto a las entrevistas que llevó a cabo Ana Yanira Rodríguez, investigadora y artesana de Sandoná.*

El segundo extrañamiento construido por los investigadores locales tiene que ver con cómo la utilización de herramientas “convencionales” de investigación como la entrevista semi-estructurada les permitió la construcción de una voz autoral y les permitió llevar a cabo hallazgos y re-descubrimientos sobre su comunidad y territorio. Si bien, como ya indicamos, las 6 comunidades históricamente han llevado a cabo procesos de investigación propios, la metodología del proyecto Relatos Artesanales supuso un diálogo entre estas formas y la elaboración, planeación, ejecución y registro de entrevistas.

Desde los inicios de la investigación había un acuerdo general entre todos los investigadores sobre la importancia de la entrevista para fortalecer la memoria artesanal, tal y como lo reflejan las palabras de Keila Estefany Maza, artesana e investigadora de la comunidad de Mapuján: *“Es el momento de nosotros profundizar y darnos cuenta del material valioso que existe dentro de las distintas organizaciones y que queda en el anonimato. Buscar información que nosotros mismos sabemos pero que la sabemos de manera muy superficial o poco sistemática”*. Algo similar indican siguiente cita de las palabras de Harold Tenorio en las que se refiere a que los entrevistadores sean los mismos miembros de las comunidades: *“Que la gente pueda tener autoría en lo que se dice de las comunidades, es un paso muy importante en la construcción de conocimiento”*.

No obstante, encontrar esa autoría y esa voz propia no fue fácil y estuvo relacionada de manera permanente con la ambivalencia que representó la cercanía con las fuentes. Como lo expone Gabriela González, artesana e investigadora de la comunidad Eperara Siapidara: *“Uno cuando esta entrevistando es una cosa diferente, muy valiosa porque nuestras compañeras comienzan a hablar sobre su sabiduría que ellas tienen como un don, pero si uno no pregunta de cierta manera o no lo piensa*

*de cierta manera, no puede saber”*. Para develar lo oculto en la cotidianidad hubo que encontrar esa “*cierta manera*” de pensar y de preguntar a las que Gabriela hace referencia, en un juego constante con la cercanía a la comunidad al aproximarse a los relatos de los entrevistados.

En casos como el de la comunidad Eperara Siapidara, bajo la batuta de las investigadoras Gabriela González y Rosa Imelda Cabeza, o el de Mapuján liderado por las investigadoras Juana Alicia Ruiz y Keila Estefany Maza (todas artesanas) encontrar su voz estuvo en el reto de plantear las preguntas que se realizaron a las fuentes. Debido a la cercanía con el oficio, pensar en algo “novedoso” para preguntar en primera instancia, y luego, poder limitarlo, se convirtió en uno de los temas centrales de discusión.

No obstante, esta misma cercanía con las fuentes, pero también con el oficio, implicó una confianza preestablecida que hizo posible que estas se abrieran con los investigadores locales. Posibilitó que se obtuviera información precisa gracias al conocimiento profundo de los artesanos sobre su labor. Por esta misma razón las entrevistas funcionaron en dos vías en las que se brindaba y se recibía conocimiento al mismo tiempo. Incluso hubo oportunidades en las que se practicó el quehacer del oficio sobre el que se estaba investigando. En el caso de Mampuján y de la comunidad Eperara Siapidara se tejieron colchas y cestos mientras se conversaba sobre los significados, símbolos y las historias de los pueblos, por citar un ejemplo.

*“Me llevó a pensar en los antepasados que han venido con esas tradiciones y costumbres, la historia que quedo plasmada en los tejido y diseños”*, reflexiona Rosa Imelda Cabeza sobre la manera cómo entrevistar para el caso de ella y de Gabriela González se convirtió en una oportunidad para revisar los objetos mientras se *“teje la conversación”*.

En otras ocasiones la cercanía con las fuentes fue inalienable de la intimidad de los investigadores, y convirtió en sujetos de investigación a sus allegados más cercanos. Esto supuso superar la familiaridad y, en ocasiones, el nerviosismo y encontrar la autoría en una distancia para acercarse como entrevistadores a la información. Así fue el de Rosa Imelda Cabeza, en el que su esposo, al ser uno de



Foto: Entrevista a Sandra Milena Castro, artesana Charalá

los comercializadores más importantes de cestería eperara, era una de las fuentes principales de la investigación.

Por otra parte, la precisión, profundidad e intimidad alcanzada en las entrevistas vinieron junto con hallazgos sorprendentes y emotivos para los investigadores. Para el caso Embera a cargo de los investigadores Edilson Tanigama y Angie Tatiana Guatiqui, su voz como autores estuvo marcada por el redescubrimiento de cómo fue el proceso de desplazamiento de su pueblo de Pueblo Rico a Pereira, en Risaralda; los motivos, los esfuerzos para reubicarse y las formas de sustento para hacerlo. En el caso de Charalá a cargo de Juan Manuel Gómez y Martha Liliana Ardila, los investigadores se enfrentaron a relatos en los que las artesanas dedicadas al trabajo en algodón narraban duras situaciones de violencia a las que se han visto expuestas históricamente, y cómo su oficio se convirtió en un recurso para superar estas violencias gracias a la independencia económica posibilitada por su trabajo y a la construcción de amistades con otras mujeres que habían pasado por una situación similar .

Finalmente, para algunos investigadores, como es el caso de Martha Liliana Ardila, las entrevistas supusieron un choque; un encuentro abrupto con facetas de su comunidad que desconocían imposible de disociar con su situación personal. Encontrar su voz en medio de esto supuso dejarse conmover:

*“Cada historia me marcó de una forma diferente, llegué a identificarme, a conmoverme. Cada relato contenía una enseñanza distinta y una sensibilidad imposible de ocultar. Es increíble ver cuantiosa felicidad en medio de tantas circunstancias y cosas tan duras que marcaron a las artesanas y que aún en su presente tengan la valentía de fortalecerse a sí mismas. Es admirable como utilizan sus luchas diarias como motivos de superación y enriquecimiento personal”.*

## **“Trabajar mancomunadamente a la distancia”**

A modo de conclusión, el tercer extrañamiento tiene que ver con una reflexión alrededor de lo que podría significar ser una gran comunidad artesanal.

Durante todo el proceso hubo un reconocimiento mutuo entre los investigadores de las distintas comunidades. Las conversaciones conjuntas supusieron una conciencia de que existen unos miedos, anhelos, aspiraciones, y una curiosidad por lo que alimenta el ser de los artesanos, que se comparten sin importar el oficio o la ubicación geográfica. En frases como “yo estoy pendiente del trabajo de ustedes” de Juan Manuel Gómez refiriéndose al trabajo de sus compañeros, “por aquí bienvenidos a seguir investigando” de Angie Tatiana Guatiqui y “esta ha sido la oportunidad de viajar a otras comunidades” de Ana Yanira Rodríguez, se lee que investigar fue estar juntos a la distancia. Fue la posibilidad de asociarse y de crear nuevos vínculos y la promesa de que este es el primero de varios procesos investigativos conjuntos por venir.

“Me llena de orgullo haber conocido cada historia, cada relato, cada lágrima, cada sentimiento de orgullo. Es un autoexamen de qué hemos hecho como comunidad artesanal y que camino aún nos falta por recorrer para seguir cada día fortaleciendo nuestro tejido social y nuestra labor artesanal todos juntos”. Así lo expresa Martha Liliana Ardila.



Foto: Iván Ortiz

## **Historias de telas** **sobre telas.** Relatos de oficio de la comunidad de Mampuján

(Juana Ruiz, Keila Maza y Luis Rodríguez)

El municipio de María La Baja está ubicado en la sub región de los montes de María, entre san Onofre y Cartagena. Es uno de los más hermosos municipios de los Montes De María y está rodeado por arroyos, ciénagas y embalses con amplia riqueza natural, exquisita gastronomía, gente alegre, amable y acogedora. Sus habitantes son de cultura y etnia afrocolombiana. Como toda tierra rica y bella es codiciada por ambiciosos quienes con violencia han atentado contra la cultura, el patrimonio natural y la vida misma. Esta pequeña comunidad ha experimentado varios desplazamientos y amenazas. Al igual que en todo el territorio colombiano la violencia ha sido una realidad por muchos años. Nuestros ancestros sufrieron la guerra bipartidista desde finales de la década de los años 50. Nuestros padres sufrieron las incursiones de los diferentes grupos armados al margen de la ley, y a nosotros nos tocó sufrir desplazamiento, amenazas, masacres y abusos por parte de los paramilitares, guerrillas y militares.

En el centro de montes de María se encuentran las tejedoras de Mampuján. Un grupo de mujeres que nace en el año 2005 por iniciativa de mujeres deseosas de dialogar y hacer terapias a través del arte, para mitigar el dolor que dejó la guerra y las penas que generaban la exacerbada violencia intrafamiliar en los hogares.

La línea fundadora fue formada por 15 mujeres que nos reunimos después del desplazamiento masivo de la comunidad de Mampuján donde se desplazó toda la comunidad (245 familias) y la masacre de 13 campesinos en la vereda Las Brisas el 11 de marzo del año 2000. Con el fin de practicar ESTRATEGIAS PARA SUPERAR EL TRAUMA Y AUMENTAR LA RESILIENCIA, por apoyo de Sembrando Paz enviaron a una psicóloga y artista de tela, Teresa Geisser, quien nos enseñó las estrategias para sanar, la técnica de coser tela sobre tela y hacer memoria. Allí aprendimos la importancia de sanar, de hacer catarsis para recordar sin rabia, sin dolor y sin deseos de venganzas, y gozar del efecto positivo de la reconciliación y el perdón. Esto lo hacíamos a través de una estrategia de coser tela sobre tela, dibujábamos, cosíamos, tejíamos, bordábamos de manera colectiva, así poco a poco íbamos narrando nuestras historias y haciendo catarsis de nuestro dolor, esto minimizaba las penas, las cuales pasaban a tercera persona en la historia plasmadas en la tela. Este ejercicio de perdón se

aplicó a nivel personal, del hogar, y la comunidad lo cual minimizó los conflictos.

El tema de memoria histórica comenzó a fortalecerse en la medida que cada telar hablaba por sí solo. Los que no se atrevían a hablar plasmaban sus historias en las telas.

Las tejedoras de Mampuján decidimos salir a otros lugares a realizar réplicas de esta técnica. Empezamos en algunos corregimientos de María La Baja, para salir a otros municipios y regiones. Sin estar seguras de los efectos de la metodología que utilizábamos decidimos empezar las réplicas sin dinero ni logística, pidiendo a las mujeres que llevaran al taller trapitos viejos, pero en buen estado y 300 pesos, con los que compraban azúcar para hacer un dulce con alguna fruta silvestre. Además, se requería que los participantes tuvieran la voluntad de participar, se hacía un pacto de confidencialidad para pasar a una oración ecuménica. Los relatos se escuchaban con detalle y se iban plasmando con dibujos en papel, para luego pasar con puntadas estéticas a las telas, con paciencia poco a poco se va dando forma a la historia.

Durante el taller los aromas circulaban permanentemente: olor a rosas, brisa marina, menta, lavanda o lila. Al son de una melodía relajante, con muchos abrazos, dinámicas y risas, se amenizaba el buen desarrollo del taller. Estábamos seguras de que el arte aumentaba las hormonas de la felicidad. Hoy entendemos que la técnica funcionó porque las endorfinas producen felicidad, las serotoninas son la hormona del placer, el humor, tranquilidad y la dopamina influye en el comportamiento y el buen humor.

El ejercicio de coser se combinó con la elaboración de un dulce con fruta típica de la región. El objetivo era condicionar la mente para que la persona que está afectada alcanzara, junto con el ejercicio de coser, un momento de paz, tranquilidad, felicidad y confianza. El taller se convirtió en una forma de memoria, por cuanto se plasmaban temas fuertes como masacres y abusos sexuales. Esto eran denuncias no verbales, y evidenciaron la necesidad de incluir al taller temas como derechos con enfoque diferencial, ruta jurídica de justicia y paz, rutas de acceso a derecho de mujeres, además temas como protección y autoprotección ente otras. El trabajo de incidencia política llevó a que en este mo-



Foto: Tejido de Sábana de tirtas, Mampuján.

mento Mampuján es la primera y única comunidad en ser reparada colectiva e individualmente.

Logros como tener 14 obras de historia de manera permanente por 20 años en la sala Nación y Memoria del Museo Nacional , tres obras de narrativas del conflicto itinerantes en el Centro Nacional de Memoria Histórica, y otros tapices expuestos en diversas universidades, bibliotecas del país, en Suiza, Alemania , Canadá y Estados Unidos, todas de una organización de base dirigida por las mujeres (Asociación para la Vida Digna y Solidaria ASVIDAS María La Baja), que hoy viajan por Colombia y algunos países como Estado Unidos, Perú, Nicaragua, El Salvador animando a otras mujeres víctimas del conflicto a hacer memoria y sanar, ha sido un motivo de orgullo y aliento para seguir adelante.

Por último, nosotras, las mujeres fuimos galardonadas con el premio nacional de paz en el 2015, el Premio Colombo Suizo “Creatividad En La Vida De

La Mujer Rural” 2014, y la Condecoración Carlos Mauro Hoyos Giménez por parte de la Procuraduría General De La Nación 2018.

Juana Alicia Ruiz. (Mampuján, 2021)

## El territorio: lo que contaban las muñecas de trapo

Una hacía muñecas y las llenaba con las tiritas más pequeñas y jugábamos con eso. A veces también las llenábamos con arroz. Uno las amarraba de ahí, les armaba las caederitas y las dejaba bien bacanitas, bien bonitas. (Ludis Del Rosario López, entrevista 2021)

El corregimiento de Mampuján se encuentra enclavado en los montes de María, dentro del municipio de María la Baja, departamento de Bolívar. Los montes de María fueron refugio de la población afro desde la colonia a donde huían de los esclavistas. Es allí donde se fundó el primer pueblo libre, San Basilio de Palenque entre 1570 y 1580. Este pueblo libre fue creciendo con el paso de los siglos, y muchos de sus habitantes fundaron nuevos pueblos a los cuales llevaban toda la tradición afro de palenque. Este fue el caso de Mampuján, fundado en 1882 por Pedro López.

Mampuján desde sus inicios tuvo una fuerte vocación agrícola, la cual se complementaba con la fertilidad de los suelos. El ñame, la yuca, plátano, batata, y el maíz, eran parte fundamental de la comunidad de Mampuján. Y en torno a ella, la comida, tenían diversidad de tradiciones y costumbres.

Los días cambiados era que nos reuníamos amigos, gente que comprendía o que éramos familiares. Nos reuníamos 8, 10 o 12, eso no tenía cantidad, Y se cambiaban los días. Entonces el que estaba en capacidad y que ya tenía todo listo para empezar a hacer su trabajo, nos llamaba y todos íbamos con él, todos los que estábamos en el grupo; y a los dos o tres días íbamos a donde quién lo solicitara, y así nos íbamos turnando todos para hacer el trabajo. Entonces íbamos donde uno, hacíamos todo el trabajo, luego donde el otro, y así. Entonces así todos hacíamos la siembra, la recolección, y además hacíamos trueques. Entonces era maravilloso porque no se necesitaba plata o trabajadores (Argemiro Joaquín Maza, entrevista 2021).

Otra tradición que destaca es el bando, el cual era un tambor grande que se tocaba para convocar a

toda la comunidad y así tratar algún tema en particular de forma conjunta. Esta unión entre los habitantes de Mampuján había hecho de este un pueblo próspero y unido.

La tradición afro del pueblo también tiene consigo la recursividad, no sólo para la gastronomía que era variada y apegada a alimentos autóctonos, sino también del juego y a lúdica, la mejor muestra de esto son las muñecas de trapo.

Yo hago muñecas, yo le hago vestido a mis muñecas, yo le hago la moda que le quiero hacer, lo que llega a mí mente yo lo hago - ¿pero eso lo hiciste de pequeña? - Sí, eso lo hacía de pequeña, porque eso a uno no le compraban muñecas. Yo recuerdo que agarraba las medias de mis hermanos, eso me daban unas paleras por cogerlas, pero yo las agarraba. Y cogía la media y la llenaba de trapo, eso luego cogía una tela y la envolvía, la amarraba, y le daba la horma de la falda. Para la cabeza agarraba una pita y se la amarraba en el cuello. En su cabeza le ponía maquillaje, eso sí, me pegaban las vecinas porque yo iba y me les cogía el maquillaje para la muñeca. Y bueno, en ese entonces yo sufría y lloraba porque me maltrataban, pero ahora yo me río porque recuerdo todas esas cosas bellas que viví, y digo, ojalá me volvieran a pegar [risas] y pudiera revivir esas experiencias hermosas (Rosa Elena Ballesteros, entrevista 2021).

Las muñecas de trapo eran juguetes hechos y, sobre todo, diseñados por las niñas y jóvenes de la comunidad. Estas muñecas en primera instancia aparecían para contar historias, eran, y aún hoy en día son, una forma de expresar historias que van más allá de lo verbal y se materializan en lo estético.

La elección del maquillaje, la vestimenta, la forma, entre muchas otras cosas no son azarosas, sino que muestran los deseos, las ilusiones y las realidades con las que se va tejiendo la vida cotidiana. Estas características metafóricas de las muñecas de trapo reaparecerían luego con los tapices, pero con otras formas y significados.

La tradición del trabajo en tela se cimenta en la costura, la cual formaba parte inseparable de la vida de las mujeres en el antiguo Mampuján. El apren-

der a coser fue, y aún es, una forma de conseguir un ingreso económico propio, el cual era negado a las mujeres por la cultura machista. También era una forma alterna de realizar con las manos propias vestidos y trajes que les sirvieran para las festividades o eventos destacados.

Yo me figuro que mi mamá aprendería de mi abuela o de mi bisabuela. La verdad es que a las mujeres antes les gustaba mucho coser. Recuerdo que eso nos hacían las pantaleticas de tela y para el elástico eso metían un cordón, y uno se ponía la pantaletica y amarraba el cordón, y cuando ese se reventaba la pantaletica a uno se le caía –[risas] eso a mí me pasó un mundo de veces-, y eso yo usé muchas veces nudo de perro, demasiado (Rosa Elena Ballesteros, entrevista 2021).

El adquirir y obtener destreza en la costura ayudó a muchas mujeres a fortalecer sus identidades desde lo personal y desde lo colectivo, por esto una de las piezas más recordadas de la tradición de costura en Mampuján son las sábanas de tiritas. Estas son la costura de diversas telas, pegadas una al lado de la otra, generalmente realizada con retazos de telas que tienen de otros trabajos, o con formas geométricas más similares que faciliten las costuras. Las sábanas de tiritas suelen ser coloridas y con diversidad de texturas que reflejan los diversos momentos por los que se pasa mientras se realiza el proceso.

Yo tuve dos hijas seguidas y yo les cosía los vestidos, es más, las vestía iguales. Yo les hacía los vestidos a mano, a pura mano. De repente un día llegó alguien a venderme una maquina de coser de esas Singer, es más, en una de ellas estoy cosiendo ahorita y eso me costó dos mil pesos, eso fue hace años. Entonces con eso yo empecé a remendar ropi-



Foto: Tapiz de Mampuján

ta y así sucesivamente. Eso fue de mucha ayuda, aún hoy yo me defiendo con mi máquina. Aunque ya la gente ya no es como antes que mandaban a hacer los vestidos, las faldas porque con eso de la ropita de cinco mil, la gente se va por la ropita de cinco mil, pero sigo con la remendada, con la entubada, el arreglo... siempre con eso me bandeo.

- ¿y sigues haciendo las sábanas de tiritas?  
- Sí, sigo haciendo, de hecho, si no las hago luego no tengo con qué taparme. A mí me gustan mucho las sábanas de tiritas que uno también las llama las colchas (Rosa Elena Ballesteros, entrevista 2021).

## Historias que no se querían contar

Nací y me crecí en Mampuján viejo. Salí de allá cuando tenía 56, ahora tengo 76 años. A mí me dolió mucho salir de allá como a todos porque Mampuján era un pueblo donde vivíamos en unión, donde nos reuníamos y nos comprendíamos. Mampuján era un pueblo que atraía a la gente. A quienes visitaban el pueblo les quedaban ganas de regresar. Es un pueblo bendecido por Dios con esos arroyos que teníamos, eso era una cosa natural. Los niños eran todos respetuosos, eran obedientes, ayudaban a sus padres... a todos nos dolió mucho la salida de Mampuján, pero esas son cosas que ya superamos. Eso sí, las sentimos. Pero ya nos hemos ido acostumbrando a esta nueva vida, ahora que estamos acá en el nuevo Mampuján. Pero el viejo es una cosa que no olvidaremos nunca, porque ahí nacimos, ahí crecimos, ahí tuvimos a nuestros familiares y aún tenemos algunas cositas allá, que las necesitamos y las queremos [...]. Mampuján era un pueblo de agricultores, cultivábamos la tierra, eso sembrábamos plátano, yuca, maíz y ñame. Era un pueblo donde había mucho respeto y mucha consideración, era un pueblo muy maravilloso [...]. Eso en Mampuján el alimento favorito era sancocho de gallina criolla, también hacían mucho mote de frijol, eso que ya casi no se ve. (Argemiro Joaquín Maza, entrevista 2021).

también quedó plasmado en la memoria colectiva del país. Ese día llegaron al territorio miembros del grupo paramilitar “héroes de los montes de maría”, los mismos que unas semanas antes habían perpetrado la masacre de El Salado con más de un centenar de asesinados. Ese día los paramilitares ordenaron a todos los habitantes del pueblo reunirse en la plaza. Tenían la orden expresa de asesinarlos a todos. Allí, en la plaza tuvieron a los habitantes del pueblo por muchas horas, mientras casi todos oraban y esperaban (Ruiz, Maza, Pulido, Vogt, & Villareal, 2013).

El panorama no podía ser más lúgubre, hombres de civil y uniformados, todos con el rostro tapado y portando machetes y armas de fuego, intimidando, humillando y amenazando a los habitantes del pueblo. De fondo se escuchaba como saqueaban casas. Todo bajo el pretexto de que en el pueblo había presuntos colaboradores de la guerrilla.

Llegaron el 10 de marzo, yo tenía 15 años. Yo no fui a la plaza, yo me quedé con mis hermanos. Mi mamá con mi papá se fue a la plaza. En el momento nos dejaron a los cuatro hermanos en la casa. Llegaron esas personas a la casa, y le dijeron a mi hermano mayor “anda para la plaza negro inmundo, anda para la plaza” entonces mi hermano les dijo que espere, que busque el suéter, y uno de ellos dijo “vamos a mocharle las manos a ese negro inmundo”. Ahí nosotros nos pusimos a llorar y decíamos “ay ya nos mataron a nuestros papás, no vayan a matar a nuestro hermano”. Llegó uno, -que digo yo que fue dios que le tocó el corazón-, diciendo “deja a esos pelados quietos, mis hijos, enciérrense y si escuchan algo no abran la puerta, apaguen los focos”. Nosotros le hicimos caso, apagamos los focos y nos quedamos ahí encerrados llorando, ahí esperando a que llegaran nuestros padres. Hubo un momento en que escuchamos un disparo, y ahí pensamos que eso fue que ya empezaron a matar. Porque nosotros habíamos escuchado que donde llegaban los paramilitares mataban a las personas. Entonces nosotros pensábamos que al otro día nos íbamos a encontrar con la mortandad. En eso yo me adormité, y mis papás llegaron a eso de las once, diciéndonos que nos tenemos que ir a María La Baja. En ese momento, quizás por nuestra ignorancia, nos alegramos de irnos para Ma-

El 10 de marzo del año 2000 es una fecha que nunca olvidarán los habitantes de Mampuján, y que

ría La Baja, pero dijeron que sólo por cinco o diez días. (Pabla López, entrevista 2021)

Quienes estuvieron en la plaza cuentan de un suceso particular que ocurrió esa noche, y a este le atribuyen cómo se resolvió el asunto.

La luna estaba muy grande y muy clara, era la luna más linda que habían visto iluminar la plaza, ¡cómo nunca! Desde allí se podían ver los hermosos cerros de Federo López, que tienen tanto significado para nosotros los Mampujáneros, porque desde ahí se veía todo el pueblo y era nuestro lugar de mostrar a los visitantes.

Con temblor Raúl Rodríguez y Alexandra Valdés fueron los primeros en ver en el cerro de Federo López ángeles tomados de la mano y unas manos grandes sobre esa hermosa luna, ¿Raúl ves lo que yo veo? Expresa Alexandra, ¡sí Alexa! Responde Raúl, veo algo muy brillante ¡sí, son ángeles! Señal de que no moriremos, Dios está respondiendo lo que había dicho por boca de Delis Pulido años atrás: “van a pasar cosas grandes en Mampuján y será historia, pero no teman, nadie perecerá” (Ruiz, Maza, Pulido, Vogt, & Villareal, 2013, págs. 15 - 16)

Posteriormente uno de los paramilitares recibió una llamada con una noticia agrídulce, le habían dado la orden de no asesinar a nadie, pero todo el pueblo tendría hasta las diez de la mañana del día siguiente para irse del pueblo, y a quien estuviera en el pueblo después de esa hora, o si regresaba, sería asesinado. De Mampuján secuestraron siete personas para que guiaran a los paramilitares a la vecina vereda de Las Brisas. Lastimosamente el desenlace allí dejó 12 personas asesinadas

El proceso de desplazamiento de la comunidad de Mampuján fue traumático. La cabecera del municipio, María La Baja, no tenía la infraestructura para albergar a las 245 familias desplazadas. Algunos debieron acomodarse en el colegio, otros en la casa de la cultura, quienes pudieron lo hicieron con familiares. En este punto muchos tenían la ilusión que el desplazamiento sería sólo por unos días, cuestión que no sucedió.

Al pasar las semanas la situación no se calmó, los conflictos internos por la falta de alimentos, espacio, trabajo y condiciones dignas se hicieron cada vez más frecuentes.

También empezaron a aparecer roces con algunos habitantes de la cabecera municipal. Pero siempre destacó la cooperación y la ayuda de la mayoría de los habitantes, así como de algunas instituciones que ayudaron a la comunidad, entre ellos destacó el Padre Salvador Mira, quien ayudó en la gestión para la compra de un terreno en María La Baja para la reubicación de la comunidad desplazada. Este proceso se iniciaría en 2001 con la fundación de la Organización Popular de Vivienda Rosas de Mampuján (Ruiz, Maza, Pulido, Vogt, & Villareal, 2013).

El reasentamiento de las familias en el nuevo territorio se dio sin infraestructura básica que ayudase a los habitantes, no había acueducto o alcantarillado. No había casas, las familias tuvieron que hacer cambuches con los materiales que pudiesen conseguir, como madera o plásticos, para hacer viviendas improvisadas. Además, estos nuevos terrenos eran pequeños y no tenían terreno fértil para la agricultura. Si alguien quería regresar a sus cultivos debía hacer largas caminatas a Mampuján viejo con la zozobra de que la presencia del grupo armado aún estaba allí.

Sin seguridad alimentaria, trabajo, y en general sin las garantías necesarias para una vida digna, los conflictos dentro de las familias sólo aumentaban. La violencia intra familiar se incrementó y las mujeres fueron las más perjudicadas de este proceso.

## Una nueva historia para contar



Foto: Juana Ruiz. Trabajo grupal de construcción de un Tapiz en Mampuján

Fotografía 1. Uno de los primeros murales de ASVIDAS. 2007

Las afectaciones de la guerra y del conflicto armado sobre todos los cuerpos no es igual, y eso fue algo que las mujeres de Mampuján no tardaron en notar. La forma en que las violencias se ejercen dependiendo de a quién sean perpetradas no es el mismo, y las formas en que se afrontan estas violencias o cómo se desarrollan los procesos de resiliencia no son iguales en hombres y en mujeres.

Juana notaba en las mujeres una tristeza profunda y la autoestima baja, es que la mujer comenzó a sentir el peso del hogar, ya el hombre no trabajaba, a muchas mujeres les tocó asumir el rol de hombre y de mujer; algunos hombres se portaban bruscos cuando no tenían para comprar un mercado para la cena, le decían a la mujer “tu no haces nada, yo te mantengo”, pero la mujer estaba todo el día limpiando la casa, lavando ropa, cocinando, atendiendo niños, y no tenía derecho a decidir sobre su dinero, mucho menos a que se le comprara un vestido o ropa interior, ¡qué Tristeza! (Ruiz, Maza, Pulido, Vogt, & Villareal, 2013)

Desde el reasentamiento la comunidad empezó a notar la necesidad de hacer un trabajo conjunto entre mujeres que ayudara a desarrollar herramientas de sanación, que posibilitara un espacio seguro para que las mujeres de la comunidad hablaran, se conocieran, contaran sus experiencias.

Una de las primeras acciones para intentar apaciguar la crisis social en la que se encontraban fue el rescate de la comida tradicional, especialmente los dulces de frutas tradicionales y los fritos caribeños.

Estas apuestas ayudaron a solventar las carencias económicas, pero en términos de las anímicas y emocionales debieron hacer más, pero al no tener recursos suficientes, empezaron por hacer terapias de grupo entre mujeres.

Se hacían encuentros entre las mujeres donde pasaban largo tiempo hablando, contando su cotidiano. Hacían encuentros para ir y bañarse juntas en el arroyo, masajearse la espalda, experimentar con olores tranquilizantes, entre muchas otras técnicas.

Estos encuentros ayudaron a forjar un grupo cohesionado al cual le darían por nombre ASVIDAS, Asociación Para La Vida Digna Y Solidaria. Esta asociación serviría como base para continuar el trabajo, destacando entre este el establecimiento de la comunicación con Sembrando Semillas de Paz, quienes a su vez hicieron la gestión necesaria para llevar a Mampuján a Teresa Geisser, psicóloga y artista que había estado trabajando con grupos de mujeres en Centroamérica.

Teresa Geisser llevó consigo a la comunidad la técnica de “Quilt”, la cual consta de utilizar figuras geométricas de tela, las cuales se cosen sobre otras telas como proceso terapéutico. En un primer momento las mujeres del grupo no entendían muy bien la finalidad de la técnica propuesta y estaban algo desanimadas. Sin embargo, la tradición ya existente sobre las muñecas de trapo y las sábanas de tiritas les servirían como base a las mujeres para realizar una reinterpretación de la técnica. Las mujeres evolucionaron la técnica del quilt, empezaron a poner figuras humanas, y por medio de la tela empezaron a contar sus historias. Aquellos procesos de sanación que no habían emergido antes, empezaron a florecer. Este proceso no fue corto ni sencillo, requirió de ellas mucha fortaleza, ya que pasaron por muchos recuerdos que traían consigo muchas lágrimas. De este proceso surgió el primer tapiz: desplazamiento. Tapiz que retrata todo el proceso al que se vio sometida la comunidad en el proceso de despojo de tierras perpetrado por los paramilitares.



Fotografía 2. Una de las primeras reuniones de Teresa Geisser en Mampuján

En este primer tapiz participaron: Carmen Alicia Hernandez De Ruiz, Tatiana. Maza Alcalá, Luz Elena Torrez Cortecero, Dionicia López Maza, Rosalina Ballestero Pérez, Gledis López Maza, Ana Ortiz. Peña, Alexandra Valdez Tijera, Edilma Esther Maza Alcalá, Julia Colina, Juana Alicia Ruiz Hernández, Edilma Alcalá De Maza, Gloria Maza Julio, Gloria Maza Julio (Q.P.D) Benedelza Pulido (Q.P.D.) Y Damaris Guerra (Q.P.D)



Fotografía 3. Fundadoras de las Tejedoras de Mampuján.

El aprender la técnica, y desarrollar obras artísticas como el tapiz Desplazamiento, les abrió camino a las mujeres de la asociación para buscar nuevos canales de comercialización y nuevas formas de plasmar su arte en diversas localidades. Entre ellas destaca la participación del grupo en una feria artesanal desarrollada en Sincelajo, capital de Sucre en el año 2008.

En la feria de Sincelajo las mujeres de Mampuján llevaron diversos productos para comercializar, entre ellos dulces de frutas de su región, muñecas de trapo, vestidos, faldas y demás objetos bordados con la técnica de tela sobre tela, y para exhibición llevaron su telar.

En este encuentro conocieron a Juan Manuel Echarría, quien admirado por la belleza del tapiz, les preguntó por qué no hacían más, por qué no los comercializaban. Lo que para ese momento Juan Manuel no sabía eran las condiciones económicas tan precarias en que se encontraban casi todas las mujeres de la comunidad, y la imposibilidad de dedicar tanto tiempo, materiales y esfuerzos en la producción de estos tapices, adicional de todos los esfuerzos que estaba haciendo la comunidad para adelantar su proceso por desplazamiento y despojo de tierras ante el recién creada ley de justicia y Paz. Al reconocer todas estas condiciones por las que vivía la comunidad, este les ofreció financiación a las mujeres para que pudiesen trabajar de forma más tranquila con sus tapices. Este camino le permitió a las, ahora llamadas, Tejedoras de Mampuján desarrollar una serie de once tapices en donde exploraban diversas visiones de su identidad, de las violencias que las atravesaban como mujeres, así como de las perspectivas que tenían de su territorio y de su vida en el nuevo Mampuján.



Fotografía 4Feria de Sincelajo 2008

Paralelo a la realización de estos tapices los procesos de justicia y paz fueron tomando fuerza, y el liderazgo de las mujeres dentro y fuera de la comunidad empezó a generar eco. Los liderazgos de la comunidad fueron cada vez más escuchados y sus reflexiones sobre el conflicto, la verdad y el

perdón a tomar una predominancia en el panorama nacional. En este mismo sentido los tapices fueron haciéndose más reconocidos. Empezaron a hacer parte de exposiciones en museos de arte, universidades, fundaciones. Fueron viajando por diversos países y tomaron fuerza como una voz poderosa.

En este contexto la comunidad de Mampuján logra que se les reconozca sus derechos como víctimas en el proceso de desplazamiento ante la ley de jus-

ticia y paz, haciendo que su caso pase a la relevancia histórica por ser el primero, y hasta ahora único, en lograr una sentencia que busca la reparación individual y colectiva de la comunidad.

Con la fama de los liderazgos, así como de sus tapices, la producción de tapices y piezas de las tejedoras de Mampuján se fue ampliando, así como la base de las tejedoras. Incluyendo ahora a mujeres más jóvenes e incluso algunos hombres, abriendo



Foto: Juana Ruiz. Trabajo grupal de construcción de un Tapiz en Mampuján

los procesos de nuevo a la cuestión de ingresos económicos, ya que recordemos que, en su raíz, el proceso de elaboración de tapices inició y creció como un acto de sanación entre las mujeres.

- Juana: Bueno mi Pabla, entonces yo te quiero hacer una pregunta. Tú ya nos has dicho que te ha servido para desinhibirte, has aprendido a superarte, has aprendido hasta vencer el temor. Pero las tejedoras han dado un vuelco, digamos, ya no trabajan tanto el tema social, ahora también trabajan el tema de superación de la pobreza y de generación de ingresos, ¿cómo te ha servido a ti eso?

- Paula: Bueno como ya le había dicho, además de ayudarme para superar el trauma, muchas veces tuve la necesidad de cualquier cosa económica, y entonces salen las compañeras o salgo yo misma y vendemos el producto, y con esa plata solvento la necesidad que en el momento tengo y eso me ha servido mucho... Ahora les voy a contar una pequeña anécdota: mi hija hace más o menos tres o cuatro años se me enfermó, y yo conseguí para llevarla al médico particular, pero no conseguía para comprarle el medicamento, eso fue más o menos en marzo. Entonces yo le llevé a Alexandra, la pastora miembro también de la asociación, unos productos para que me los vendiera en Bogotá, y ese día que vino me trajo trescientos cincuenta mil pesos de los productos que había vendido. En seguida salí para Maria La Baja a comprarle los medicamentos a mi hija, me gasté trescientos, y me quedaron cincuenta para solventar otras cosas de la casa. Entonces a mí me ha servido de mucho lo que he aprendido en las tejedoras. (Pabla López, entrevista 2021)

Hoy en día la comunidad de Tejedoras de Mampuján encuentran en el arte de los tapices un sustento económico, que, si bien ha tenido que ir mutando por las necesidades coyunturales, por ejemplo, con la producción de tapabocas con la pandemia del Covid 19, conserva en su raíz el contar historias. Generar relatos desde las telas para que cuando se vean por sus creadoras muchos años después pueda aún contar cómo se sentía la tejedora en su momento.

Las tejedoras de Mampuján han tenido un proceso de resistencia a la estandarización, ya que para ellas los tapices más que ser una pieza decorativa,

tienen una raíz narrativa, y cada uno de ellos debe poder seguir contando una historia, una vivencia, una situación, para que quien lo compre pueda sentir una conexión instantánea y profunda con el territorio, con la tradición y la historia, así como ellas mismas la tienen en el momento de dar cada puntada.



Foto: Iván Ortíz

## Para los renacientes

(Martha Ardila, Manuel García y María Paula Ávila)

El propósito de este escrito es fortalecer el conocimiento ancestral de la simbología y las costumbres del pueblo eperaaarã siapidaarã asociada a la cestería. En este espacio queda plasmada una reflexión, una guía o unas herramientas de enseñanza para los renacientes en las instituciones y demás espacios educativos de los siapidaarã de la Costa Pacífica Caucana. Sobre todo, es una declaración de nuestro interés y respeto por nuestra cultura y una búsqueda por lo bueno.

Para la comunidad eperaaarã siapidaarã la simbología significa la sabiduría y los pensamientos de nuestros ancestros que ha venido de generación en generación, que hace parte de la cultura porque cada tejido y colores nos identifican en relación al entorno cultural y ambiental. Son historias y observaciones de nuestros ancestros. Es de gran importancia estudiar la simbología porque es la memoria ancestral, el reflejo de la identidad; una de las bases fundamentales para la reconstrucción social, territorial, educación y ambiental de las comunidades. Así mismo nos permite diferenciarnos de otras culturas.

La abuela de Albertana, una de las artesanas mayores de nuestra comunidad le enseñó que, si llegara el día en el que ya no existieran los animales de la selva, especialmente el mico y la araña, si están plasmados en la tejeduría, los renacientes podrían conocer esos animales a través del tejido. Lo que esta plasmado en la artesanía se queda para siempre y los animales pueden acabar, pero lo que está en el tejido no se acaba nunca.

Nosotras, Imelda Cabeza y Gabriela González nos posicionamos como mujeres afortunadas y conocedoras de la simbología, y la importancia que tiene para cada una de nuestras generaciones y nuestra comunidad. Ambas venimos de entornos, cosmovisiones y creencias diferentes, y representamos a grupos distintos dentro de nuestra gran comunidad. Sin embargo, nos une nuestro amor por el conocimiento ancestral y por la artesanía.

Yo, Gabriela González, del grupo de artesanos El Triunfo de Guapi, Cauca, pienso que el conocimiento ancestral es muy importante para las mujeres siapidaarã, especialmente. Desde pequeña, en mi casa había una artesana que era mi abuela, y desde su amor por su trabajo surgió la idea de mantener ese conocimiento. Este interés se ha traducido en que me ha interesado la parte organiza-

tiva, es decir, la idea de que cuando uno tiene un poquito de conocimiento uno debe compartirlo con las compañeras y compañeros artesanos; de unir y trabajar en grupo. De ayudar.

Por mi parte yo, Rosa Imelda Cabeza del grupo de artesanos ASOGLODI “La Gloria de Dios” de la Comunidad Canaán de Guapi, a los siete u ocho años de edad aprendí a hacer canásticos pequeñitos, solamente viendo a mi mamá que era artesana. La veía tejiendo permanentemente. Yo me fui a vivir a la ciudad y no me dediqué tanto al oficio. Pero a los 25 años retomé otra vez y me di cuenta de la importancia de poder conservar esta cultura tan bonita. Me di cuenta de que uno está transmitiendo ahí el conocimiento de uno y que puede conservar, pero también innovar.

Nuestro anhelo conjunto como artesanas e investigadoras es fortalecer esos conocimientos por medio de acercamiento a nuestras compañeras artesanas y personas mayores quienes de una o otra forma enriquecen nuestros conocimientos de los saberes y simbología ancestrales con el fin de resaltar y generar conciencia de lo que nuestros antepasados nos han dejado y de qué forma podemos salvaguardarlo para la generación futura. Por eso nuestra posición como investigadoras de este tema es reconocer los cambios y abordar las problemáticas en torno a los desarrollos de la simbología.

El aprendizaje que hemos obtenido, reflexionar sobre sí mismos y reconocer la importancia que tienen la cultura y las tradiciones ancestrales, que una mujer siapidaarã investigue a otra mujer siapidaarã, y compartir el conocimiento y los saberes, hacen parte de un nuevo reto en el que la comunidad se mira a sí misma y plasma lo que ve y piensa por escrito, como no lo hemos hecho antes.

## **Territorio y espiritualidad de nuestro pueblo**

El pueblo de los eperaaarã siapidaarã significa gente de la caña brava (sia) y sus orígenes se remontan al Alto Baudó. Los eperara siapidaara consideran que su territorio es sagrado. A partir de esta creencia se diferencian las prácticas y conocimientos culturales, conservación, uso y manejo de las plantas y manejo entre selvas, ríos, riberas y boca del mar. Estos deben ser respetados bajo



normas tradicionales que controlan lo social y ambiental. Los eperaaarã siapidaarã se relacionan con valores sociales; con respecto, convivencia, armonía con el entorno, bajo normas que orientan sus usos y equilibran las formas de manejo.

El territorio original de los eperaaarã siapidaarã se encuentra ubicado en seis municipios de la región pacífica de los departamentos de Nariño y Cauca. El territorio originario de la etnia es el río Saija en el resguardo Guagui de donde nos desplazamos debido a amenazas para la supervivencia de nuestras comunidades, aglomeraciones y conflictos, pero nuestra cosmovisión propia está ligada a al pacífico desde nuestros orígenes

Sobre el tema vale la pena traer las palabras de Ferney Mejía, líder de la comunidad Canaán: “El desplazamiento nos ha afectado muchísimo. Yo crecí y conocí el lugar donde nací. El lugar es diferente a donde estamos viviendo, sobre todo porque vivíamos a las orillas del río. Todos los días caminábamos por las montañas y todas esas montañas están rodeadas de plantas, frutales, de todo lo que hay en la naturaleza y en la actualidad no la tenemos. Es otro estilo de vida, aunque practicamos la misma cultura, las mismas costumbres y las amamos, pero eso nos afecta porque la misma materia prima no se consigue en este sitio. Cuando estuvimos en nuestro propio territorio teníamos nuestros propios cultivos de paja tetera, por ejemplo. Mi mamá tenía muchos cultivos, vivíamos sacándola preparando y dándole manejo a todo esto”.

Aunque esto nos afectó verdaderamente, lo pudimos superar y hemos logrado salir adelante. Actualmente estamos organizados por resguardos, territorio colectivo donde viven varias comunidades que tiene una organización autónoma y un sistema normativo propio. En cada comunidad mandan o gobiernan los cabildos, cuya función es representar legalmente a la comunidad y ejercer la autoridad, el médico tradicional y los curanderos, entre otros.

En Guapi hay dos comunidades, en el municipio de Timbiquí hay quince comunidades, y en el municipio de López de Micay hay seis



Foto: Iván Ortíz

comunidades. Estas comunidades están organizadas en dos asociaciones: Parte alta ASIESCA, Parte baja AZBESCAC. Así mismo está la comunidad Canaán, una comunidad independiente y de creencias cristianas localizada en Guapi, en la que no existe una organización de resguardo ya que por ahora está en proceso de legalización. En esta comunidad también contamos con la presencia de una persona que hace el papel de un líder y está al frente de la comunidad.

En todos los casos es importante organizarse para poder tener un apoyo común para todas las familias. La comunidad es fundamental porque es aquí donde realizamos nuestras prácticas culturales, nos integramos socialmente, restablecemos el equilibrio y la armonía, y nos preparamos para la vida cotidiana, aquella que nos hacen eperaaarã siapidaarã.

Como líder y maestra artesana, yo, Gabriela González puedo decir que en el resguardo, existen muchos eventos que se celebran y que son importantes para la etnia como la comitiva donde aprendemos a compartir los alimentos con los compañeros, aprendemos la socialización, la educación,

a ser responsables, a respetar; la celebración de quinceañera; la Consagración de la Casa Grande; el evento del médico tradicional, quienes, junto con el jaipana, daphato, yerbatero, y parteras y parteros, ayudan a controlar espiritualmente la comunidad. Otra de las autoridades tradicionales más importantes en este aspecto es la madre de la comunidad y guía espiritual de la etnia: la tachi nawe (nuestra madre). Las tachi nawera son mujeres reconocidas culturalmente, que viven en diferentes comunidades y viajan permanentes por los ríos de los diferentes departamentos del Pacífico visitando a las comunidades e impartiendo su orientación y consejo para mantener la cultura. Son las responsables de conservar la unidad y la identidad cultural de todo el pueblo siapidaarã.

Dentro del pueblo siapidaarã hay distintas creencias espirituales que conviven. Por una parte, están quienes creemos en la cosmovisión sia tradicional en donde existen tres espacios o mundos alrededor de los cuales se organizan la vida social y cultural. El mundo de arriba donde vive Dios; el mundo del medio donde viven los eperaaarã siapidaarã, las plantas medicinales y la materia prima; y el mundo de abajo donde están las semillas bue-

nas como el maíz, la yuca, el ñame, el chontaduro y el plátano.

En la cultura tradicional siapidaarã existen dos clases de simbología: una que se teje y otra que manejan los sabedores como el jaipana, quienes pintan figuras a sus pacientes cuando están curando. Por otra parte, estamos quienes, como yo, Imelda Cabeza, creemos en Dios todo poderoso, que nos ayuda a llevar a cabo todas las actividades que hacemos, además de protegernos y también darnos sabiduría, valor y fuerza. Los eventos citados son respetados, pero la mayoría de nosotros, específicamente en la comunidad Canaán que es una comunidad cristiana, creemos en lo que está escrito en la biblia, en la palabra de Dios, la cual nos enseña que fuimos creados por un solo Dios que creó todas las cosas y a nosotros los seres humanos. En este caso creer en Dios es un estilo de vida, es decir, que la espiritualidad es reflejada en el día a día de cada persona; es una manera de pensar, de vivir y de hacer cosas. Conservamos las costumbres que no están fuera de lo que creemos, como la artesanía. A pesar de que todos los días son especiales e importantes, los días domingos lo son aún más, ya que ese día se por costumbre ir a la iglesia a brindar adoración y gratitud a Dios.

## El oficio que siempre ha estado allí

El oficio de los siapidaarã se trata de la cestería: canastos, petacas, media petacas, tazas, remeceras, esteras, individualidades, floreros, entre otras. La materia prima principal para la elaboración de estos productos es la paja tetera y el chokolillo. Entre los miembros de la comunidad se habla de un oficio que siempre ha estado allí para el uso propio y ha pasado de generación en generación; suele transmitirse familiarmente al ver a la madre hacer el oficio, como nos ocurrió a nosotras y a las artesanas mayores. Como otras actividades que realiza cada familia en el resguardo, la cestería representa el esfuerzo y la destreza que cada familia utiliza e invierte para satisfacer su necesidad personal y mejorar la calidad de vida de los suyos a partir de la elaboración manual de objetos tradicionales.

Culturalmente la cestería se utiliza para el uso del hogar y cada producto tiene diferentes funciones, como guardar la ropa, utilizarse en la cocina, servir para la siembra y la recolección del pan coger para la pesca. La cestería se empieza a comercializar



## La simbología

En la simbología están representados los valores, conocimientos y pensamientos ancestrales. Cada figura que está plasmada es valiosa e importante para aprender la vivencia ancestral como *eperaaarã siapidaarã*. En la enseñanza se debe inculcar la importancia que tiene la artesanía, ya que través del arte y gracias a simbología nos diferenciamos de otras etnias.

## Gumersinda y Albertana

Tuvimos la oportunidad de conversar en nuestro idioma sobre simbología con Albertana y Gumersinda, dos de las artesanas mayores de nuestra comunidad.

La maestra Albertana nos contó que para hacer la cestería se inspira en su diario vivir. Por ejemplo, en los animales que hay a su alrededor, en la naturaleza, en la alimentación. Además, la cestería es importantes porque la elaboraba para uso diario, como para guardar ropa, utensilios de cocina, cargueros, entre otros usos. La artesanía a sido la base fundamental de la economía de Albertana y su familia, y le ha dado una independencia económica. Nunca dependió de su marido ya que tiene una entrada económica desde joven que ha trabajado con las artesanías.

Nos contó que su abuela era muy apasionada por el oficio de la cestería y que por eso a la edad de 100 años todavía tejía canastos y que cuando falleció dejó dos docenas de tazas tejidas. Aparte de la cestería, la abuela de Albertana era una maestra en la elaboración de cantaros y ollas de barro, pero Albertana en esa época no le dio mucho interés ni importancia. Ahora lamenta esto, pero dice que es un orgullo cuando elabora un producto, ya que se siente feliz de saber que ha recibido ese conocimiento.

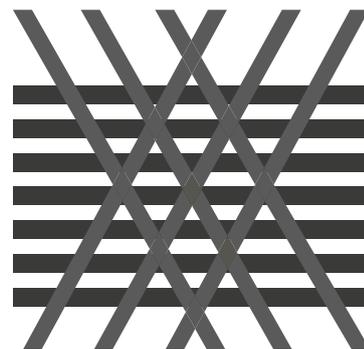
Por su parte la maestra Gumersinda nos contó que aprendió mirando, observando de la mamá cuando iba a recoger los materiales y cuando ya empezaba a tejer, ella pedía un espacio para ella practicar. Ella y su madre tejían

para usos personales, si tenían niños para pañalera, la taza para guardar ropa de hombres, la petaca para guardar ropa de mujeres y también tejían para guardar utensilios de cocina, como los plateros, para las cucharas, y otro el canasto de ojo para recolección de semillas y productos. Cuando ella aprendió a tejer, según cuenta, tenía aproximadamente 15 años y luego ha venido practicando todo lo que aprendió desde niña. Ahora está puliendo lo que sabe, por ejemplo, cuando saca la tira, busca que tenga el mismo centímetro de ancho y de largo.

Ambas maestras coinciden en que existen diseños como los ojitos de camarón, el tejido araña, el mono, la boa, el tejido del sapo, la mano de tigre, la uña de cangrejo, la mariposa, el pez y muchos otros, que ya existían desde que ellas tienen uso de razón.

## Los diseños

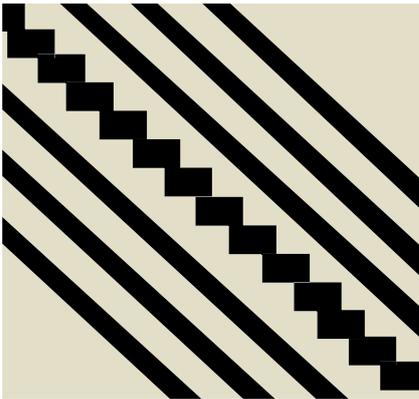
A continuación, una serie de diseños tradicionales *siapidaarã* que se plasman aquí como guías basados en nuestras vivencias, nuestras conversaciones como investigadoras y las entrevistas realizadas a las mayores:



Este tejido se llama baranda. Comúnmente con este tejido se hace un platero donde tradicionalmente se guardaban los platos, cucharas y otras cosas más. Es fundamental saber tejerlo ya que por medio de ella está la enseñanza de matemáticas y geometría. A través del tejido se aprende a sumar, restar y al mismo tiempo se aprenden figuras como el triángulo y el cuadrado.



Este es un abanico o soplador. Para los eperaaarã siapidaarã el abanico es una herramienta que no puede faltar en una vivienda. Las mujeres siapidaarã como costumbre saben tejer el abanico, que es necesario cuando salen a la cacería, cuando están preparando el dulce, cuando están preparando comida para la minga. En todos estos espacios se prenden fogatas y el abanico sirve para soplar.



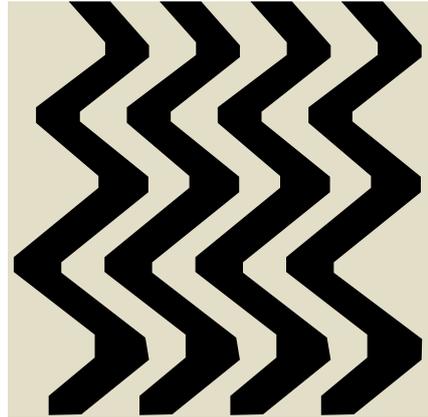
La petaca es considerada una maleta de forma rectangular donde guardaban la ropa de los niños, adultos, las cobijas y las sábanas. Para las mujeres siapidaarã tejer la petaca es parte de la vivencia ancestral. En la imagen vemos el inicio de una petaca actual.



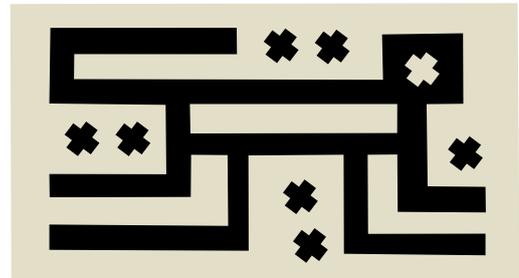
El Pensamiento de los ancestros, se llama así porque fue la primera simbología que los ancestros hicieron. En idioma se llama chonaarã poro.



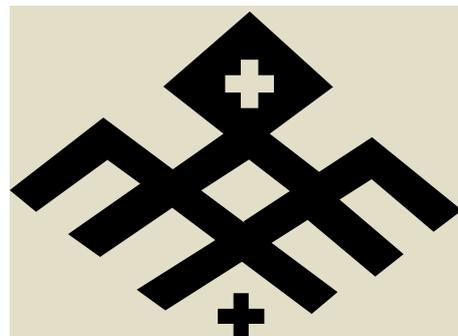
Esta simbología se llama tau p'irra k'a. Traduce la base del cernidor y está hecho de calabaza.



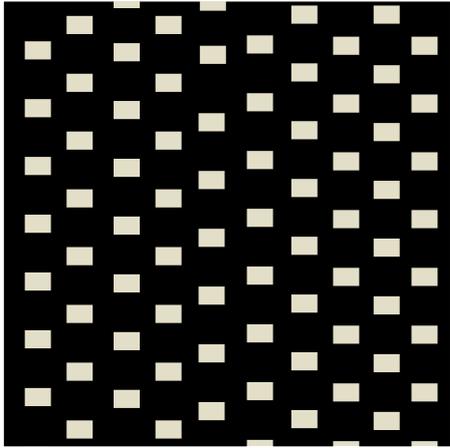
Ellos plasmaron en un producto la simbología de lo que veían a su alrededor y de su utilidad y de lo qué se consumía, de su paisajes naturales.



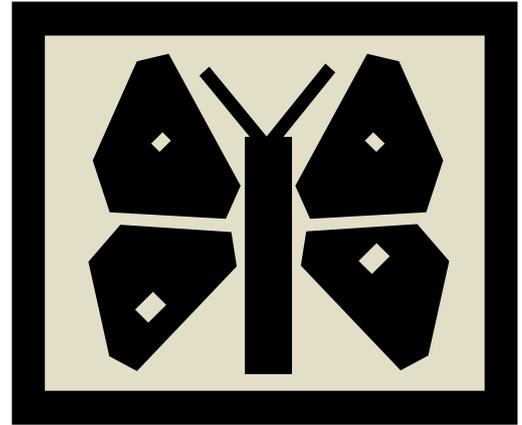
Tejido mico.



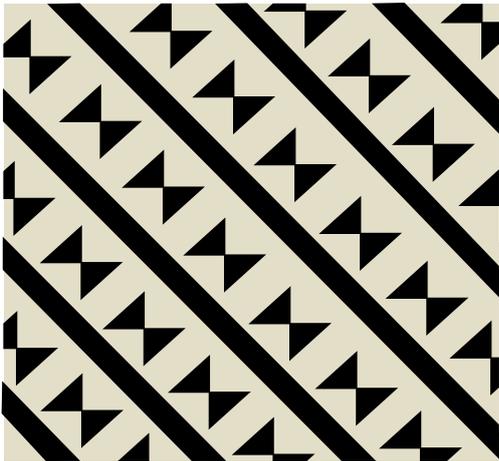
Tejido araña.



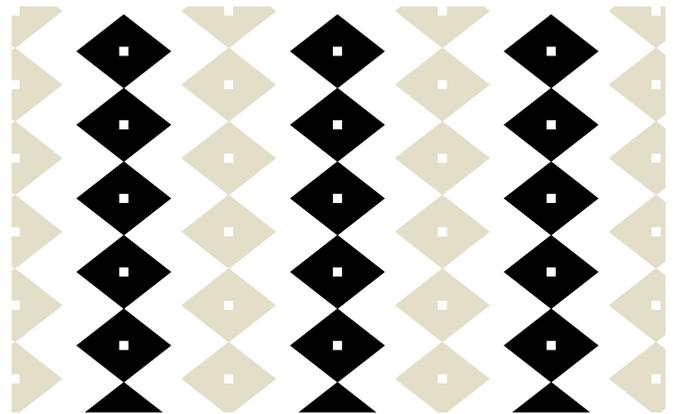
Uña de cangrejo.



Tejido mariposa.



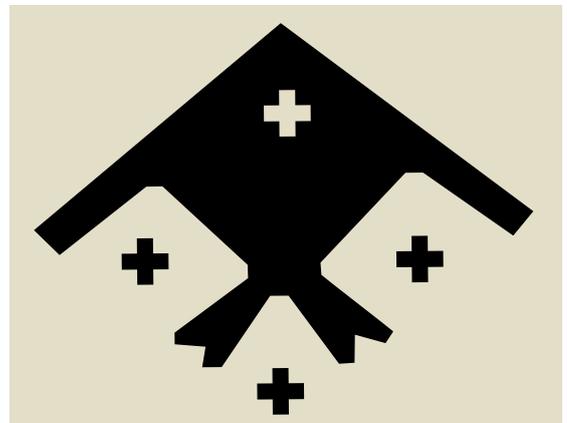
Mariposas pequeñas.



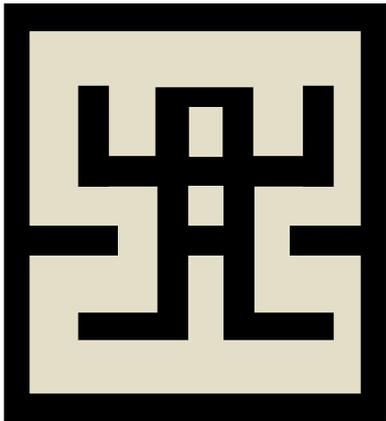
Ojito pequeño.



Tejido anzuelo.



Tejido pez.



Tejido sapo.



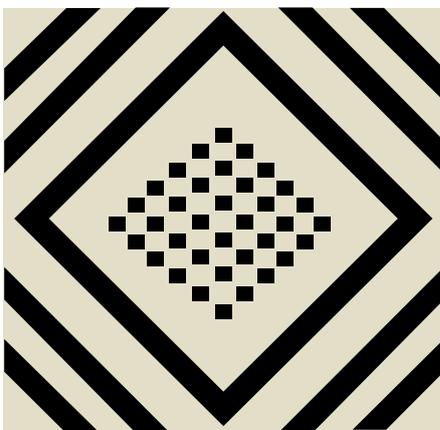
Tejido espinazo.



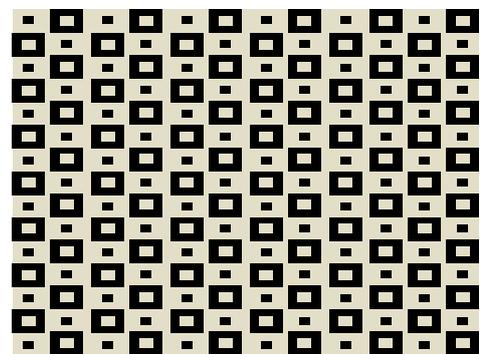
Tejido boa.



Tejido corazón.

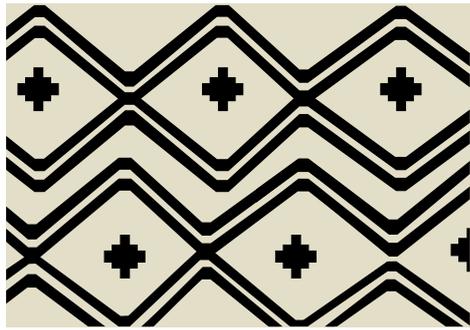


Camino de tortuga.



Tejido botón

A veces se combinan diseños o colores, pero son los mismos diseños tradicionales, solo que con formas diferentes:



Tejido boa con tejido ojo ciego.



Tejido de cruz con tejido boa.

## ¿Qué ha pasado con la simbología tradicional?

La mujer pinta o dibuja la figura de su vivencia ancestral como la identidad de las familias eperaaará manteniendo así su legado de cultura, sus tradiciones, técnicas para fortalecer sus conocimientos y luego inculcar a los re-nacientes. Este oficio de tejeduría en cestería es un saber importante que representa una cultura basada en una herramienta para sobrevivir.

No obstante, entre algunos siapidaará, especialmente entre las niñas y niños, o los jóvenes que ahora viven en el casco urbano o que se han desplazado a las ciudades buscando un mejor futuro, en ocasiones no reconocen la importancia o el valor que tiene la simbología sia. Está bien el querer salir adelante, pero muchas veces los jóvenes pierden el arraigo por su cultura, llevándolos a un cambio en su manera de vivir y de pensar, ocasionando la disminución del sentido de pertenencia y la relevancia de la simbología en su diario vivir. Esto responde a un desinterés por la simbología

primeramente por la adaptabilidad de la cultura al colonialismo y la globalización, lo que conlleva a tomar costumbres ajenas y ponerlas en práctica en vez de usar nuestras propias costumbres generando en parte la pérdida de la identidad y el olvido de las simbologías y saberes ancestrales de una comunidad.

Otras de las razones por el desconocimiento del territorio y las costumbres, o del porqué no existe sentido de pertenencia, de igual manera, son muchos los actores que intervienen con intereses variados, desde posesión de territorio por grupos ilegales hasta razones de índole comercial con la producción ilícita de cultivos. Esto también se da porque no hay una transferencia familiar del oficio ni de la simbología, y si a los papás no saben, sus hijos no le dan el valor, o piensan que en el caso de la cestería es solamente para mujeres.

Ahora bien, como artesanas e investigadoras analizamos también otros dos elementos que han tenido un efecto sobre la conservación de la simbología: la fe cristiana que practicamos algunos miembros de la comunidad y la innovación en diseño.

Somos conscientes de que cada cultura, cada costumbre tiene su propia forma de ver las tradiciones, su entorno social, y eso ocurre dentro de nuestra comunidad donde existen varias creencias. Una de estas creencias es la Ley de Origen como mandato divino propio y de procedencia milenaria, basado en una cosmovisión de la que nacen Tachi A~kore y Tachi Nawe, nuestros padres, quienes nos crearon y nos dejaron en esta tierra. La Ley de Origen es una sabiduría tradicional de nuestro conocimiento siapidaará para la articulación, equilibrio y armonía de todo lo material y espiritual, el orden y permanencia de la vida. Otra creencia fuerte en nuestra comunidad es la fe cristiana en Dios Todopoderoso, que contrario a lo que se podría pensar desde afuera no ha hecho que nos alejemos de la simbología, sino que sin importar la creencia busquemos conservar nuestra simbología tradicional indígena. A continuación, nos gustaría utilizar las palabras de la entrevista a Ferney Mejía, para explicar la relación entre las creencias cristianas y la conservación de la simbología.

De acuerdo con Ferney, se tiene una identidad de ser indígena y se puede tener orgullo y sentirse realizado con el hecho de serlo y apropiarse de ello porque es lo que lo hace único a uno; pertenecer

a una etnia y todas las cosas que tenemos. Es importante todo lo que viene de afuera, todo lo que se nos presenta como indígenas, lo occidental, pero no hay que pensarse equivocado o un fracasado por pertenecer a la etnia Eperara Siapidara, ni sentir vergüenza tener un idioma o una vestimenta diferente. Entonces según Ferney uno da lo que tiene y es un canal y un mi testimonio de los oficios que nosotros como indígenas hacemos y de nuestra simbología.

En palabras de Ferney: “La simbología en mi cultura, hasta donde yo he podido investigar con mis abuelos, mis abuelas, mis padres, es son algo que hicieron nuestros ancestros. Son formas geométricas inspirados en insectos, donde estamos rodeados hay muchas mariposas y las había en Guanguí de dónde venimos, por las playas, había mariposas de distintos colores y tamaños. Entonces se inspiran para plasmar esta simbología en una pieza, por ejemplo, en la pieza emblemática que nosotros tenemos que es la canasta 4 tetas, y las plasman allí”.

“Hay personas de la comunidad que creen que una planta tiene un espíritu, yo no creo en eso. Es respetable, pero para mí detrás de ello no hay ningun

na espiritualidad simplemente las hacen. Hay otros que son cuentos, como la simbología del mono, detrás de ella hay un cuento inspirado en el las hacemos, como en la del pez porque nuestra gastronomía hace parte de la pesca. Pero entonces en mi caso lo artículo de una manera muy fácil, muy sencilla: Dios creo todos los animales, insectos, lo que nos rodea, donde habitamos, me gusta todo lo que los ancestros hicieron y la espiritualidad en este caso no tiene nada que ver para mí”.

La fe cristiana ha generado un cambio importante en la parte organizacional de la asociación artesanal, ya que, por ejemplo, en el caso de Canaán, hay un líder al frente quien se encarga de tener contacto con los clientes, recibir pedidos y distribuir el trabajo de la producción a los artesanos, de esta forma mantener orden y buen trabajo dentro de la organización. Además otro cambio importante es que existe una equidad y unidad al momento de la elaboración de los productos, ya que los artesanos de vez en cuando trabajan juntos para que de esta forma exista un mejor desarrollo en la elaboración de los canastos, es decir que de esa forma buscan un producto con un tinturado armónico, tejidos bien elaborados, y que cada detalles es como debe de ser, lo que claramente resalta la calidad de trabajo



investigadora Imelda Cabeza junto a su comunidad realizando canastos

de los artesanos y de la asociación en general frente a otras organizaciones.

Es evidente que desde el momento uno hasta ahora se han hecho muchos cambios importantes, que, ya que incluso los diseños tienen un toque especial y único, que los diferencia, y esto es porque también existe un control de calidad en el momento que los productos están terminando, lo cual ha permitido reflexionar en la mano de obra y en que se puede hacer para mejorar cada detalle. Hay una organización con metas, con planes, porque las artesanías no se hacen por casualidad, sino que hacen parte de nuestros planes como comunidad cristiana y los planes que consideramos que Dios tiene para nosotros.

“Entonces las personas se comprometen a ser serios, a realizar su trabajo de mejor manera, a mejorar sus productos, y no lo hacen porque detrás hay una remuneración sino porque realmente quieren hacer para que los clientes estén satisfechos con la producción que estamos comercializando. Y nosotros recibimos de allí, no por compromiso no porque nos presionan sino porque queremos, y de esa manera agradamos a Dios. No improvisamos, hacemos las cosas de acuerdo a un plan, a una meta. Entonces cuando todos los artesanos, toda la comunidad se mete esa idea, todos hablamos en un mismo espíritu, lenguaje, y lo hacemos en unidad”, de acuerdo con Ferney Mejía.

De este proceso de fortalecimiento ha surgido la innovación de forma natural para nosotros. La innovación depende de cada artesana y tiene que ver con el amor en lo que uno hace, apropiarse de eso, que la artesana piense en que su producto quede de una calidad excelente. Es algo que uno va viendo cuando esta tejiendo y piensa de qué manera puede quedar el producto; va viendo la fibra, va buscando las estrategias si de pronto queda algo torcido o disparejo. También va viendo la simbología, si no la terminó bien, y si debe volver a empezar otra vez. Es un acto de paciencia y dedicación, y al final uno piensa que cuando el cliente vea el producto se alegre.

Innovar es agregar un poquito, pero no borrando, sino aumentado. Por ejemplo, en el caso del diseño de mariposa, a veces los niños preguntan si le falta algo al cuerpo al animal, porque da la impresión de que falta una rayita para completarlo. Luego, innovar en este caso podría ser agregarle al cuerpecito a la mariposa, sobre la base que ya existe.

Hay personas que como Ferney piensan incluso que este aumento puede partir desde cero en nuevas formas. Dice Ferney que deberíamos crear nosotros mismos basados en la riqueza del ecosistema que nos rodea, en el que hay muchos más animales, pájaros insectos, que en el futuro quizás no vayan a existir. Por esto, seríamos nosotros los encargados de realizar otro tipo de simbología que dé cuenta de lo que nuestros ancestros no alcanzaron a hacer, y si ellos pudieron, nosotros también podríamos sacar más simbologías enfocadas en nuestro entorno.

## Nuestra reflexión como investigadoras

En conclusión, podemos decir que es de vital importancia conocernos como identidad y como cultura, es decir, saber y reconocer de dónde venimos, las tradiciones buenas que ayudan al fortalecimiento de la identidad, los saberes que son importantes conservar. De este modo medir estrategias para que como etnia no exista un desinterés, sino que al paso del tiempo se pueda consolidar aún más aquellos saberes ancestrales que nos han dejado nuestros antepasados, para que de esta forma se pueda generar un relevo generacional. Además, con el oficio artesanal lo que pretendemos es el reconocimiento a nivel nacional e internacional como etnia eperaaarã siapidaarã, representando la variedad de riqueza que posee nuestro país Colombia.

Para nosotras es muy importante que esta generación que viene pueda practicar esas artesanías y que tengan la identidad realmente, que se apropien de ella, que sepan que la artesanía hace parte de la cultura. En mi caso, Como Rosa Imelda Cabeza, hago parte de la Asociación Artesanal La Gloria De Dios como presidenta legal y una de las maestras artesana. Motivo y enseño al grupo para que se pueda trabajar de manera responsable, y con amor para así lograr productos de excelente calidad ya que este oficio es nuestra fuente de ingreso económico, Además de ser un patrimonio importante de nuestra cultura e identidad, lo que me impulsa a trabajar por la salvaguardia de este conocimiento ancestral para que continúe de generación en generación.

Por mi parte, yo, Gabriela González, trabajo con un

grupo en el que la mayoría son jóvenes. Más que todo me reúno con ellos para explicarles el valor tan importante que tiene la artesanía no solamente para vender, sino que es parte de la cultura. Además, es importante que los jóvenes tanto hombres como mujeres conozcan ese valor tan importante que tienen los ancestros.

Cuando un joven está armando una pieza, cuando le estamos la simbología, también le estamos enseñando un lenguaje. No solo el idioma que se está perdiendo en el que algunos ya no pueden pronunciar los nombres de las piezas en siapidaarã, sino que les estamos enseñando los recuerdos de sus ancestros.



Foto: Iván Ortíz

## **El caso del Lienzo de la Tierra®:**

El museo como estrategia para  
conservar, transmitir y divulgar  
el patrimonio cultural inmaterial

(Martha Ardila, Manuel García y María Paula Ávila)

Desde Artesanías de Colombia surge una propuesta de co-investigación alrededor de las actividades, oficios y otras manifestaciones de los procesos culturales alrededor de CORPOLIENZO, además se hace énfasis en analizar el caso particular del Museo del Algodón del Lienzo de la Tierra y su relación con el proceso artesanal. Desde CORPOLIENZO y su museo se acoge esta invitación con gran interés y se opta por dar inicio a una investigación que busque las motivaciones para contar con un museo propio de las manifestaciones culturales, además, buscar cómo se transmiten estos oficios para comprender los diversos elementos comunicativos que hagan parte.

Durante las entrevistas realizadas se invalidó la hipótesis relacionada con la transmisión de los oficios, pero se halló un importante filón alrededor de la memoria de cada individuo y como el Lienzo de la Tierra ha agrupado esas historias de vida para generar tejido social. Por parte de las cuestiones relacionadas con la musealización los resultados evidencian prácticas exitosas y falencias que permitirán estructurar mejores estrategias para el museo propio y nuevos museos alrededor de colectivos similares en el resto del país.

## Antecedentes

CORPOLIENZO representa un trabajo colectivo incesante realizado por investigadores, campesinos y artesanas que se han unido para dar una nueva vida a los oficios del cultivo, hilado, tinturado y tejido del algodón mestizo de ladera. Entre las acciones emprendidas se encuentra la fundación en 2010 del Museo del Algodón y del Lienzo de la Tierra®, que ha surgido de manera intuitiva y natural para albergar principalmente una narrativa alrededor de las investigaciones de Pierre Raymond y la Historia del Algodón en Santander.

Entre los años 1980 y 1981 da inicio el proceso de investigación sobre el paradero de la producción artesanal de textiles de algodón en el territorio de la Provincia de Guantán, por parte de estudiantes de la Universidad Javeriana y Paul Emille Dupret, quienes encontraron a ya ancianas maestras Encarnación Cala, Mercedes Silva y Cristina Cárdenas quienes aún elaboraban los tradicionales lienzos, también encontraron documentos en el archivo municipal de Charalá que daban cuenta de la historia del último siglo de la producción algodónera hasta su decadencia. Con jóvenes campesinos estudiantes del Hogar Juvenil Campesino, se empezó a transmitir el conocimiento de estas

maestras artesanas y se buscó algodón para que los jóvenes emprendieran un trabajo de recuperación de estos textiles, entre estos jóvenes pioneros se destaca la participación de José Luis Madero, quien ha aportado en los últimos meses algunos relatos de esa época y la maestra Rosalba Álvarez Díaz quien entre los años 80 y 90 hizo parte de las luchas campesinas de las aparcerías y en 1993 con otras artesanas fundó CORPOLIENZO, en 1997 registrado ante la Cámara de Comercio de Bucaramanga.

Desde su fundación CORPOLIENZO acuñó el término Lienzo de la Tierra, refiriéndose al carácter trascendental de sus textiles de algodón que surgen con materiales de la naturaleza con un proceso ausente de agrotóxicos, con métodos tradicionales, semillas nativas y mestizas sin alteraciones transgénicas, transformados en textiles crudos y tinturados con procesos completamente artesanales para “vestir humanidad”. Poco a poco este Lienzo de la Tierra junto con los modos de organización de CORPOLIENZO pasa a convertirse en un patrimonio cultural para las personas involucradas en el proceso, por constituir parte integral de su identidad, economía y comunidad, en la definición de muchos de estos elementos han aportado investigadores y gestores como Beatriz Granados, Beatriz Devia, Guillermo Rosales, Leonardo Hidalgo, incluso Artesanías de Colombia ha constituido parte fundamental mediante diversos aportes a la formación y mejoramiento de la cadena productiva. Dentro de los hitos logrados por CORPOLIENZO en estos años se incluyen logros como los apoyos logrados de iniciativas como Pan para el Mundo, el premio de Fundación Bavaria de la campaña en Búsqueda del Orgullo Perdido, la Medalla a la Maestría Artesanal de Artesanías de Colombia y la Medalla a la Maestría por parte de la Gobernación de Santander.

En la primera década del museo este ha permitido sensibilizar a los turistas, al público de la provincia, a los usuarios del Lienzo de la Tierra® y las maestras artesanas sobre el valor de estos oficios y su importancia de no dejar perder este patrimonio cultural inmaterial que está vivo en cada una de las personas que lo practican a diario y lo transmiten por medio de la tradición oral, sin embargo, aunque ha cumplido su misión original, esta última década ha estado llena de cambios, revoluciones y fenómenos que han marcado una transformación social global, dentro de esto se destaca la omnipresencia de las comunicaciones digitales y el inicio de una pandemia global que ha colapsado especialmente las industrias turísticas y las actividades culturales,

sin que los museos sean la excepción, situación predicha de algún modo por Der Kulturinfarkt (El infarto cultural: demasiado de todo y lo mismo en todas partes) (Haselbach, Klein, Knüsel, Opitz, 2012), situación para la que se estaba previendo un cambio en la forma de gestionar el museo, pero que no se estaba atendiendo por el afán inminente de restaurar el inmueble sede de CORPOLIENZO y su museo, al tiempo de procurar el bienestar de las asociadas. En 2015 en medio de un proyecto de estímulos con MinCultura se hizo una primera versión del Museo Virtual del Algodón, sin embargo, la novedad de la propuesta, la falta de personal dedicado a su mantenimiento y actualización y la ausencia de un público compenetrado con el consumo cultural en la región en medios digitales, llevó a dejar en desuso la plataforma después del primer año.

Frente a la realidad del inicio de la emergencia sanitaria en Colombia en marzo de 2020 se inicia un plan de reactivación con el apoyo de MinCultura que permite bosquejar una nueva museología, la activación de la versión virtual del museo y la producción de nuevos contenidos multimedia pedagógicos e interactivos y un nuevo proyecto apoyado por MinCultura que brinda los recursos para la formulación de un Plan Quinquenal que incluye el diseño del presente Plan Museológico y la producción de un evento piloto para comenzar

una itinerante del Museo del Algodón y del Lienzo de la Tierra®, acciones iniciales para un museo concebido en el siglo XXI que pueda garantizar la preservación del patrimonio cultural inmaterial que representa, su investigación y el desarrollo de las comunidades portadores de sus oficios, técnicas y saberes.

## Metodología

Inicialmente en el equipo de trabajo existe la hipótesis que plantea que los oficios, técnicas y saberes alrededor del Lienzo de la Tierra se transmiten en entornos hogareños y en los talleres de CORPOLIENZO por medio de conversaciones y momentos familiares que toman meses y años para que mediante la palabra y el gesto corporal se comuniquen a la siguiente generación de artesanas. Por su parte se considera que el museo nació como el resultado de hallar un tesoro colectivo de una comunidad que ha decidido resguardarlo en un espacio adecuado mientras se mantiene vivo en cada artesana que trabaja en este proceso. Para validar estas hipótesis se plantean la siguiente pregunta:

Foto: Iván Ortíz



¿Cómo el museo puede llegar a ser una estrategia conveniente para conservar, transmitir y divulgar el patrimonio cultural inmaterial? El caso del Lienzo de la Tierra®

La pregunta plantea un acercamiento al PCI del Lienzo de la Tierra® descompuesto en tres sub-preguntas:

- ¿Cómo se transmite el PCI del Lienzo de la Tierra®?
- ¿Cómo se musealiza el PCI del Lienzo de la Tierra®?
- ¿Cómo el Museo del Algodón y del Lienzo de la Tierra divulga el PCI?

Estas preguntas permiten realizar un acercamiento desde las vivencias de cada individuo que hace parte de CORPOLIENZO y sus experiencias particulares en este proceso, para entender cómo aprendió el oficio, sus motivaciones para iniciar y continuar hasta el día de hoy, su relación con la historia del museo, lo que ha representado en su vida y la forma en la que ven otros su labor. Así es como el equipo de investigación, compuesto por Martha Liliana Ardila y Juan Manuel Gómez, plantean una entrevista estructurada que ahonde en la posibilidad de generar un diseño biográfico de los sujetos de estudio, abordando a cada uno en una conversación de alrededor de 1 hora en la cual se realizará el registro de audio con micrófono de solapa para aislar la voz del sujeto y un registro fotográfico con énfasis en el rostro del entrevistado.

Durante las entrevistas, como medida de bioseguridad, se establece una distancia mayor a 2 metros con la participación de 1 entrevistado y 2 entrevistadores, en espacios bien ventilados, permitiendo al sujeto entrevistado retirar su tapabocas para mejorar la calidad de registro del audio y fotografía.

Para validar la hipótesis de la presente investigación se busca entrevistar a una base amplia de personas relacionadas con los procesos artesanales de CORPOLIENZO, se realiza una lista preliminar de la cual algunas personas no logran atender por diversas circunstancias, quedando finalmente de la siguiente manera:

Entrevistadas en orden cronológico

1. Sandra Milena Castro Bayona
2. Maryin Zuley Sanabria
3. Severa Castro Mesa
4. Maribel Monsalve
5. Iana Isabel Sanabria Gómez
6. María Cristina Barrera Díaz
7. Luis Domingo Onza
8. Estella Pico Quintanilla
9. Cecilia Sarmiento Vega
10. Bertilde Ardila Martínez
11. María Esperanza Cárdenas Rincón
12. Carmen Rosa Castellanos
13. Graciela Sanabria de Navarrete
14. Inés Pita Amador
15. Mercedes Álvarez
16. Otilia Pinzón Mesa
17. María Delia Poveda
18. Mireya Holguín Salazar
19. Marleny Guerrero Salazar
20. Marisol Castilla de Quintero
21. Olinda Buitrago
22. Esther Monroy Amador
23. Rosalba Álvarez Díaz

## Análisis de la información

El ejercicio de investigación en fuentes primarias mediante entrevistas estructuradas inicia en la vereda El Salitre, lugar donde inicia la historia de CORPOLIENZO y el Lienzo de la Tierra, desde estas primeras entrevistas empieza a notarse un enfoque errado en la hipótesis que supone “aspectos trascendentales o muy importantes del proceso de transmisión de los saberes”, al menos no tanto desde lo que representa para el PCI del Lienzo de la Tierra, en cambio, dentro del diseño biográfico del estudio empieza a evidenciarse un tema recurrente que se va haciendo cada vez más notable y menos eludible, se trata en particular de vidas de mujeres marcadas por distintos tipos de violencia, de vulneración de derechos y falta de oportunidades, que encuentran una oportunidad de cambio al convertirse en artesanas vinculadas a esta corporación.

Las entrevistas tienen lugar en la vereda El Salitre, el casco urbano de Charalá, en el municipio de Páramo y por medio de videollamadas.

A continuación, se hace un relato por parte de Martha Liliana Ardila sobre el ejercicio de las entrevistas con sus compañeras y maestras artesanas:

## **Primera parte**

*En el camino de conocer este proceso tan hermoso, me encontré de entrada con dos mujeres maravillosas, Graciela Sanabria y Mercedes Álvarez, ellas quiénes estuvieron en “El Santuario” en el año 2014 llevando a cabo su proyecto “RELEVOS GENERACIONALES”. Creí que su motivo para trabajar en este proceso era principalmente enfocado a nivel económico, pues se me hacía complicado ver y oír lo que se hacía con el algodón; tiempo después me encontré con mujeres que llevaban en sus hombros esta labor tan insignificante para muchos y un tesoro invaluable para muchos otros y todo por “AMOR AL ARTE”, como de alguna manera puede llamarse.*

*Llevo tres años y un poco más trabajando y dando todo de mí y he aprendido a amar esta entidad y a quiénes la conforman, claro está, siempre viendo de lejos las historias de quiénes desde sus casas y parcelas hacían posible de que estuviéramos aquí tejiendo algodón.*

*Por estos días he visto y conocido tales historias que erizan la piel y enternecen el alma, historias que jamás imaginé oír de aquellos a quienes, por el afán de vivir, de alguna manera se habían quedado en el olvido. Jamás llegué a imaginar el amor tan profundo que sienten por CORPOLIENZO, la gratitud y el orgullo del saber que llevan consigo, siento culpa de alguna forma, pues las descuidamos, nunca les hablamos de que al igual que nosotras, hacían parte importante del museo vivo, no las hicimos parte dentro de éstas 4 paredes y ver reflejado en sus ojos el amor y gratitud, hace que no cese la culpa por quizá tener el olvido a quiénes con sus manos y amor aportan a esta comunidad.*

*Siempre se cree que no hay una historia detrás, hay gente que con una sonrisa y un buen chiste disimulan el dolor de su pasado y la crudeza de su presente.*

## **Segunda parte**

*Estos días, aunque sensibles y sentimentales, he descubierto el amor por algo tan intangible de mí, como lo son sus recuerdos, sus historias, su sufrimiento, su motivación.*

*Encontré a mujeres y hombres valiosos, con un montón de historias por contar, vi su pasado en las arrugas de sus ojos aguados al hablar de sus vidas, vi su presente en las canas que han ganado con los años y con ellas la experiencia, superación y sabiduría que emanan de sí. Conocí las injusticias de sus vidas, el maltrato al cual fueron sometidas muchas de ellas por manos de quienes fueron o son sus padres, quizá por el absurdo “la letra con sangre, entra”, pensamiento seguido también por sus parejas sentimentales.*

*La falta de educación y oportunidades de poder tener una vida digna ha llevado también a manejar un sinfín de emociones y pensamientos entre cada una de ellas, generalmente la mayoría solo terminaron su primaria y quizá su aflicción más grande es el que sería de ellas si hubiesen tenido oportunidades y una forma diferente de vida. Por ende, sus ingresos eran básicos, casi ni para sobrevivir, ni ellas ni sus familias.*

## **Tercera parte**

### **Violencia intrafamiliar**

- *Violencia física*
- *Violencia sexual*
- *Violencia emocional*
- *MACHISMO*
- *Desigualdad*
- *Actitud de superioridad y maltrato de los hombres hacia nuestras entrevistadas.*
- *Discriminación*

### **Falta de educación**

- *Trabajo indispensable de las niñas y niños del hogar en el campo.*
- *Falta de ingresos económicos y privación*

de sus derechos fundamentales sumado a la falta de oportunidades por el pensamiento de los padres y seres de su entorno en la época.

- Analfabetismo en algunas de las entrevistadas.
- Baja autoestima que muy probablemente el algún momento las llevó a aislarse.
- Carencia de pilares educativos e impedimento de conocimientos esenciales en sus vidas.

## Falta de oportunidades

- Desintegración social.
- Oportunidades formales de educación y trabajo digno con ingresos económicos adecuados.
- Círculo de pobreza del que muy difícilmente se sale al tener oportunidades de desarrollo muy limitadas.
- Falta de ingresos.
- Insuficiencia de entradas económicas para cubrir las necesidades alimentarias y no alimentarias de integrantes de la familia.
- Trabajo infantil para evitar contratar a jornaleros o tener mayor rendimiento en las actividades del campo.
- Pobreza y necesidades en la familia.

## Empoderamiento

- Participación, crecimiento personal y reconocimiento en su labor como Artesanas.
- Oportunidad de ganar el dinero “poco pero necesario” en su vida realizando una labor que les genera confianza en sí mismas, autoestima, tranquilidad y una terapia física y emocional para muchas de ellas.
- Comenzar a ser las lideresas de sus familias y de la toma decisiones.  
Mejoramiento de su calidad de vida, ya que hacen parte de la cadena productiva del lienzo de la tierra
- La transmisión de saberes por parte de Artesanas como Mercedes Álvarez ha sido fundamental para el proceso de aprendizaje de muchas de las mujeres que hacen parte del este Museo.
- Algunas de ellas se enorgullecen al contar que sus padres trabajaban con otras fibras

“fique, lana, etc) y que por esa razón sintieron que en el museo tenían un lugar como Artesanas en la sociedad.

## Gratitud

- Valoran su trabajo, su saber y sus ingresos por la labor que llevan a cabo en Corpolienzo.
- Reconocen a Corpolienzo como factor principal de cambio en muchos aspectos de su vida personal.
- Agradecen a Corpolienzo por mantenerse a pesar de las dificultades, las ayudas hacia ellas y el interés por acercarnos más como comunidad y resaltar más nuestra labor como Museo Vivo.
- En un caso particular, encontramos a una mujer agradecida con sus padres y por la infancia que tuvo, una de las pocas excepciones en las historias encontradas.

## Orgullo

- Saben Valorar su esfuerzo y su saber, examinar sus capacidades y ponerse sí mismas la medalla de Artesanas y guerreras de vida.
- Valoran sus esfuerzos y celebran sus triunfos
- Valoran el hacer parte fundamental de la cadena productiva de este proceso.
- Se enorgullecen al ser mujeres campesinas y amar el campo como a su propia madre.

Este relato da cuenta brevemente de un proceso de resiliencia colectiva, que en sí mismo no constituye una solución a todos sus problemas y situaciones pero que genera posibilidades y oportunidades que en algunos casos demuestran importantes aportes para que en el paso de una o dos generaciones se logre superar el analfabetismo, la pobreza y el machismo, mediante la organización social y el liderazgo de algunos actores de esta comunidad.

Un ejemplo de ese liderazgo puede ser el de Rosalba Álvarez quien fue parte de la lucha de las tierras y aparcerías en Charalá y una de las fundadoras de CORPOLIENZO, mujer campesina que desde su juventud se enfrentó



Foto: Iván Ortíz

a las injusticias, al machismo, aprendió de las últimas maestras artesanas los oficios del cultivo, hilado y tejido del algodón, gestando con su colectivo proyectos de desarrollo y capacitación. Por supuesto aparecen otros actores dentro de estos procesos cada uno ocupando distintos roles dentro de un modelo propio de organización social con traspies y lecciones. Pasando los años y en trabajo conjunto con diferentes investigadores y profesionales se va conformando una comunidad con una identidad propia que va gestando su camino de forma intuitiva, con el pretexto de generar oportunidades de ingresos y conformar una

colectividad solidaria, se reúnen por el rescate de las tradiciones textiles alrededor del algodón, considerándose herederos de los pueblos guane y muisca, como en su tiempo eran la tribu de los chalalae y el mestizaje, el auge y el olvido, todo esto fusionado con la historia charaleña de la insurrección comunera. De este particular conjunto de elementos económicos, territoriales, estéticos, históricos y de género surge en los años 90 lo que denominamos el Lienzo de la Tierra.

Así es como se desdibuja el propósito de la primera sub-pregunta ¿Cómo se transmite el

PCI del Lienzo de la Tierra®? y de acuerdo a la trascendencia de las respuestas obtenidas lo que se va consiguiendo es algo como ¿Cuáles son las motivaciones de las personas para constituir el Lienzo de la Tierra?

En cuanto a la sub-pregunta que hace referencia al proceso de musealización de este patrimonio cultural, se tenía la idea de que al darse dentro del marco de un museo comunitario, este proceso había sido participativo y había contemplado los intereses de todas las personas relacionadas con CORPOLIENZO, pero encontramos que aunque el trabajo de sus impulsores es bien intencionado y ha sido cuidadoso y metódico en su investigación, pudo trabajar más de la mano con las portadoras de los saberes que allí se querían plasmar. Efectivamente el museo ha sido un espacio para dar a conocer la Historia del Algodón en Santander y para cada una ha quedado claro que ha habido una mejora importante en las condiciones económicas y laborales desde el 2010 coincidiendo con la fundación del museo y la adecuación de las instalaciones en el barrio José Antonio Galán, también ha cumplido con su misión como promotor de estos oficios tanto a turistas como ha investigadores y estudiantes, sin embargo, en lo que se refiere a su propósito como conservador del Lienzo de la Tierra, ha carecido de un acercamiento más frontal a la propia comunidad de la cual hace parte, evidenciado en la falta de comprensión del propósito de un museo y su relación con algunas de ellas. Muchas de las mujeres que participaban de CORPOLIENZO en el momento de la creación y fundación del Museo del Algodón y del Lienzo de la Tierra, no hicieron parte de estas actividades y fueron ajenas al entender el acervo del que estaban formando parte, llevándonos a plantearnos la tercera sub-pregunta que refiere a la divulgación.

Se reconoce colectivamente que el Lienzo de la Tierra es algo valioso que transita entre lo intangible que ellas constituyen, lo emocional que hace parte de su ser y lo material, esto último tomando literalmente el lienzo como el textil que ellas mismas tejen, del hilo que han transformado, del algodón que han cultivado, aunque careciendo de un pleno entendimiento de que está delimitado dentro del marco de

este patrimonio cultural, pero está muy claro para cada una que su actividad es algo de lo cual se sienten orgullosas y lo muestran a otros con alegría y convicción con la advertencia de no ser una gran fuente de ingresos, pero “es bendita, porque cada plata que entra de este trabajo, rinde mucho y a uno nunca le falta porque así sea para la sal o para los útiles escolares, siempre se puede contar con el algodón” y “seguiré hilando (o tejiendo) hasta que mi Dios me lo permita”, debido a que dentro de lo que manifiestan una y otra vez son oficios que las hace sentirse útiles, algo terapéutico, esa es la seguridad con la que divulgan a personas cercanas de sus actividades, de un modo similar a lo que ha venido haciendo el museo desde su fundación, divulgar sin mayores recursos que la certeza de la importancia de su existencia.

Cada mujer da cuenta de sentirse parte de algo grande, valioso e importante para ellas, sus familias y sociedad, aunque se hace evidente que por parte de algunas hilanderas que participan menos de las actividades al interior de los talleres y el museo, hay una gran cantidad de elementos y momentos de los que han sido ajenas, como ha sido el proceso de fundación y consolidación de un museo que debería estar al servicio de su memoria colectiva y educar a cada paso, pero que tal vez ha supuesto como entidad que toda su comunidad ha participado, sin realmente acercarse persona por persona a escuchar y atender sus dudas, inquietudes y aportes personales.

Al finalizar las entrevistas se ampliaba un poco la conversación con respecto al mensaje que quiere darse desde CORPOLIENZO y su museo a cada una de las personas que lo integran, especialmente a las que han estado más externas al proceso al interior de la casa museo, extendiéndoles la invitación a visitar las salas de exhibición y los talleres, aclarándoles que parte fundamental de la presente investigación ha sido ahondar más en sus vidas personales para entender esas necesidades insatisfechas por parte del colectivo en ese tejido social que se ha venido construyendo y en cómo el museo puede ser efectivamente una respuesta a atender las carencias que han marcado sus vidas, también mencionándoles como un mecanismo fundamental de la resiliencia es la

memoria, ejercicio activo que hizo parte de la investigación y cuyos resultados sirven de insumo para ampliar el repositorio actual de colecciones relacionadas al Lienzo de la Tierra. Para este equipo de investigación se valida que el museo comunitario representa un hito fundamental en construir mejores condiciones de vida para las personas alrededor de la preservación de sus saberes, técnicas y oficios, siempre y cuando sea capaz de abordar de forma integral los aspectos esenciales de la museología en armonía y respeto con las comunidades que lo constituyen, con una investigación disciplinada y constantes que fundamente su identidad colectiva, pero sin dejar de lado la mayor expresión que puede lograr este tipo de entidad museal que se debe reflejar enfáticamente en un espacio de encuentro alrededor de la memoria, siempre de forma participativa. Existen otros caminos y opciones para construir memoria, CORPOLIENZO mediante el Museo del Algodón y del Lienzo de la Tierra, es un caso que ha sido objeto de estudio por algunos investigadores y académicos, por su capacidad de aportar herramientas adicionales a las comunidades locales para decidir su historia futura más allá de la mera cadena de producción artesanal e institucionalizar su proceso colectivo.



Foto: Iván Ortiz

## **Pensamientos sobre la marimba tumaqueña**

(Harold Tenorio, Juan Mindinero y María Paula Ávila)

La marimba es el instrumento central en el conjunto de música tradicional del Pacífico Sur colombiano. Es un instrumento que tiene un sonido propio porque usa su cuerpo como materia resonadora. Se percute con dos tacos o mazos comúnmente cubiertos con caucho crudo en la punta. Su característica principal es un material sonoro llamado palma de chonta, el cual es interpretado por dos músicos: bordonero y requintero. La marimba de Tumaquito produce un sonido profundo y oscuro propio del canto tumaqueño, cuya particularidad es la agresividad en la voz. Según los sabedores esto hace referencia al golpe de la ola, es decir, no es lo mismo el cantar de río que el cantar de mar.

La población tumaqueña construye su vida alrededor de la música que atraviesa con fuerza todos los sentimientos y emociones del pueblo. Este ímpetu se demuestra en diversos escenarios sociales como los Festivales del Currulao, género del que provienen el arrullo, la juga, el bunde, los cantos de boda, los cantos de laboreo y los alabaos; los Carnavales del Fuego, propios de la fusión de la cultura africana y andina; los rituales asociados a los ritos de paso; las fiestas comunitarias. Y en general al cantar y tocar en la calle, en el río, en la finca. Poner música en las bocinas a todo volumen a cualquier hora del día sin que esté asociado a una fiesta, o porque haya un grupo de gente en la casa, sino porque “se me da la gana”.

De allí que la marimba sea algo tan importante por lo que el pueblo tumaqueño se pregunta, piensa, e incluso sueña. Este texto busca pensar sobre la identidad de esta marimba mientras se entrecruzan hitos y pensamientos. Una reflexión que no es definitiva, tal vez tampoco objetiva, pero que se pregunta por sus particularidades y procesos a partir de conversaciones con constructores, músicos y compradores de la marimba.

## De la selva a los sueños

Quienes se dedican a la música se toman muy en serio su oficio y son grandes depositarios de conocimiento. Todos los cons-

tructores de marimbas son músicos, sin que esto quiera decir que son intérpretes destacados del instrumento. En el ámbito tradicional de la Costa Pacífica no ha existido la figura del lutier como se reconoce hoy en día, que tiene una dedicación exclusiva a la producción del instrumento. Ha sido la misma población campesina, agricultora, pescadora quienes han mantenido la construcción de los instrumentos. Generalmente los constructores de marimbas o son marimberos o tienen unas bases y repertorios que les permiten desarrollar y reconocer el proceso de construcción en sus diferentes etapas, la construcción del bordón, el tiple, los resonadores de guadua.

La descripción del oficio de construcción de la marimba debe ser descrito desde dos perspectivas, por un lado, está la parte técnica que corresponde a la obtención de las materias primas, la chonta siendo la más representativa, su procesado y el tratamiento sonoro. Esto último se refiere a la afinación y a la calidad del sonido que dependen del constructor y del lugar donde se construye la marimba. Las marimbas ahora suelen ser temperadas a petición del público, pero también, a petición del público, muchas conservan la afinación tradicional que es una afinación que se hace a oído de los músicos y que no corresponde con el estándar occidental 440, que es el nombre que se le da coloquialmente al sonido que produce una vibración a 440 Hz a 20 °C y sirve de referencia para afinar la altura musical.

“Yo antes pensaba que era hacer la marimba y ya, pero en un sueño me revelaron que no era así no más. Estaba en la casa de la cultura con el maestro Francisco Tenorio a mi derecha y un señor anciano a mi izquierda. No sé quién era el señor. El maestro Francisco no me decía nada, solamente, cada maestro tenía que llevar a su discípulo a construir una marimba. El sueño era como un concurso. Él me iba a llevar a exponer lo que yo sabía. Estaba otro marimbero que es Richard y su discípulo era Iván Darío, que es otro compañero. Entonces él señor anciano me dice: “David mire eso es lo que a usted le hace falta no más eso”, señalando una marimba. Y yo le pregunto: “¿eso tan simple?”. Y me dice: “sí: en lo sencillo está lo espacial”.

Esta es la narración de un sueño que tuvo el constructor de marimba, músico y profesor, David Quiñones, Beucho. Las creencias en cuanto a lo espiritual son manifestadas como secretos revelados por sus maestros o mediante sueños, los cuales ayudan a la construcción y/o a la interpretación del instrumento. Los secretos que se revelan en sueños y los rituales tradicionales unidos a estos suelen no contarse.

“Después de eso viene el concurso Petronio Álvarez que fuimos con el maestro Juan Carlos Mindinero. Entonces le digo vamos a hacer una marimba como me dijeron los ancestros en el sueño. Le hicimos eso y el maestro ganó el mejor marimbero. Entonces uf uno siente orgullo y piensa que sí funciona y que hay que hacerle caso a las energías que están más allá”, dice Beucho de los secretos que se le han revelado.

En su sueño aparece Francisco Tenorio, gestor cultural y fundador de la Fundación Casa Tumac, que funciona desde 1969 como una de las escuelas más importantes, para músicos, bailarines y constructores en Tumaco. En ella otros jóvenes como David aprenden el oficio, para luego ser ellos mismos quienes se lo transmiten a otros jóvenes.

En la enseñanza primero suele venir el desarrollo del interés por el oficio y la cultura que lo rodea, y después el aprendizaje del uso de las herramientas. Los aprendices suelen ser pupilos de un maestro (un constructor de marimba con una trayectoria) e irse independizando dentro del taller a medida que ganan experiencia en el oficio. Así fue en el caso de Beucho y algo similar ocurrió en el caso del maestro Francisco Tenorio, quien fue aprendiz de reconocidos constructores de marimba en su juventud como Saulo Muñoz y Crispulo Ramos. La construcción de la marimba va desde el monte hasta el momento en el que se vende en el mismo taller a turistas o por encargo, o que se envía fuera de Tumaco. Las materias primas (chonta, guadua, madera de cedro) se adquieren de los proveedores de la zona rural. El éxito del proceso depende de distintas variables como el secado del material que se utilice y del momento de elaboración. El secado de

la chonta suele hacerse al sol, y una vez lista se cortan las piezas que formarán el muerto o base, luego se cepillan y se pulen. Se ensambla el muerto de la marimba, haciendo uso de clavos y pegante para madera y se pone la espuma sobre la que reposan las tablas. Se prepara la chonta quitando la parte blanda interior y la corteza que recubre la tabla y se cortan las tablas y se afina el sonido ya sea a oído o con afinador. Asimismo, se cortan las guaduas que servirán de caja de resonancia de las tablas. Se amarán las tablas y se sujetan al muerto o base y se insertan las guaduas en una varilla que servirá de soporte. Finalmente se pule y se pintan las piezas.

Dada la información recogida en las entrevistas es relevante y recurrente el hecho de relacionar la construcción de la marimba con los períodos lunares y con los ciclos del agua.

Según Francisco Tenorio: “La elaboración antes se comenzaba con la marea alta, para que cuando comenzara a bajar pudiera hacer la marimba, porque cuando el agua está bien baja no se puede hacer. Porque si la hace cuando el agua baja la marimba empieza a bajar el sonido cuando están las mareas, entonces hay que manejar las mareas. Lo ideal son las medias mareas para elaborarlas. Media marea de crecimiento y media marea de vaciante. Porque si ya llega usted y la hace en otra hora no sirve. Una marimba de sol brillante tampoco sirve porque cuando la lleva a lugares fríos o de noche no le va a funcionar. Yo les digo no me hagan marimba con sol alto porque la mayoría de la gente toca es de noche y entonces piensa: la marimba es sorda. Y no es como que yo crea, no, esto pasa.”

Cabe anotar que la información bibliográfica encontrada a la fecha y las narrativas de la comunidad, sitúan el origen de la marimba en el continente africano, las características de las marimbas actuales tienen tanto la influencia americana como africana. No solo encontramos este instrumento en el pacífico colombiano y ecuatoriano, sino que también en algunos países centroamericanos, sin embargo, las características que estas presentan en el pacífico son más “rústicas” que las de Centroamérica.



## La Marimba “Mala” entra a los Circuitos Comerciales

“Cuando yo inicié a hacer la marimba el primer comentario que había era que en Tuma-co se hacían marimbas malas, y yo lo agarré no como una crítica destructiva, sino que lo agarré más personal. Llegué yo que voy a hacer marimbas buenas y leía a los marimberos. Miraba dónde les gustaba tocar y les preguntaba ahí es donde más te gusta y si me decían sí, yo me enfocaba”. Estas palabras de Beucho expresan su determinación cuando comenzó a dedicarse al oficio de la marimba. También dan cuenta del camino que ha tenido que abrirse la marimba tuma-queña entre prejuicios y la búsqueda de su espacio propio en el mercado.

## Los cuestionamientos al instrumento

La marimba, como instrumento musical ha tenido que superar representaciones diabólicas y cuestionamientos morales, así como cuestionamientos sobre su validez desde lo musical.

Por una parte, la marimba, como instrumento del Pacífico, ha sido parte de las fiestas, pero también ha sido parte de los ritos. El sincretismo entre la iglesia y las creencias africanas hizo que la música del Pacífico entrara a las iglesias. Sin embargo, a la marimba no se le permitió entrar, o al menos estuvo perseguida porque “*atraía energías diabólicas*”, dicho por algunas personas de la comunidad.

Ha sido ampliamente documentado por los antropólogos Jaime Arocha y Nina S. de Friedemann que, en el Currulao o Baile de Marimba, hay testimonios tanto de la comunidad como

de representantes de la iglesia católica de apariciones del diablo y el duende (Arocha y Friedemann, 1986). En este evento que se da con el ánimo de gozar, en el que se canta y se baila, se cuentan chistes y cuentos, se bebe licor y se come, hay narraciones de que estas presencias incluso han intentado tumbar la casa donde se hace la reunión. *“Las visiones, los muertos y el diablo son ubicados igualmente como habitantes de mundos inferiores y poseen la capacidad de circular por determinados lugares”* (Convers, 2008 p.p.25).

Así mismo, y no por eso mejor visto por parte de la iglesia, la marimba invoca otras presencias en espacios distintos como el cantar de arrullo, en el que aparecen santos y ángeles. En palabras de Friedemann: *“con el ritmo y el mensaje de la marimba se abren las puertas del cielo donde vive Dios y también las almas de los angelitos. Es música con la que los santos bajan a la tierra”* (S. de Friedemann, 1992, pp. 54). Estos testimonios han nutrido históricamente un actuar y una censura por parte de la iglesia a la marimba. Los sacerdotes católicos incluso han llegado a bautizar cada una de las teclas del instrumento con el nombre de un ser demoníaco y llegó a ser común la práctica de lanzar las marimbas al río (Arocha, 2009).

Por otra parte, la marimba ha estado sujeta a un cuestionamiento sobre su afinación, que funciona como el proceso de ajustar el tono de un sonido hasta que coincida con una nota musical de referencia. La afinación de las marimbas ha resultado todo un tema ya que terceros han pensado que está desafinada (o atemperada, como la llaman en Tumaco, contrario a la marimba temperada que corresponde a la afinación occidental) cuando los conocedores saben que es una de las particularidades del instrumento. Incluso, como lo ha estudiado el antropólogo Jaime Arocha, tiene que ver con el sonido de las primeras es comparable al de los balafones (instrumentos de percusión elaborado en madera) de países africanos como Mali y Guinea Conakry, debido a una memoria sobre los intervalos que separan a cada nota, y por ende una memoria de la herencia africana (Arocha, 2016).

El antropólogo Carlos Miñana, otro de los conocedores que ha estudiado el tema, encontró que las octavas de este instrumento están divididas en ocho semitonos exactamente iguales, a diferencia de la octava de instrumentos occidentales, que tiene doce (Miñana, 1990). A pesar de esto, estudios anteriores han demostrado cómo los marimberos establecen macro estructuras coherentes, como producto de la relación entre el texto y los acompañamientos de la marimba y los demás instrumentos (Tascón, 2008). De ahí que en uno de los festivales más importantes de música del Pacífico, el Petronio Álvarez, para que el jurado no descalifique a un conjunto por desafinado, haya un lutier que diga quiénes usan marimbas atemperadas y quiénes temperadas.

Sin embargo, más allá de una validación externa, como lo explica Carlos Miñana, se trata de una discusión sobre qué se va a enseñar en las escuelas de marimberos, y qué marimbas se van a construir para evitar caer en una homogenización que va en contravía a la creatividad de los constructores. Se corre el peligro de eliminar el carácter espiritual de esta diversidad (Supelano, 2010).

## La afinación mística de la marimba en Tumaco

En Tumaco la forma tradicional de afinar la marimba es “a oído”. De acuerdo a los constructores, se ha dado una importancia a la tradición por encima de la afinación occidental; *“otra gente se preocupa mucho por el afinador y nosotros nos preocupamos más por la tradición”*, en palabras del Maestro Francisco Tenorio. “A mí me parece que la marimba de acá tiene un sonido más a naturaleza. Las marimbas de otros lados están todas afinadas como a un patrón de afinación, en cambio las marimbas de acá tiene eso especial” corrobora Beucho.

Es innegable que existen cambios en la afinación de la marimba tumaqueña que antes se afinaba teniendo en cuenta sobre todo la voz de la cantaora o del grupo de cantores. Se afinaba a su gusto, como lo indica el Maestro Francisco. Lo que hoy en día no es posible

debido al aumento en la comercialización. No obstante, aunque los cantaores no siempre estén personalmente a la hora de la afinación, su canto está presente en el mar y sus voces se conservan en el carácter místico de afinar la marimba con el mar: *“yo quería que la marimba tuviera su propio registro. Que se dijera: ah, esta es la marimba de Tumaco. Entonces comencé a escuchar el mar. El mar suena fuerte como la voz de los cantaores, entonces la marimba de Tumaco tiene que sonar fuerte porque somos el mar. El mar tengo que meterlo en la marimba en la forma del bajo. El bajo tiene que ser muy sonoro para que nos represente porque somos mar, somos fuerza. Y en las notas altas tiene que sonar más como la melodía de las aves”*. Dice Beucho, que como constructor joven conserva la espiritualidad que implica la afinación ancestral.

Según los sabedores el canto tumaqueño tiene como característica la agresividad en la voz, lo cual hace referencia al golpe de la ola. Cabe resaltar que en todo el Pacífico las estructuras vocales de los cantos tienen una voz entonadora y otra voz respondedora. La voz entonadora puede ser glosada o chureada dependiendo del canto y ritmo que se vaya a interpretar. Por otro lado, la voz respondedora consta de tres vocales, voz alta, voz media y el bajón. A todo esto, Tumaco le agrega un juego vocal en el bambuco llamado coqueo, que se desarrolla en el momento más fuerte del bambuco, como juego vocal chureado y glosado.

Esta mística de la voz de los cantores en el mar, su voz en el golpear de las olas, es reconocida por los músicos nativos y foráneos del municipio que adquieren la marimba. Así lo reconoce por ejemplo el investigador, percussionista y gestor de la música del Pacífico caleño, Adrián Sabogal: *“en cuanto al instrumento técnicamente siempre me ha llamado mucho la atención su afinación. Es para mí uno de los grandes misterios [...] Se hace la afinación en octavas, pero tiene una irregularidad que le da un sonido único [...] tuve la posibilidad de tener un mentor para construir marimbas, y ahí fue que entendí cómo se va afinando con el agua. Y le dio más sentido y más profundidad para entender que todos sus elementos salen de la selva”*.

## El mercado

Hoy en día la mayoría de marimbas que se construyen en Tumaco tienen afinación y sonoridad. Esto se debe a un ego o un orgullo de los constructores, que no quieren que una marimba mal acompañada salga de sus manos. También se debe a una mayor exigencia por parte de los clientes que buscan sonoridad, incluso cuando la marimba solo va a cumplir propósitos ornamentales. Pero esto no siempre fue así. El comercio y la importancia que tiene hoy en día la marimba tumaqueña corresponden a una pequeña revolución, una transición que correspondió al interés y a los espacios que ha ganado la música del Pacífico en la escena nacional e internacional debido a transformaciones políticas y culturales en el país, y al empeño de gestores culturales tumaqueños por conservar sus tradiciones.

Antes de la década del 90 el énfasis en el municipio era la danza, y la música era su acompañante, pero no viajaba sola. Con el afán de fortalecer las danzas y dado el ímpetu y los ritmos que se buscaban, la marimba comenzó a ser excluida, al punto que los marimberos que no eran del casco urbano regresaron a sus veredas al no ver cabida a su instrumento. Esto creó una ruptura entre los jóvenes y las generaciones mayores; los mayores eran quienes se interesaban, conocían e interpretaban la marimba, mientras que los jóvenes sentían desinterés, o imitaban ciertos gestos, pero no tenían una conciencia musical clara.

*Con relación a estos tiempos el Maestro Francisco Tenorio cuenta lo siguiente: “A mí me ha tocado inventarme formas de conservar la cultura. Porque cuando uno empieza un proceso no es tan visible y no es tan notable, es una sensación fea. Entonces si no lo hace uno es duro que lo haga otro. Por ejemplo, cuando yo empecé acá la marimba no era una cosa tan popular, pero yo vi la necesidad de hacer algo porque los constructores de marimba se estaban yendo. En ese momento había la inquietud con mi esposa que había que empezar a hacer instrumentos y teníamos que crear una estrategia para que los jóvenes se interesen. Nos tocó ha-*

*cer una banda típica, y ahí hice mis primeras prácticas yo como maestro, directamente construyendo. Eso fue como en 1990”*

Este esfuerzo por parte de los gestores locales como el Maestro Francisco se aunó al contexto que posteriormente posibilitó la Constitución del 91. En esta, se busca reconocer al país como multiétnico y pluricultural, y los antropólogos y los políticos exploran esta multiétnicidad a partir de dar valor a las prácticas culturales diferenciadas. De igual modo, se busca superar los estigmas religiosos y académicos frente a la música del Pacífico y sus instrumentos, y valorarlos como expresiones autóctonas (Arocha, 1999).

Vale la pena citar el interés del Movimiento Nacional Cimarrón que desde la década del ochenta trabajó en diversas regiones del país buscando “rescatar, realzar y desarrollar la identidad étnica, cultural e histórica afrocolombiana” (S. de Friedemann, 1992, pp. 2). Asimismo, las escuelas de antropología empiezan a darle cabida a cátedras específicas sobre poblaciones negras colombianas, y a la posibilidad de ofrecer alguna sobre historia de África (S. de Friedemann, 1992).

En el mismo orden, la búsqueda por la multiculturalidad propició el escenario y los apoyos para que el público del interior del país le prestara atención a la música del Pacífico. Estos ritmos lograron entrar en una escena en la que se privilegiaba la música del Atlántico con artistas como Carlos Vives, la prevalencia de ritmos como el vallenato y la cumbia, y de escenarios como el Festival de la Leyenda Vallenata, que se celebraba desde 1968 en Valledupar.

Los efectos de este entramado de interés sonoro, político y social en la música del Pacífico pronto comenzaron a ser visibles a través de espacios como la creación del Festival del Currulao y Música del Pacífico 1987, El Festival de Música del Pacífico “Petronio Álvarez”, creado en 1996, dedicado a la música del folclor del Pacífico colombiano o relacionado directamente con él. Posteriormente, en el 2015, también ocurriría el reconocimiento de la música de la marimba como patrimonio de la humanidad definido por la UNESCO. Ambos eventos son re-

sultados de la unión entre voluntades políticas y gestión cultural.

A nivel local, en Tumaco, El Festival del Currulao y El Petronio marcaron una pauta en medio del auge y de la llegada de la música tradicional grabada que hizo que constructores y compradores locales empezaran a tener referencias de otra sonoridad, puntualmente de las marimbas de Timbiquí y de Guapi. Específicamente las marimbas del maestro Marino Beltrán de Timbiquí se destacaban por su estética, buena sonoridad y afinación cuatro cuarenta o afinación estándar. Se llegó a un punto en el que la mayoría de compradores músicos locales y gran parte del territorio nariñense tenían esta marimba timbiquireña.

*“[...] es ahí cuando El Petronio aterrizó a la gente y nos dio más importancia. La gente de Tumaco llegó al Petronio con música guapiña y le dijeron: ¡qué pasa aquí esto no es de Tumaco! Esto no es tradicional. Entonces falla ahí porque la gente no ganaba. Entonces la gente comenzó a buscar lo antiguo de Tumaco. Se pensaba que todas las marimbas buenas eran de Guapi y se cantaba como se canta allá. Y para mí fue gracias al Petronio, como vuelvan a lo suyo. Y ahora ese sonido está llegando a otros lugares y hemos ganado varias veces”.*

El reto de encontrar lo propio y la vía de “lo antiguo” para hacerlo, hizo que se comenzara a subsanar la brecha entre mayores y jóvenes en cuanto al conocimiento musical de la marimba. Tuvieron que pasar al menos dos generaciones para que volviera a haber un auge de marimberos. Con el auge es que la gente de fuera del municipio empezó a profundizar en la música y su aprendizaje. Hizo que se cambiara la perspectiva de los jóvenes como cantantes y músicos y eso derivó en los constructores; a mayor oído y mayor conciencia del músico, el constructor tenía que corresponder a eso. Luego, hay una conciencia de parte y parte que se retroalimenta, sin que ello implique que la marimba va a terminar en un escenario. Simultáneamente causando un interés en los luterios de Tumaco por cuidar cada vez más el aspecto estético de las marimbas.

## Reflexiones en construcción

A partir de la información obtenida de los constructores y maestros en las entrevistas podríamos decir que las marimbas de Tumaco al igual que las construidas en otras zonas del Pacífico presentan características distintivas. Estas van a depender de los constructores, los materiales, los métodos empleados en las construcciones, la afinación y sonoridad de las mismas y la estética y diseño de los muebles o muertos. Las diferencias suelen ser reconocidas por los músicos y las personas conocedoras del instrumento quienes hacen una elección especializada a la hora de comprarlo, privilegiando un sonido, un taller o un territorio.

Si bien hay muchos constructores y formas de construir en el Pacífico, en este momento se podría decir que Tumaco está haciendo una apuesta por privilegiar la movilidad sin perder el sonido tradicional y la estética. Se está tratando de rescatar y de vender al tiempo sin perder el sincretismo

En cuanto a la practicidad, ciertos músicos se sienten atraídos por esto dado que favorece la necesidad de la practicidad en la movilidad a la hora de una gira. Por esto, los constructores buscan la liviandad, y también han venido trabajando en versiones desarmables de marimbas grandes. Tal es el caso de una de las más reconocidas del Pacífico, la marimba de Changó que tiene 24 tablas, y resulta muy grande y difícil de cargar, pero que la Fundación Casa Tumac ha logrado versionar como un instrumento desarmable, incluyendo el marco.

*“Muchas veces yo compro las marimbas para mis proyectos musicales, pero a veces la necesito para viajar entonces no quiero una marimba de 24 teclas, sino que me resulte más práctico. Que no te limite en un viaje en que tienes que hacer transbordos y tienes que armarla y desarmarla. Entonces ahí le empiezo a dar otras prioridades al tamaño, al peso” de acuerdo con Adrián Sabogal.*

Por otra parte, los músicos saben que conseguirán una marimba con un sonido tradicional si la compran en los talleres de Tumaco que, como ya lo decía el Maestro Francisco Tenorio, “privilegia la tradición”. Tal vez la búsqueda por

El investigador Juan Carlos Mindinero toca la marimba



conservar la selva, lo autóctono, y la voz de los cantores hace que la marimba de Tumaco tenga una sonoridad más oscura y profunda, que es otra de las características que, de acuerdo al resultado buscado, le puede interesar a los músicos: *“En las marimbas de Tumaco he encontrado una profundidad muy bonita. Es un sonido más opaco pero muy profundo y eso me cautiva mucho y la calidad de los materiales, aquí tienen muy buena chonta”*, expresa Adrián.

Ahora bien, en la actualidad, cuando no solo los músicos compran las marimbas, si no el público en general con distintos intereses, podemos decir que las marimbas con afinación construidas como instrumento musical, también pueden ser consideradas artesanías y que esta decisión recae en el uso y valoración del comprador. Esta posible tensión entre instrumento y artesanía no resulta en una preocupación para los constructores y gestores locales, ya que se busca que la marimba viaje. Que una tienda de instrumentos o de muebles la ofrezca por su calidad.

Con frecuencia se escucha a los compradores no expertos que se acercan a espacios como la Fundación Tumac en busca de marimbas, describiendo su sonido como algo hermoso, tranquilizante y que transmite una buena energía. Sin embargo, queda pendiente un estudio más profundo sobre las motivaciones de este tipo de compradores. Falta comprender por qué eligen uno u otro taller y cuáles son los criterios que hace que compren en un municipio u otro. Adicionalmente, falta conocimiento sobre la procedencia de estos compradores y las circunstancias sociales y económicas que los llevan a adquirir la marimba; si se trata de algo coincidental o si se basan en información a priori que todavía resulta desconocida.



Foto: Iván Ortíz

## Los colores del territorio

(Angie Nacavera, Edilson Tanigama y Luis Rodríguez)

La fortaleza de la cultura Emberá Chamí es la mujer indígena, ya que es la que porta con orgullo su lengua, vestimenta, pintura y se adorna con sus artesanías.

Somos provenientes de nuestras montañas donde es la fuente de vida. En donde nuestros ancestros eran tejedores, donde plasmaban lo que estaba o veían a su alrededor. Tejían cada etapa de su vida.

Aunque estamos por fuera de nuestros territorios, aún portamos la cultura en nuestra danza, pinturas faciales y nuestras artesanías. Como sabemos que somos Emberá, seremos Emberá con orgullo porque dentro de nosotros está la verdadera cultura, y por eso digo, soy orgullosa de ser mujer Emberá.

Nuestros padres y abuelos tuvieron que dejar sus montañas y llegar a un lugar diferente, con otros hábitos. Dejaron un tiempo sus artesanías y tuvieron que hacer otras labores para sobrevivir en el entorno en que estaban, pero hubo una persona que les dio valor de seguir con sus artesanías, que les dijo que ellos eran privilegiados de tener una mano y una visión donde ellos tejían y plasmaban lo más hermoso de la naturaleza y del ser.

Cuando un artesano teje su collar o manillas, es igual como tejer nuestro propio destino.

Angie Nacavera,  
Pereira, Risaralda. 2021.

## Los Emberá Chamí, hijos e hijas de un territorio

La gran nación Emberá tiene su territorio ancestral en las cuencas de los ríos Atrato, San Juan y Baudó, pero debido a diversos procesos de migración y desplazamiento hoy en día se encuentran repartidos en gran parte del territorio nacional, especialmente en los departamentos de Risaralda, Antioquia, Quindío, Córdoba, Cauca, Nariño, Putumayo, Caquetá, y Chocó. Emberá significa literalmente gente, y por eso mismo en ellos se subdividen en Emberá Oibida (gente de selva), Emberá Dobida (gente de río), Emberá Pusábida (gente de mar) y los Emberá Eyabida (gente de montaña), que a su vez se subdividen en Emberá Chamí y Emberá Katio. (González, 2013)

Todos estos grupos tienen raíces históricas similares, sin embargo, sus desarrollos culturales, de lenguaje, tradición han generado una profunda distinción entre ellos, lo cual hace que cada uno de los grupos étnicos tenga una fuerte identidad y arraigo a su etnia, sin que esto suponga una ruptura de lazos para la colaboración y cooperación.

La historia de resistencia de los pueblos Emberá se puede rastrear desde inicios del siglo XVI, con los procesos de colonización del bajo Atrato y la Costa pacífica, que hicieron que las comunidades tuviesen que desplazarse de estas zonas y reasentarse. Este proceso de presión fue distinto en diversas comunidades, y tomó matices dependiendo de la riqueza y facilidad de acceso que se tenía a diversas zonas. En términos generales se tiene poca información sobre los procesos de desplazamiento al que se vieron sometidas las comunidades en la colonización, ya que los registros documentales son pocos y tienen grandes vacíos. Pero sí se sabe que muchas de las comunidades fueron movilizadas para constituir encomiendas, que eran formas de coerción y pago de tributo a los pueblos indígenas

Una vez que los españoles sitiaban territorios indígenas, la estrategia para controlarlos consistió en construir pueblos de españoles desde donde salían expediciones para ampliar la frontera y establecer la encomienda para los que ya estaban sometidos. Ser encomendados significaba que los indígenas debían pagar tributo a los españoles y estos se comprometían a “cuidar de su bienestar espiritual y físico”. En las zonas donde había oro el tributo se pagaba con este mineral; en otros lugares los indígenas pagaban a los encomenderos con alimentos como maíz y plátano. La relación con los encomenderos era de total desventaja para los indígenas, quienes fueron objeto de las violencias más extremas (González, 2013, pág. 104)

Los abusos cometidos por los encomenderos fueron tan graves y feroces que aún a los ojos de los propios funcionarios de la corona, estos estaban fuera de control, por esta razón para el siglo XVII se establecen los primeros resguardos indígenas para la población Emberá, como lo fueron Guática, Quinchía, La Montaña y El Chamí. Estos resguardos sirvieron a las comunidades para protegerse de la colonización y les ayudaron a preservar su cultura.

Con la instauración de la República la seguridad de las comunidades indígenas se puso en mayor peligro, ya que por un lado el estado decidió emprender lo que llamó el proceso “civilizatorio” en contra de las comunidades indígenas de todo el país, por medio del cual buscaba exterminar las culturas de las comunidades, esto de la mano de la iglesia católica la cual era la encargada por medio de las misiones, de enseñar el español como única lengua, evangelizar, y transformar las tradiciones, religiones y creencias.

Uno de los principales métodos que utilizaron las misiones para lograr su cometido fue la construcción de internados. Allí llevaban a los niños y niñas pequeños, les prohibían hablar su lengua, les enseñaban costumbres diferentes y les obligaban a casarse con personas de

otras etnias indígenas o personas blancas, con el fin de desintegrar las comunidades y promover el mestizaje como una forma de “mejorar las razas”, lo que a su vez implicó la inserción de los valores católicos, patriarcales, y conservadores dentro de los resguardos, especialmente utilizando a las mujeres para este fin (González, 2013).

Si bien, la eliminación cultural vestida de un proceso civilizador era el discurso oficial para acabar con las tradiciones de los pueblos indígenas, entre ellos el Emberá Chamí, de trasfondo se encontraban los procesos de despojo de tierra a los cuales eran sometidas las comunidades. Por medio de engaños y del desconocimiento intencional de los resguardos le eran arrebatadas tierras a las comunidades indígenas, se establecían grandes haciendas cafeteras o de ganadería. Esto también tenía como discurso el promulgar desde el gobierno central la creencia de que las tierras colectivas eran un símbolo de atraso social y económico en el País. En el caso específico de los Emberá esto se dio en el marco de lo que se llamó posteriormente la colonización antioqueña.

La colonización hizo que se desatara una migración de familias indígenas desde El Chamí hacia zonas como el municipio de Marsella (Risaralda), San José y Belalcázar (Caldas) y el suroeste antioqueño. Aunque ya en el siglo XIX algunos grupos se habían desplazado hacia lo que hoy conocemos como Cristianía, en los municipios de Jardín y Andes (Antioquia), fue sólo hasta las primeras décadas del siglo XX que la salida del territorio se convirtió en una práctica recurrente, que permanece hasta hoy (González, 2013, pág. 112)

A pesar del mestizaje y el robo de tierras a las comunidades Emberá Chamí, estas lograron conservar su tradición y cultura de diversas formas. Por un lado, en algunos puntos territoriales específicos donde la influencia de las misiones no llegó o no se consolidó con fuerza la voz de los mayores siguió presente, la medicina, las músicas, la lengua, los rituales, el conocimiento de las plantas, la comunicación con la naturaleza y la cosmovisión estuvieron

resguardadas de la occidentalización. Y por otro lado, los procesos de resistencia cultural y la organización de las comunidades, los cuales tomarían fuerza a finales de los años sesenta y les servirían para iniciar todo un proceso de recuperación de tierras, ayudaron a que la dignidad y la identidad se fortalecieran. En este segundo proceso de organización vale la pena destacar Asociación Nacional de Usuarios Campesinos (ANUC), la fundación del Consejo Regional Indígena del Cauca (CRIC) en 1971, la fundación del Consejo Regional Indígena del Occidente Colombiano (CRIDOC) en 1982, y en 1984 el Consejo Regional Indígena de Caldas (CRIDEC).

## El camino a las Brisas

El Cabildo Indígena de Kurmadó se encuentra ubicado en la ciudad de Pereira, departamento de Risaralda. Es una organización de indígenas Emberá Chamí que se encuentra asentada en la ciudad desde el año 2000, después de una serie de desplazamientos forzados perpetuados por grupos guerrilleros quienes realizaron asesinatos selectivos, extorciones y amenazas a la población de la región. Quienes llegaron a Pereira fueron provenientes de diversas veredas de los municipios de Pueblo Rico y Mistrató.

Cuando vivimos en pueblo rico en una vereda que se llamaba Santa Marta con mi familia, con mis tres hermanos, nosotros teníamos sembrado de plátano, cacao y borjój. Cogíamos eso y íbamos a vender a Santa Cecilia. Y cuando había cosecha de borjój mi hermano venía a vender a Armenia y Salento. También tejían en iraca canasticas y vendíamos eso. También una parte con la comunidad teníamos doce vacas lecheras y doce terneros, un toro y dos caballos buenos. También teníamos unos pollos. Y de eso vivíamos todos, sobre todo de chontaduro, vendíamos todo, y lo que no, nos hacíamos un juguito. También teníamos maíz, lo tostábamos y hacíamos harina. Todo teníamos nosotros, no nos faltaba.

Ahí fue que hicieron minga y nosotros nos vinimos a Pueblo Rico. Entonces

como teníamos animal, para no dejarlo, mi hermano se bajó a mirar los marranos y los pollos. Entonces cuando menos piense, llegaron la guerrilla. Mi hermano el finadito se llamaba Alberto Nasequia, entonces cuando menos piense llegaron a la casa la guerrilla, lo cogieron y lo llevaron al puente de uñón. Yo y mi hermano Baudilio estaban en pueblo rico, y llegó la esposa de mi hermano a decir que ustedes están acá, pero al hermano de ustedes ya lo llevaron la guerrilla. Y nosotros ahí mismo salimos a la casa. Ya allá investigamos e investigamos, y pensamos que lo iban a soltar, pero pasaron uno dos días, y no aparecía. Pensábamos que a nuestro hermano ya lo iban a matar porque la guerrilla cogieron (Baudilio Nacavera, Entrevista 2021).

El proceso de desplazamiento llevó a diversas familias del resguardo a moverse por varios municipios de Risaralda, en este proceso de constante movimiento fueron conociendo diversas personas que les tendieron la mano, otras que no les apoyaron tanto. Probando con diversos oficios, tanto rurales como urbanos, que les permitieran obtener un mínimo de ingresos. Sin el acceso al territorio la seguridad alimentaria se vio gravemente afectada.

En el barrio Las Brisas del municipio de Pereira, fue donde varias familias lograron re asentarse. Por medio de convenios, alianzas, y bastante trabajo, las familias lograron rehacer un asentamiento. Pero pasar de la vida rural a la vida urbana no es sencillo, y menos cuando la economía se basaba en el agro, la relación con el territorio y con la tierra era la base para mantener el sustento familiar, no sólo a nivel comercial, sino para el consumo propio.

El manejo de español no era el mejor por gran parte de la comunidad, y en este nuevo espacio, Las Brisas, no contaban con espacio para cultivar, entablar comunicación y alianzas tan fácil como en otros territorios, pero esto no sería un impedimento para la construcción de un nuevo espacio propio.



Foto Eric Bauer. Tejido de Chaquira en Telar

Cuando fue el desplazamiento de nosotros fue muy duro. Cuando nosotros no sabíamos tejer. ¿Qué pasaba el primer día cuando hicieron el desplazamiento a nosotros? El esposo camellaba, iban a recoger café pa defenderse pa pagar los mercados, pa los arriendo, pa la comida, pa de todo. Hasta como dos años sufrimos así. Entonces ahí fuimos empezando, ellos trabajaban y decían “con esta platica que nos queda por qué no empezamos a comprar unas chaquiritas, una materia prima Pues pa uno vivirse autosostenible Entonces conseguimos esa que era la chaquira china, que era la más barata, porque en una semana

ellos trabajaban como por cincuenta mil, y con cincuenta mil ellos no alcanzaban para pagar el arriendo... En esa época mía era muy difícil, yo me ponía a llorar, yo tenía una niña y un hijo. A veces yo sentía todo muy difícil, porque si el esposo se iba a recoger café, yo quedaba en la casa sin hacer nada, y él llegaba a la semana con cincuenta mil, sesenta mil, y eso qué iba a alcanzar, entonces yo me ponía a llorar porque a los niños tocaba dejarlos aguantar. Si daba desayuno no comían almuerzo, si comían almuerzo no podían comer comida.

Era muy difícil la situación de nosotros. A veces la gente no cree que nosotros éramos desplazados... Yo hablaba con mi esposo, y con eso, con una platica que queda podíamos comprar una chaquirita y fuimos comprando chaquira china, y empezamos a hacer una manillita de Colombia. Si yo hacía treinta manillitas me salía a vender a la Virginia o a Cartago. Y yo me iba con eso, y como en ese tiempo nadie conocía de esa manilla de chaquira, yo vendía todo como en dos o tres horitas. Entonces yo ya le decía a mi esposo, en vez de ir y estar camellando por sesenta mil, ya con esta materia prima hacemos, y ya con eso fuimos comprando chaquira checa, y ya con eso empezamos a trabajar y ellos dejaron de ir a recoger café. Ya no iba con treinta, sino con cincuenta o sesenta manillas a vender y a rebuscarse. Entonces otras familias vieron y dijeron cómo es que usted hace, porque toca es rebuscarse. Y entonces ellas ya van a vender y vienen con su platica. (Baudilio Nacavera, Entrevista 2021)

## La Chaquira, la reconstrucción de la identidad con colores

Mi nombre es Gladis Nacavera.

Voy a contar mi historia. En mi época, cuando era de nueve años, yo miraba a mi abuela. Ella se ponía a trabajar en barro, pero cuando ella iba a sacar ese barro, ella miraba que como estaba el día, que cuándo podía sacarse, que cómo estaba la luna de llena, ella miraba de todo. Pues así en mi época de nueve años yo le ponía cuidado a ella. Yo decía a mí abuela cómo es que hace esto. Ella me decía “hija mire, ponga cuidado, que más adelante cuando muera yo usted tiene que aprenderse esto”, entonces yo sentaba al lado de ella.

Ella un día en luna llena iba a sacar barro, entonces ella decía “si ustedes van a mirar esto, no van a sentar mal,

tienen que sentar bien, así como estoy yo” [...] Entonces yo me sentaba al lado de ella y ella se ponía a moler barro y yo decía abuela usted qué va a hacer con eso, y ella me decía “yo tengo que primero moler esto con una piedra para que no quede nada de basura”, entonces yo me sentaba y me ponía a mirar a ella. Ella ponía a moler con ese pelo bien recogidito, no tenía que quedar un pelo en ese trabajo de ella. [...] entonces ella se ponía a hacer un cántaro, una olla que era para hacer crispeta para hacer harina, nosotros decimos fo. Ella hacía eso para las mismas compañeras que iban a comprar a la abuela y entonces ella hizo una olla cántaro grande, y ella también hacía platicos. Ella hacía unas decoraciones bonitas en ese barro. Yo miraba esa artesanía que hacía mi abuela. (Gladys Nacavera, Entrevista

2021)

Para entender el desarrollo de la chaquira dentro de la comunidad Emberá Chamí hay que regresarnos a dos tiempos distintos, los cuales sólo enunciaremos pero que nos sirven para sustentar el desarrollo actual. En primer lugar en las exploraciones arqueológicas que se han realizado en el territorio nacional, incluyendo a las realizadas en el territorio de los chochoes, nombre dado a las comunidades precolombinas que habitaban el territorio de la gran nación Emberá (desde el Darién hasta el pacífico sur colombiano), han encontrado una gran cantidad de objetos cilíndricos, similares a lo que hoy entenderíamos como chaquiras, y que se entiende que se utilizaban como adorno de las comunidades, con esto queremos destacar la importancia ancestral de estos objetos como ornamentos personales y ceremoniales. En segundo lugar la influencia de las misiones católicas a inicios del siglo XX, quienes llevaron a las comunidades nuevos materiales y formas de realizar objetos. Estas misiones se prolongaron por todo el siglo XX, hasta que incluso llevaron el plástico, y las chaquiras plásticas a las comunidades para enseñarles a realizar trabajos en telar y a mano alzada, las dos técnicas principales de la elaboración de chaquira que hoy en día se utilizan dentro de la comuni-

dad Emberá Chamí.

Llegó la técnica de uno aprender de nuestro tejido de chaquira, y eso empezó cuando a la edad mía había unas

monjas en el territorio. En esa época yo miraba a mi mamá a mis abuelas, eran muy tímidas. Ellas no sabían hablar en español entonces las hermanas le daban clases. La técnica de tejer... yo miraba a mi abuela a mi familia, iban donde las monjas, y yo preguntaba a dónde van tanto, y ellas me decían yo voy a ver que las monjas están enseñando como para tejer chaquira. Usted sabe que a las niñas les gusta chismosear mucho y yo en esa época era una niña. Entonces yo le dije a mi abuela y a las compañeras que yo me iba con ustedes, y me decían que allá no dejaban entrar niñas. Y yo decía que yo me quiero ir con ustedes, y me decían que entonces si usted quiere, vamos. Yo me salí con ellas a diario, iban las compañeras por allá. Entonces yo miré y nos sentábamos en el piso, como era costumbre de ellos. Entonces las monjas enseñaron. Y yo le dije a mi abuela “entonces ustedes no me traían a aprender esto” y ella me decía “yo creía que a ustedes las niñas no les iban a enseñar”. Pero usted sabe que los niños también son muy inteligentes. Entonces yo me fui, me senté, mirando la técnica. Ellos empezaron a dar la chaquirita de colores. Yo veía los colores muy bonitos, entonces le dije a la monja “deme a mí también para trabajar, yo soy capaz de hacer eso”. Entonces las monjas me dieron un cunchito aparte, y yo ponía cuidado a mí abuela, cómo empezaban a trabajar, y ahí cómo decían okama. [...]. Entonces las monjas enseñaron a las indígenas que vivían por allá, y las monjas no sé a dónde llevaban para vender, pero cuando llevaban para vender regresaban con cantidad de chaquira. Nosotros aprendimos pero no sabíamos dónde vender. Aprendimos pero eso quedó para nosotros. Mi abuela, mi familia, mi mamá, ellas aprendieron, pero no eran capaces de conseguir la chaquirita, esa la traían sólo las monjas.

Con la salida de las misiones de los resguardos indígenas desde los años 80 las comunidades se quedaron con muchos conocimientos, y empezaron a reinterpretarlos de acuerdo a sus cosmovisiones. Una de las más destacadas interpretaciones fue la realizada con la chaquira, ya que empezó a utilizarse en rituales internos de las comunidades como los matrimonios, en

donde la madre del hombre acostumbraba dar un okama a su futura esposa para que luciera el día de la boda. Este, como todos los okamas rápidamente fue entendido como un modo de plasmar la simbología de la comunidad, haciendo diseños cada vez más complejos que no sólo resaltaban la belleza del objeto, sino que tomaron un valor interno en la identidad de la comunidad. Pero para este entonces, al no existir canales de comercialización fuertes, las personas optaban por seguir con el comercio de otras artesanías de las cuales ya conocían bien sus rutas de comercialización.

Íbamos al monte a conseguir iraca. Uno conseguía bejucos para canastos. Y ya ahí sí empecé, ya tenía edad, ya me había casado a los 15 años. Yo me ponía a trabajar iraca y a hacer canasto. Eso íbamos al monte, y en esa época yo no utilizaba ni zapato, yo iba al monte descalzo. Yo iba pues a conseguir iraca, la ponía a cocinar para que quedara blanquita. En eso mientras yo hacía la canasta, mi esposo miró al abuelo que un collar de plata. Y entonces él hacía eso, y yo me ponía a hacer canasta. Y cuando nosotros nos reuníamos y teníamos más de cincuenta o sesenta canastas ya empezamos a ir a una ciudad a vender, a Apía, a Jordania. A veces cuando no compraban la canasta, la cambiábamos por panela, cambiaba por arroz, y así. (Baudilio Nacavera, Entrevista 2021)

Con el asentamiento en Pereira la chaquira empezó a tomar cada vez más fuerza, se le dio relevancia como una posibilidad económica así como identitaria que conectaba con el territorio. El plasmar las cosas que había en el territorio al cual no se tuvo acceso durante mucho tiempo por el conflicto armado se volvió cada vez más importante.

Poco a poco, especialmente las mujeres de la comunidad, empezaron a emprender grandes travesías por pueblos y ciudades en las que vendían sus productos. Solían ir con sus maletas llenas de okamas y manillas, sus bebés de brazos, y mucha paciencia a vender sus productos en ciudades grandes e intermedias. Si bien, esto ayudó a dar a conocer mucho los productos, y a darles cada vez más visibilidad

en el escenario nacional, aún faltaba darle la altura que merecía, ya que muchas veces por ser mujeres, que no hablaban bien español, las personas de las ciudades menospreciaban el trabajo que ellas realizaban, cuestión que aún pasa pero que con el tiempo ha ido menguando.

Me dijeron que en Bogotá hacen como una feria, entonces fuimos investigando y acá en Pereira también nos dijeron, por qué en vez de estar vendiendo en cada pueblo, irse casa por casa, no se van a una feria. En esa época cómo apenas íbamos empezando a veces uno hacía artesanía, pero como no sabía lo hacía con dificultad, porque para ir a feria uno necesitaba diseño, necesitaba clasificarse, el catálogo y todo, y no sabíamos nada de eso. Pero entonces mi esposo se puso a trabajar con eso, y los clientes a uno le fueron ayudando. Y ya habían pasado como seis o siete años organizando acá, ya teníamos el cabildo, y nos llamaron de Bogotá, de Artesanías de Colombia, y una profesora también nos ayudó, y nos dijo “usted Gladys que trabaja tan bonito debería presentarse a

Bogotá que cada año hacen feria”. (Gladys Nacavera. Entrevista, 2021)

Destacar el trabajo propio en chaquira, la simbología, que se reconociera el esfuerzo, diseño, y trabajo en cada pieza, impulsó a que la comunidad cada vez viera más la artesanía como una forma de vida, como una conexión entre el mundo urbano y sus cosmogonías. Por parte de las comunidades, especialmente desde el cabildo urbano de Kurmadó se hace un trabajo permanente en asocio con los resguardos de Pueblo Rico y Mistrató, sus territorios ancestrales, para que en las nuevas generaciones no se pierda la cultura propia, la tradición Emberá Chamí, y que aún inmersos en la ciudad puedan establecer puentes de comunicación entre las nuevas formas de comercio, el digital por sólo citar un ejemplo, y los ritos, las danza, las pinturas corporales y demás. De este trabajo en especial destacan quienes son investigadores para este documento, Edilson Tanigama y Angie Nacavera, quienes por medio de las redes sociales, especialmente Instagram, se han encargado de difundir el trabajo realizado por su comunidad con respecto a las tradiciones y las costumbres, así como el trabajo de ellos como pareja en su empresa, Asociación Jaipono: espíritu de la flor sagrada.



Foto: Entrevista a Ubaldina en Pueblo Rico



Foto: Iván Ortíz

## **Tradiciones de la iraca:** Relatos de oficio de la tejeduría de Sandoná

(Ana Rodríguez y Luis Rodríguez)

Soy Ana Yanira Rodríguez tengo 46 años y vivo en el municipio de Sandoná, Nariño. Soy campesina y artesana, trabajo en la elaboración de artesanías de fibra de palma de iraca. Este hermoso trabajo lo aprendí de mi madre Ana Julia Guerrero quien ha dedicado la mayor parte de su vida a este trabajo. El trabajo con iraca es una tradición que se va transmitiendo de generación en generación, y con la cual hemos podido salir adelante y darnos a conocer a nivel nacional.

La iraca es una fibra mágica que nos ha dejado expresar con nuestras manos, hacer muchas cosas con amor y alegría transformadora, haciendo que cada producto que elaboremos tenga su propia historia. En los bolsos plasma-mos los colores de la naturaleza. El sombrero es nuestra sombrilla para protegernos del sol cuando labramos nuestra tierra, y así, todo lo que hacemos tiene una historia.

Es importante saber que cuando se habla del sombrero sandoneño, conocido como sombrero de iraca, de palmiche o sombrero jipijapa, este se relaciona a una relación a inicios de 1800 entre estas tierras, que eran un pequeño caserío, y un pueblito en el norte del Ecuador llamado Jipijapa, porque fue allí donde empezó el trabajo del sombrero en de paja.

A inicios del siglo XX se empiezan a vender sombreros de color blanco, para ese tiempo no había otros colores. Se vendían a compradores de pasto, y de ahí los llevaban hasta Panamá, y de ahí se conoció en todo el mundo.

Me considero una privilegiada con este don que nos ha dado Dios, y el cual me transmitió mi madre, una gran y talentosa artesana, quien nos sacó adelante a mis hermanos y a mí con este trabajo.

Ana Yanira Rodríguez  
(Sandoná, Nariño, septiembre de 2001)

## Los orígenes del oficio

El municipio de Sandoná, ubicado a la sombra del volcán Galeras en el departamento de Nariño, ha sido un eje de producción artesanal a lo largo del siglo XX y XXI. Se ha posicionado en la producción de artesanías de fibra de iraca, cuestión irónica, ya que en su territorio la palma de iraca (*Carludovica palmata*) no se da de forma natural o por cultivos.

Sobre la llegada del trabajo de la fibra de iraca para la elaboración de sombreros existen múltiples versiones, hay quienes posicionan la entrada del oficio para inicios del siglo XIX, o antes, y hay quienes dicen que no se introduce sino hasta inicios del siglo XX. De cualquier manera, estos relatos refieren específicamente a la llegada del oficio de la elaboración de sombreros con la iraca al municipio de Sandoná, ya que la iraca ya era conocida en gran parte del territorio nacional desde tiempos precolombinos, existiendo una fuerte tradición en la elaboración de productos con la iraca como materia prima.

Uno de los rastros que dejó la importancia de la iraca en el territorio nacional fue lo relatado en los trabajos de la comisión coreográfica, quienes detallaron la importancia de la fibra de iraca en Bucaramanga, Neiva, Suaza, y otras partes del país a finales del siglo XIX.

Sobre la llegada del sombrero a Suaza la versión más extendida habla de Don Juan Vivanco, oriundo de Ecuador, y que en 1847 llegó al municipio de La Unión, al noroccidente del departamento de Nariño, y desde donde empezó a difundir conocimientos sobre la elaboración del oficio en el municipio y sus alrededores, desde donde llegó a zonas como el Tabo, Yacuanquer y Sandoná (Solano, 1984).

Según el profesor Libardo Suarez Andrade, oriundo del municipio y quien ha pasado gran parte de su vida recopilando la historia del municipio, la familia Vivanco de La Unión, Nariño, fueron los grandes promotores para el ingreso del oficio, ya que ellos se encargaron de construir las rutas comerciales entre Nariño y el norte del Ecuador para la obtención de la palma de iraca. Al ser oriundos del Ecuador, conocían

muy bien quiénes les podrían proveer las materias primas de buena calidad, además, tenían los medios suficientes para poder movilizarla a lomo de mula por el departamento.

El oficio, según el profesor, si bien logró expandirse rápidamente por la región hasta llegar a Sandoná, en sus inicios no tuvo una mayor acogida, y se vio relegado a un trabajo realizado por los hombres en sus ratos libres, sin constituir una parte importante de la economía del hogar o las dinámicas del municipio. No habría sido hasta las primeras décadas del siglo XX, con la llegada al municipio del padre católico, José María Ordoñez, que se lograría una verdadera expansión del oficio.

Llegó por acá un sacerdote, el padre José María Ordoñez, por allá por los años 1907 y él sí se interesa y apoya de manera muy especial el trabajo de nuestras tejedoras -que era el nombre de ese tiempo, lo de artesanas es un nombre que se da mucho después-. Y entonces hay algo especial en la historia del sombrero, los que tejían, quienes hacían o elaboraban los sombreros eran

los hombres, y a través de ellos y por medio de ellos, el padre dice “hay que popularizar este trabajo”, pero entonces el padre lo hace en dos sentidos. Uno, hacer popular ese trabajo, ese sombrerito, que se trabaje el sombrerito y la sombrereta. Y por otra, dejar que no sigan en el oficio los hombres, que se dediquen ellos más a la agricultura, que se dediquen a oficios diversos para que este trabajo lo haga precisamente la mujer.... ¡y cambiar un trabajo de un día para otro es una cosa difícil!. Hubo que hablar con los padres de familia y demás para que los hombres dejen el servicio y vayan a trabajar la agricultura y sean las mujeres las que tejen, eso sí, hubo mucha dificultad, decían que las mujeres tenían que quedarse a cuidar a los niños, las mujercitas tienen que hacer la comida. No fue tan fácil.

Para hacer ese cambio más que mentes, antes que manos, el padre tuvo que mover corazones. Mire lo que trae a mano: “La parroquia se llama del rosario, y dónde está la imagen de la virgen del rosario, no la veo”. Como las mujercitas



estaban un poco duritas a aprender el oficio el padre inventa la situación de que hay que enviar unos sombreros a Europa. ¡Qué conocía la gente de Europa, eso la gente ni lo había oído nombrar, en esos tiempos cuál radio, no había televisión, sólo los periódicos! y eso uno que otro de los más acaudalados, los intelectuales de ese tiempo o los maestros de pronto leía alguno de los periódicos y eso que llegaban al tiempo desde Bogotá. Imagínese que estamos hablando de una época difícil, todavía estaba el transporte a lomo de mula, las caballerías. Y el padre presenta una propuesta especial de artesanía mezclada con religiosidad, y esto mueve entonces para que las mujercitas aprendan el tejido del sombrero, y los hombres se dediquen de manera especial a oficios como la agricultura.

En buen momento hay la manera, hay la forma de surgir... y en Francia. Imagínese, que no es un país que no es totalmente católico, o mayoritariamente católico, acogen la idea del padre y le comunican que sí, que con mucho gusto, y la imagen de nuestra señora del rosario llega a Sandoná atravesando los mares a Tumaco... y de aquí es la familia de Juan Montezuma, la que busca los planes, la caballería, para que vayan en ese tiempo hasta Barbacoas porque el barco que traía la imagen tenía que subir por el río Patía, encontrar el Telembí y por el Telembi bajar a Barbacoas. Y allá tenían que amarrar, organizar una especie de parrilla para traer la imagen arrecostada. ¿cuánto tiempo duró eso? imagínese a la vieja caballería, por los viejos caminos que no son como las carreteras de ahora, estamos hablando de caminos con travesías por montes, por selvas... Barbacoas, Ricaurte, Tuqueres, de Tuqueres a Guaitarilla, bajar de Guaitarilla para el otro lado del río, pasar a Ancuya, y de ahí subir a Sandoná, ¿cuánto tiempo gastaron? y aquí llegó la imagen de Nuestra Señora Del Rosario, desde ese tiempo la llamamos la virgen, la madre artesana, la patrona nuestra, obviamente la patrona de nuestras artesanas.

Mire a donde llega esta situación tan especial. Alguna vez decíamos que aquí hay una combinación sui generis, que quiere decir especialísima, rara: tejido de paja toquilla, sombrero y religión y usted dirá, cómo así, qué tiene que ver. De agradecimiento nuestras artesanitas de aquella época, nuestras abuelitas, nuestras bisabuelitas -esto lo escuché de mi madre-, empezaron a motivarse a hacer sombreritos para ayudar a la economía de la casa, para vender y para tener un dinerito para el hogar ¿y qué ocurre? -¡padrecito, padrecito, yo ya tejo sombreros! tome uno o dos, y mándelos para allá lejos a Europa. Y qué ocurrió, se va de agradecimiento una gran remesa de sombreros ¿se imagina? Gusto y orgullo para quienes enviaron. Decían ¡yo envié!

Y allá en Europa qué sorpresa encontrarse con, ya no diez o quince sombreros, sino una cantidad grande. Y en buena hora la traducción parece que falló un poco, o el entusiasmo de allá, pero le envían una nota al sacerdote diciéndole que espere la imagen, ¿cómo que esperen la imagen? si la imagen ya llegó, si la que habían pedido ya llegó. Y se quedaron allí sin saber qué decir.

Pues resulta que al tiempo, y a mí me da una satisfacción comentarlo, porque las madrecitas tejedoras lo van a comentar en sus hogares... vaya nuevamente a Tumaco a recibir la imagen, y adivinen la inquietud, porque la imagen ya llegó. Y pues se fueron de aquí, se volvieron a ir con la caballería, allá comprar la tabla para hacer una especie de cama para poder allí recostar la imagen, pues porque no la podían traer parada, ¡qué peligro! Y llegan allá y se encuentran con que no era una imagen, sino que eran dos, eran dos cajones. ¿Y ahora? Comentaban los mayores de quienes aprendimos eso, que tuvieron que hacer un gran esfuerzo para ubicar la caballería y aumentar el número de tablas para poder traer las dos imágenes para acá.

Ya aquí, llenos de admiración, abren un cajón y era San Antonio de Padua, el que aún está en el templo. Abren el otro cajón

y encuentran la imagen del mendigo que está allí de rodillas de San Antonio. Y dicen ellos, los que trajeron las cajas, que se habían guardado como algo especial, otras dos cajas, que las pusieron por aparte. ¿Qué se podían imaginar ellos? Pues ya estaba San Antonio, ya estaba el mendigo, pues podían ser dos ángeles. Y destapan las dos cajas y sorpresa, son instrumentos para una banda de músicos. De ese tiempo hacia acá somos ciudad musical en el departamento de Nariño.

Y entonces, con todo eso acá, empieza a fomentarse acá el trabajo de la artesanía, del tejido del sombrero de la paja toquilla. Ya con el tiempo mejoró la calidad, las personas empezaron a ingeniar el sombrero con el ala más grande y le fueron dando nombres, y así fue ganando prestigio por su calidad, el sombrero hecho por ustedes las artesanas, y por las que ya se nos fueron, pero que nos dejaron esta gran enseñanza, hacen que Sandoná se convierta en un centro especial para el trabajo del sombrero de paja toquilla. (Libardo Suarez Andrade, entrevista; 2021)

## El Panama hat

Conforme se fortalecía la producción de sombreros en las familias campesinas del Municipio, la demanda mundial de sombreros incrementaba bajo el nombre los “panama hat” o sombreros de panamá, los cuales se habían popularizado en todo el mundo con la construcción del canal de Panamá, y de ahí habían obtenido su nombre. La producción de los sombreros de Panamá se realizaba principalmente en la provincia de Manabí en Ecuador, especialmente en Jipijapa, pero también contaba con otras localidades que lo producían en Colombia, como por ejemplo en Suaza en Huila, Usiacurí en Atlántico, y Sandoná en Nariño, ciudades que aún hoy en día conservan su vocación artesanal de trabajo con iraca.

La producción colombiana en contraste a la producción internacional no era muy grande, pero dentro de cada una de las municipalidades donde se producía, sí logró desarrollar una

gran dinámica económica. En el caso específico de Sandoná logró dinamizar bastante la producción, y generar grandes cambios en la forma de entenderse como artesanas, ya que para estos tiempos el que una mujer se pensase con ingresos constantes no era lo común. De igual manera la producción de los sombreros siempre tuvo como contraparte la producción de la caña de azúcar.

Aquí hubo un espacio grande de artesanías: Sandoná, La Unión, también Túqueres se hizo popular, pero donde se hizo especial, y el centro de todo eso, fue Sandoná. Entonces ya se empieza a comercializar el sombrero con el norte del país y especialmente el sombrero nuestro se va para Panamá, cuando están haciendo el gran proyecto del canal de Panamá. Por eso lo llamaron sombrero Panamá, porque la mayoría de los obreros lo usaba. Claro, había una equivocación, le decían Panamá, pero no era hecho allá, era hecho acá, en Sandoná. Y ocurre entonces que, en Europa, un inglés llamado Leslie Spaik conoce el sombrero, ¡y claro se entusiasma, cómo es esto tan especial! Pensaban algunos, ingenuamente, que todo esto era hecho en una máquina, pero no, trabajo, inteligencia, corazón y vida de nuestras artesanitas, ustedes, nuestras madres, nuestras abuelas, nuestras bisabuelitas.

Pero este inglés se vino para acá, como al sombrero lo llamaban Panamá se fue para allá, y allá le dijeron que no, que eso lo hacían en Colombia. Llego a Bogotá y le dicen que no, que eso lo hacen es en el sur, y él comienza a buscar dónde es que hacen eso, y ahí le dan razón que es en Sandoná. Para ese entonces aún no había carretera de paso de Pasto a Sandoná, entonces le toca desplazarse por las cumbres del volcán galeras y llega a acá, y encuentra el tejido del sombrero, hace unas compras, y de manera especial se va con unos artesanos a trabajar. En pasto se ubica el taller por los lados del barrio que se llamaba Rumipamba, hoy en día es el barrio San Andrés. (Libardo Suarez Andrade, entrevista; 2021)



Foto: Iván Ortíz

Para los años treinta la comercialización internacional del sombrero de Panamá cayó en picada, y cada vez era más difícil su comercialización, pero tras varias décadas viviendo del oficio de la tejeduría, era impensable para las artesanas abandonar su labor. El diseño, la innovación, y la entrada de nuevas técnicas de trabajo se hizo presente, las artesanas empezaron a ampliar su catálogo comercial y poco a poco fueron abriendo nuevas posibilidades de comercialización.

A mediados del siglo llegó una de las ayudas más importantes para el municipio, los cuerpos de paz. Un programa estadounidense que movilizaba jóvenes a diversos territorios del mundo para apoyar procesos productivos. Uno de estos grupos llegó a Sandoná y con ellos se

desarrollaron diversos canales de comercialización y llegaron algunas innovaciones técnicas como el telar, con el cual pudieron diversificar aún más su catálogo de productos.

A finales de los años cincuenta acá un aprendizaje que nos deja con una enseñanza gentes que, de pronto, habían escuchado o habían tenido de casualidad uno de nuestros sombreros. Por iniciativa del gobierno de los estados unidos, y con la finalidad de detener la violencia en nuestro país. Llegan por acá, entre otras regiones de Colombia, los que se denominaron los cuerpos de paz norteamericanos. ¿se imagina usted un norteamericano viendo tejer un sombrero? Nunca. Quizás por allá habría llegado uno que otro sombrero. Pero

vienen a acá, vienen los gringos que apenas se les entendía el español, que acá vinieron a perfeccionar ese lenguaje. Y se dieron cuenta que aquí había ese oficio especial, y ellos, que nunca habían tenido en sus manos una paja, empezaron a idear, “que esto que es redondo se puede hacer plano”, y traen la inventiva de hacer algo especial, para hacer algo con un pajas por un lado, que por el otro, para ya no hacer un sombrero sino un tejido plano con un telar. Y allí comienza otra clase de tejido. Y ese tejido plano lo podían unir las puntas, hacerle un tejido a los lados, ponerle para pasar por el hombro, y apareció ya una cartera, un bolsito, y empezaron las artesanías, esas mamitas tan lindas, con esas manos mágicas, maravillosas y esas mentes tan lúcidas, a hacer, a ver, a decir “podemos hacer esto” “hagamos la experiencia de hacer esto otro”, y empiezan a hacer individuales cuadrados, redondos, y allí empiezan a armar para arriba, empiezan a hacer canastillas, y así empiezan a hacer esa cantidad de artesanías, que ustedes mágicamente realiza. Y cada vez que hacen un artículo están pensando el otro que ya tienen en la mente, porque la artesana es inteligente es capaz, es inspirada por la mano del señor.

Las manos de sus artesanías

Son manos bendecidas

Pues ellas entretejen

La fina paja toquilla

Para hacer obras de inspiración divina

Que son honra y orgullo de esta raza  
quillacinga

Eso lo decimos en uno de los poemitas que le elaboramos a Sandoná. (Libardo Suarez Andrade, entrevista; 2021)

Para entender mejor el desarrollo artesanal de Sandoná es necesario resaltar el rol central que tiene su municipio vecino de Linares. En este municipio es desde donde se obtiene toda la iraca que se utiliza en la tejeduría. Como se dijo antes el municipio de Sandoná no tiene las condiciones para el cultivo de la planta, pero desde la segunda década del siglo XX se notó el potencial de Linares, en donde han existido múltiples proyectos privados y públicos para fortalecer la producción de iraca.

En el municipio de Linares se ha logrado establecer una tradición familiar que ha pasado de generación en generación sobre el cultivo y el proceso productivo de la paja de iraca, tanto así que en el municipio de Sandoná existe un bajo o nulo conocimiento sobre este proceso productivo. Y en contraparte en el municipio de Linares existe poco conocimiento sobre la técnica utilizada para la elaboración de artesanías en iraca.

En lo que respecta a mí, Yo empecé en esto muy niño, porque mis papás fueron personas a las que les gustó este trabajo y se dedicaron a él toda la vida. En este momento, a la edad que tengo, he tratado de mejorar, y es algo que uno llega a la mata, a donde tiene sembrada la iraca. La corta, se la lleva al taller, y ahí ya se cuenta con un desorillado... y ahí luego sigue el proceso de ripiado, desvenado, que ahora le cuento ese proceso y así tenga posibilidad de mirarlo. [...] Yo trabajo con las artesanías de ahí, de Sandoná, yo surto una gran cantidad de artesanías, y de acuerdo a lo que cada artesana vaya necesitando, vaya pidiendo para cada semana, me va comprando. Así he estado los 20 años que llevo aquí, en este negocio. [...] y en esto hay varias familias, en el negocio, porque esto es una cadena. Por ejemplo, está el productor, nos vende la iraca verde, nosotros ya contamos ayuda de otras personas para el proceso, y ya a ustedes para que tejan el sombrero. [...] En lo que a mí respecta, creo que son municipios que se necesitan entre sí. Linares necesita de Sandoná, porque nosotros procesamos la fibra, y Sandoná se encarga de hacer los sombreros y todo eso. (Eriberto Jorge Pantoja, entrevista; 2021)

Para los años ochenta la comercialización de las artesanías estaba mediada principalmente por comercializadores y se hacía necesaria la asociatividad de las mujeres artesanas para poder mejorar los precios y las ganancias que estas ganaban de su labor. En este contexto Artesanías de Colombia construye el Centro Artesanal de Sandoná, con él se generan diversas organizaciones y asociaciones de artesanas que empezaron a hacer contra peso a

los comercializadores y les permitía establecer relaciones directas con los compradores.

El pasar de un modelo individual a uno colectivizado permitió a las artesanas negociar mejor sus productos, y así mismo generar talleres que les permitieran controlar lo más posible la cadena de producción, haciendo que quienes tenían un conocimiento más avanzado sobre una parte de la producción centraran sus esfuerzos en esta, dando mejor calidad a los productos finales.

Lastimosamente el centro artesanal no sobrevivió y hoy en día son oficinas de la alcaldía municipal, quitando el espacio de reunión a las artesanas.

Soy Ana Julia Guerrero, vivo en el corregimiento de San Bernardo, municipio de Sandoná. Este oficio lo aprendí a la edad de ocho añitos. Lo aprendí de mi madre que lastimosamente la perdí a la edad de nueve años, pero yo seguí adelante, seguí trabajando con otras compañeras. A la edad de 30 años yo seguí sacando nuevos diseños de bolsos y carteras con otras compañeras, y me asocié a la cooperativa femenina de acá, de Sandoná. Yo estuve asociada 20 años en la cooperativa femenina, luego me decidí formar mi taller propio, con mi familia y con mis demás compañeras de trabajo. Así fui sacando e innovando mi trabajo, y saliendo a varias ciudades, dando a conocer nuestro trabajo y nuestro producto, para que así me tuvieran en cuenta y me invitaran a ferias. Y así fue como así me fueron conociendo, y



Foto: Iván Ortíz

me siguieron invitando a a las ferias, por eso estoy muy agradecida, ahora siempre participo en ferias y ahí puedo vender producto de mis amigas y de mi familia. (Ana Julia Guerrero, Entrevista. 2021)

En las últimas décadas el oficio ha permanecido, aunque las artesanas tienen un gran temor por su supervivencia. El relevo generacional es difícil, poco a poco el interés por el oficio se ha perdido y muchas artesanas prefieren que sus hijas e hijos no se dediquen a la elaboración de sus productos en fibra de iraca, ya que prefieren que se formen profesionalmente y se desempeñen en otras actividades. A pesar de esto aún hay jóvenes interesados en el oficio que han seguido con el proceso de innovación y de creación de nuevos productos.



Foto: Andrés Velasco

## Conclusiones

Las siguientes son algunas de las conclusiones que se elaboraron por parte de los y las investigadores en los seminarios de socialización y cierre. Decidimos mantener las frases textuales y variedad de temas en vez de construir un discurso monolítico porque una de las conclusiones transversales de este proceso fue que la gran ganancia del proyecto, y en especial de esta metodología es que la diferencia de perspectivas, de narrativas y de formas de construcción de discursos son las que alimentan la memoria de los oficios y de los saberes de cada una de las comunidades. Las contradicciones reales y aparentes ayudan a que los y las lectoras vean y entiendan a las comunidades como personas individuales, y que bajo la categoría de comunidad no se pierdan las agencias individuales de cada persona dedicada a la artesanía, ya sea desde el liderazgo comunitario, desde la elaboración de las mismas, o desde la perspectiva de quien ha visto desarrollar el proceso artesanal dedicándose a otros oficios.

#### **Rosa Imelda Cabeza:**

“Me siento afortunada de pertenecer a este proyecto”

“Fue una experiencia muy bonita que las compañeras pudieran contra su forma de vida y conocimientos fue una experiencia enriquecedora, un momento muy importante para mí”.

#### **Gabriela González:**

“Esta investigación me pareció muy interesante. Muy valiosa. Más que todo enriquecedora”.

“Era mucho mas importante que uno tuviera la presencia. Pero fue interesante así porque uno veía el interés de acompañarlo a uno”.

“Es muy interesante que uno sea el que investigue a las mismas siapidara”

“Cada artesana tiene su sabiduría diferente, sus procesos, cuando ellas están tejiendo están manejando su sabiduría, cada mujer tiene su sabiduría especial, y es muy interesante uno conocerlo bien y enriquecer el conocimiento de

uno compartiendo el conocimiento con ellas”.

“Esa metodología me pareció interesante pero la presencia es muy importante”.

#### **Harold Tenorio:**

“En general valoro mucho ver que se pueda trabajar desde distintos saberes en un documento y que se le dé ese real a la comunidad”.

“Que la gente no solo sea objeto de estudio, sino que participe. Es un paso muy importante no solo a nivel institucional, sino a nivel de ciencia, que se debería implementar en universidades y otros escenarios”.

“Siempre es una experiencia importante poder hablar de diversos temas con la misma comunidad. Uno tiene algunas ideas, información de los procesos, pero uno no sabe cómo vive su experiencia; la experiencia de construir. Uno a veces no sabe qué significa, para la persona lo que hace, los cambios, las transformaciones, qué le puede ocasionar un proceso de construcción de instrumentos o cualquier tipo de proceso. Entonces escucharlo en sus palabras, ver lo importante que es para mi padre, para Beucho, para distintas personas el hecho de construir instrumentos, siempre me deja muchas enseñanzas en lo personal. Es aproximarse uno de una manera distinta”.

“Una cosa es poder hablar con él (Francisco Tenorio, su padre) y que le cuente a uno anécdotas de su vida, pero otra cosa muy distinta es escucharlo hablar sobre la toma decisiones y sobre las distintas responsabilidades que le tocó asumir, y pues que hizo caso al llamado del territorio de la comunidad para aprender y dar continuidad a lo procesos”.

“Uno sabe lo que ha hecho él (Francisco Tenorio, su padre) pero no qué ideas atravesaron su espíritu, su ser, eso es muy importante para mí saberlo y que esté en un documento que lleve eso a otros escenarios, a otros lugares”.

#### **Juan Carlos Mindinero:**

“Yo tengo un poco de tranquilidad, pero también estoy un poquito preocupado. En Tumaco tenemos al maestro Beucho, pero lo tenemos a

él. Estoy tranquilo porque el maestro está ahí, pero me gustaría ver más. Preocupado porque hay cosas que se van perdiendo. Ahora hay maestros que solo piensan desde la técnica, es algo frío y se va perdiendo el sincretismo que tienen nuestro oficio. Nuestras tradiciones”.

“Tuve varias experiencias significativas en el proceso, muchas que me marcaron, ver cómo los constructores de marimba que entrevistamos siguen trabajando desde lo simbólico ver como espiritual sigue estando muy ligado en nuestra tradición. Hubo muchas cosas que me impactaron de este proceso”.

“Descubrir que Beucho, que le decimos así, construyó la marimba con la que yo me gané mejor marimbero en el Petronio del 2015. Fue algo fantástico”.

### **Ana Yanira Rodríguez:**

“Un gusto conocerlos pregunten por taller Artesana y aquí los estaremos esperando”.

“A futuro pienso que el oficio se puede ir terminando porque nuestras abuelas y madres ya son mayores de edad y uno como padre de familia aspira a que los hijos se vayan a estudiar. Más, sin embargo, me gustaría que hubiera más capacitaciones para que este oficio no se pierda, uno trata de transmitirlo, pero hay personas que no lo quieren ejercer”.

“Yo nunca había pensado en salir a otras partes, conocer a otras personas y uno aprende y es muy bonito”.

“Esta experiencia fue muy bonita, mi aprendizaje más grande fue ver cómo transformaban la palma de iraca en estos hilos tan hermosos con los cuales se fabrican las artesanías que hacemos, porque no conocía todo ese proceso. Simplemente yo me limitaba a compararla ya cuando la tienen ya lista. Nunca había mirado la transformación de la palma a los hilos de la palma de iraca”.

### **Gabriela González**

“Aprendí demasiado porque esto es muy interesante cuando uno se sienta a investigar, a

hacer preguntas a los mismos compañera indígena. Tanto la señora que lo atiende a uno se siente muy orgullosa porque cuando le empieza a contar sus experiencias. Eso uno quisiera que hablara más y más, para aprender más. Porque eso es... no tengo palabras”.

“Esto es interesante para uno para ir fortaleciendo y conservando nuestro arte, que es una herencia de nuestros antepasados que hay que tener, y no cambiar, porque es el mismo diseño, la misma idea, y esto es necesario para seguir conservándolo”.

“El aprendizaje es muy importante porque uno está trabajando dentro, pero a veces uno va olvidando. Entonces me pareció interesante a través de esta investigación que uno esté fortaleciendo más y aprendiendo más. Lo que me gustaría es profundizarlo más y compartirlo con otros artesanos, porque, por ejemplo, hay otras artesanas que tiñen con otras frutas y que dan otro color que nosotros no tenemos”.  
Keila Maza:

“Es bastante interesante desempeñarnos en una labor desde distintos lugares. La tecnología nos facilita el trabajo, planear las actividades”.

“Este proceso sirve para impulsar a otras organizaciones. Me pareció espectacular”.

“Yo creo que esta investigación toma sentido en mi vida en el momento que soy capaz de escuchar, que cuando uno escucha un testimonio o una entrevista, uno logra sensibilizarse. Uno logra ponerse en el lugar de esa persona, porque a veces uno sólo es capaz de mirar lo superficial, la cara bonita, la sonrisa, pero el hecho de adentrarte un poco más allá te da la oportunidad de conocer, y también de sentir, y pensarte cómo lo hubiese asumido yo, cómo hubiese actuado yo”.

“Tener la oportunidad de colocarte en el lugar de la otra persona y a la vez sensibilizarte de alguna manera. Dejar de ser un poquito indolente para volverte una persona más sensible a lo que viven los demás, porque algunas veces creemos que esas situaciones sólo pueden afectar a esa persona o porqué a mi no

me tocó, o porque a mí no me dolió, pero nos importa poco lo que la otra persona siente. Por eso creo que más que aportar en el conocimiento, que igual eso es algo recíproco, creo que esto aportó a lo que ya sabíamos pero no sólo a nivel educativo sino también espiritual emocional, y creo que hoy ya somos personas más sensibles a las situaciones que vivimos o nos toca vivir”.

“Creo que fue importante el hecho de no limitarnos, siempre fuimos un equipo y planeábamos todo. A nosotras no nos gusta dejar todo al tiempo, porque lo que se deja al tiempo, en el tiempo se queda. Creo que las directrices que nos dieron nos ayudaron para hacer las entrevistas, para entrar en confianza, aunque a veces no es tan fácil abrir el corazón y contar cosas de la vida privada de uno. Pero igual creo que lo logramos, que el pertenecer al grupo de las tejedoras fue fundamental porque ya teníamos las herramientas de cómo iniciar las entrevistas y hacer lazos de confianza”.

“La metodología a mí me gustó, hicimos un buen equipo, lo que había que corregir se corrigió, y eso fue un proceso de aprendizaje, y como en todo, no fue un proceso excelente, porque algunas veces es bueno equivocarse, y las que tuvimos fueron equivocaciones que valió la pena corregir”.

### **Angie Nacavera**

“Yo como Angie, pude alimentar mi ser como persona y como mujer embera. Y mi reflexión es más para los jóvenes porque no importa en que año estemos, ellos pueden ver la cultura con orgullo y llevarla en alto y también el escuchar las historias de nuestros abuelos con atención, ya que nosotros también nos podemos conectar. Por ejemplo yo en las entrevistas me conectaba demasiado con ellos, hasta lloraba, tanto así que ahorita me puse a llorar así de repente... y es que la verdad me parece muy bonito conectarse con nuestros ancestros, con nuestros abuelos, porque uno se mete en el papel de ellos, en lo que tuvieron que vivir, en lo que tuvieron que hacer para poder plasmar sus historias en su pintura, en su tejeduría, en su arte. Y eso para mí es muestra

de que los jóvenes también nos podemos conectar con eso”.

“A mí me gustaría poder llegar más al territorio, al territorio del fondo, para poder tener más experiencias y conocer más a fondo. También me gustaría conocer más culturas e historias, porque para llegar donde están deben tener sus historias, y a mí me gustaría saber mucho más sobre eso”.

### **María Paula Ávila**

“Gracias a todos, gracias por el esfuerzo en las dificultades que hubo, sobre todo tecnológicas por la distancia. Muchísimas gracias por la generosidad y la dedicación que pusieron en este proyecto que era un experimento, un piloto, pero que tomó forma y después de este recorrido es un modelo de investigación”

“Si bien teníamos la referencia del conocimiento que todos tenían sobre sus comunidades, fue muy grato encontrarnos con que no era solo un conocimiento rígido, sino también un interés por dar las discusiones y profundizar en ellas. Ver las cosas desde perspectivas muy distintas, incluso cuando muchos de ustedes no habían trabajado juntos como duplas de investigación. Fue muy interesante ver esas interacciones”.

“Lo que uno siente es que queda muchísimo por hacer y hay una curiosidad grandísima y pues esperar que podamos seguir trabajando juntos. Ojalá nos volvamos a encontrar muy pronto y que los próximos encuentros de co-investigación puedan ser también nosotros yendo y conociéndonos personalmente. Y por supuesto felicitaciones a Keyla que acaba de tener a su bebé”

### **Luis Rodríguez**

“Es difícil darse cuenta de todo lo que uno sabe, muchas veces los conocimientos y la memoria están resguardados tan bien, que no tenemos idea que los tenemos. Pero el hablar, comunicarlo, dialogarlo, hace que la memoria emerge, que volvamos a recordar todos los caminos que transitamos para llegar a donde estamos.

En este proceso pudimos hablar de todo lo que ha pasado, de las raíces que sustentan la vida cotidiana, el quehacer de todos los días, y sobre todo ver de otra manera los frutos que se han recogido, cómo todos y todas han cambiado en el proceso.

Reflexionar sobre lo que hacemos todos los días no es lo normal, generalmente estamos completamente inmiscuidos en la vida, lo cual no está mal, pero poder tener una excusa para hablar sobre qué hemos hecho, cómo hemos cambiado nos permite ver todo lo que hemos crecido. En este proceso, en estas charlas que tuvimos entre investigadores semana a semana, pudimos hablar de los procesos artesanales, de nuestras comunidades, de nuestras vidas personales, y así, entre relato y relato, pudimos ir tejiendo reflexiones sobre el pasado, el presente y el futuro. Esas reflexiones tienen un valor equiparable, tan valioso que casi es inefable, y que nos permitirá ver a los objetos artesanales de otras maneras”.

### **Camilo Rodríguez**

Ustedes (los investigadores locales) están siempre inmersos en su comunidad, en los oficios; pero pudieron encontrar nuevos elementos que no habían sospechado, y por este trabajo van a atesorar más este conocimiento sobre los oficios.

## Referencias

Arocha, J. (1999). *Obligados de Ananse: hilos ancestrales y modernos en el Pacífico Colombiano*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Centro de Estudios Sociales.

Arocha, J. (2009) *Nina S. de Friedemann: cronistas de disidencias y resistencias*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Centro de Estudios Sociales.

Arocha, J. (2016) *Duendes y Marimbas*. Publicado en el Espectador 1 ago. 2016 - 10:00 p. m.

Arocha, J. y S. de Friedemann, N. (1986). *De sol a sol: génesis, transformación y presencia de los negros en Colombia*. Bogotá: Editorial Planeta.

Convers, L. et al. (2008) *Componente investigativo del Plan Ruta de la Marimba*. Cali: Centro de la consultoría Pontificia Universidad Javeriana Cali – Ministerio de Cultura Red de Investigadores en Músicas Tradicionales del Pacífico sur.

Miñana, C. (1990) *Afinación de las marimbas en la costa pacífica colombiana: un ejemplo de la memoria intreválica en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

S. de Friedemann, N. (1992) *Huellas de africanía en Colombia. Nuevos escenarios de investigación*. Bogotá: Boletín del instituto Caro y Cuervo, ISSN 0040-604X, Tomo 47, N° 3, 1992, págs. 543-560.

Supelano, G. (2010) *¿Cómo es que suena esa marimba?* Publicado en El Espectador, 28 nov. 2010 - 2:37 p. m.

Tascón, H.J. (2008) *Método OIO para tocar la marimba de chonta*. Cali: Fondo Mixto para la Cultura y las Artes del Valle del Cauca.

Amaya, Edwin (2019) *La Okama, como elemento polisémico de resistencia en la mujer Embera (trabajo de Grado)*. Bogotá: Universidad Jorge Tadeo Lozano

Baquero-Díaz, L., Maya-Rodríguez, F., & Escalera, F. (2016). *La colaboración como condición: la etnografía participativa como oportunidad para la acción*. *Revista de dialectología y tradiciones populares*. Vol LXXI n°1, 49 - 57.

Campbell, E., & Lassiter, L. E. (2015). *Doing Ethnography Today: Theories, Methods, Exercises*. Oxford: Wiley Blackwell.

Caviedes, M., & Suárez, L. (2018). *Etnografía en el sur global*. *Universitas Humanistica*, Vol 86, 15 - 26. Obtenido de <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/univhumanistica/article/view/24553>

González, R. (2013). *Así cuentan la historia. Mujeres y memoria emberá*. Bogotá: Centro de Cooperación Indígena (CECOIN).

Greenwood, D. (2000). *De la observación a la investigación-acción participativa: una visión crítica de las prácticas antropológicas*. *Revista de Antropología Social* N°9, 27-49.

Londoño, D. (2021). *Análisis histórico de la autonomía económica propia de las mujeres indígenas Embera Chamí del departamento de Risaralda, Colombia*. *Revista Latinoamericana Liderazgo, Innovación y Sociedad*, Año 2 No. 1., pp 30-43

Parra, L. (2014). *Entre puntadas, palabras y duelos. las "tejedoras de sueños" en Mampuján aportan a la construcción de Paz (tesis de grado)*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Pérez, J. G. (2018). *Huellas de la Memoria: Los telares de Mampuján como artefactos de comunicación vinculante*. *Nexus Comunicación* • N° 23, 98 - 119.

Rappaport, J. (2007). Anthropological Collaborations in Colombia. En R. G. Les W. Field, Anthropology put to work. Routledge.

Rappaport, J. (2007). Más allá de la escritura: la epistemología de la etnografía en colaboración. Revista Colombiana de Antropología, Vol 43, 197 - 229.

Rappaport, J. (2008). Utopías interculturales. Intelectuales públicos, experimentos con la cultura colombiana y pluralismo étnico en Colombia. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario.

Ruiz, A. (2019). Tejedoras de Mampuján: violencia y conflicto armado en Colombia, experiencias estéticas para una política emancipadora (tesis de grado). Foz de Iguazú: Universidad Federal de Integración Latino-americana.

Ruiz, J., Maza, T., Pulido, G., Vogt, A., & Villareal, A. (2013). Vivencias, narraciones comunitarias de la historia, los aprendizajes y el desarrollo de la ruta jurídica en el marco de la sentencia 34547 de Justicia y Paz, a partir de las experiencias de Mampuján. María La Baja, Bolívar.

Solano, Pablo (1984) La Iraca: Comunidad artesanal de Sandoná. Bogotá

Shepard, M. (2019). Desplazamientos entretejidos: imaginarios transicionales y la diáspora de la memoria en los tejidos de Mampuján. Revista de Estudios Colombianos (53), 74 - 87.

Tapasco, Luis. (2008). El desplazamiento del emberá chami y su nueva cotidianidad en la ciudad de Pereira: una mirada desde una comunidad indígena asociada con las políticas de desplazamiento (trabajo de grado). Pereira: Universidad Tecnológica de Pereira