

**LOS ESPIRALES DE MUNKUA: EL TEJIDO WIWA COMO ESPACIO DE
ANCESTRALIDAD E IDENTIDAD COSMOGÓNICA**

**Trabajo presentado como requisito para optar por el título de:
LICENCIADO EN LITERATURA Y LENGUA CASTELLANA**

JUAN JOSÉ TAPIA NAVARRO

**UNIVERSIDAD POPULAR DEL CESAR
FACULTAD DE CIENCIAS BÁSICAS Y EDUCACIÓN
DEPARTAMENTO DE LENGUAS MODERNAS
LICENCIATURA EN LITERATURA Y LENGUA CASTELLANA
VALLEDUPAR
2026**

**LOS ESPIRALES DE MUNKUA: EL TEJIDO WIWA COMO ESPACIO DE
ANCESTRALIDAD E IDENTIDAD COSMOGÓNICA**

**Trabajo presentado como requisito para optar por el título de:
LICENCIADO EN LITERATURA Y LENGUA CASTELLANA**

JUAN JOSÉ TAPIA NAVARRO

**ASESOR:
MG. GABRIEL ÁNGEL GALIANO RANGEL**

**UNIVERSIDAD POPULAR DEL CESAR
FACULTAD DE CIENCIAS BÁSICAS Y EDUCACIÓN
DEPARTAMENTO DE LENGUAS MODERNAS
LICENCIATURA EN LITERATURA Y LENGUA CASTELLANA
VALLEDUPAR
2026**

“¿Todavía guardas recortes de periódicos como solías hacerlo?
Te pregunté por qué lo hacías y dijiste que era porque no querías olvidar.

Quizás porque soy editora de cine continué con la línea de tiempo donde la dejaste.

Tus notas del pasado se encontraron con las mías del presente.
Tenías razón. Parece que nuestra memoria no puede seguir el ritmo de estos tiempos”
[*A Night of Knowing Nothing* (2021), dirigida por Payal Kapadia]

“De alguna forma, los dos éramos los custodios de una memoria que estaba a punto de
desaparecer, en una lenta caída libre”
[*Aves inmóviles* (2019), Julio Paredes. Página 82. Alfaguara Editores]

TABLA DE CONTENIDO

1. Introducción.....	6
2. Problema de Investigación	9
3. Justificación.....	14
4. Objetivos de Investigación.....	18
4.1. Objetivo General.....	18
4.2. Objetivos Específicos.....	18
4. arco de referencia.....	19
4.1. Antecedentes.....	19
4.2. Bases teóricas	21
6. Marco metodológico.....	28
7. Técnicas e instrumentos de recolección de datos.....	29
8. Capítulo I	31
8.1 Estado, cultura e identidad.....	34
9. Capítulo II	38
9.1. Símbolos en la mochila wiwa.....	43
9.2. Herramientas.....	51
10. Capítulo III.....	53
10.1. El sitio del arte popular: el control de la producción simbólica.....	58

M

Conclusiones.....	63
Referencias bibliográficas.....	65

1. INTRODUCCIÓN

La historia de los pueblos aborígenes en Colombia suele narrarse como un proceso de desaparición y resistencia, donde la identidad lucha por sobrevivir en medio de la opacidad cultural impuesta desde la colonia y perpetuada por la modernidad. En este contexto, la etnia Wiwa de la Sierra Nevada de Santa Marta enfrenta desafíos históricos y contemporáneos: la migración forzada, la fragmentación territorial, la transculturación y la invisibilidad ante el Estado y la sociedad mayoritaria. Esta monografía surge como un esfuerzo por registrar, comprender y visibilizar una de las prácticas más significativas de los Wiwa: la enseñanza y el ejercicio del tejido, entendido no sólo como técnica artesanal, sino como manifestación identitaria y cosmogónica.

Este trabajo monográfico se propone como una investigación de registro antropológico con algunos rasgos de etnografía descriptiva sobre una de las etnias aborígenes de Colombia: los Wiwa.

Esta investigación es producto de dos ejercicios. El primero de ellos es la continuación y análisis del proyecto financiado que llevé a cabo con los profesores Gabriel Galiano y Óscar Ariza con fecha de inicio el 9 de septiembre del 2022 hasta el 19 de noviembre del mismo año. El proyecto llevaba por título «La enseñanza del tejido Wiwa y sus representaciones identitarias y cosmogónicas: una apuesta por la permanencia y la difusión de esta práctica ancestral». El proyecto tuvo como objetivo general llevar a cabo talleres de tejido de mochilas Wiwas para difundir a un grupo pequeño de personas conformados por estudiantes del Departamento de Lenguas Modernas de la Universidad Popular del Cesar y estudiantes de Psicología que eran Wiwas pero habían crecido lejos del territorio y sus costumbres.

Los talleres fueron dictados por tejedoras Wiwas que movilizamos del territorio. Al finalizar —y comenzar— el taller contamos con la participación del mamo del resguardo de la comunidad Wiwa de Tezhunke el cual hizo un ritual de iniciación y purificación de cada participante. Se les enseñó dos tipos de tejidos Wiwa. Y, durante las sesiones había un acompañante del territorio el cual a través de preguntas que le realizamos, nos profundizaba conceptualmente sobre la tradición de tejido, la narrativa del génesis de los Wiwas y lo que significa ser Wiwa.

A través de la observación, la participación y el diálogo con tejedoras, mamos y sabedores, se recopila y analiza información sobre la tradición del tejido, su simbolismo, sus roles de género y su función en la transmisión de la memoria colectiva. De esta manera, se difunde las nociones de identidad étnica-cultural de una de las familias de la Sierra Nevada, que, a futuro, los mismos participantes pudiesen enseñarles lo descrito y practicado en cada sesión a otras personas que viven en la urbanidad.

El segundo ejercicio se constituyó en trabajos de campo.

La información que se encuentra aquí es íntegra según lo recopilado en las secciones del taller y los trabajos de campo en el resguardo de Tezhunke. Los propósitos monográficos no están alejados del anterior proyecto financiado: la difusión antropológica y etnográfica en la práctica del tejido de la comunidad Wiwa.

La investigación está organizada por capítulos, cada uno de ellos responde al objetivo de conocer y describir las tradiciones ancestrales del pueblo Wiwa y el acervo que esta genera para la continuidad de la práctica del tejido dentro y fuera de la comunidad. Así, en el primer capítulo discurso sobre quiénes son los Wiwa, sus preocupaciones, a qué se enfrentan y las tensiones entre la cultura, la identidad y el papel del Estado colombiano con su permanencia

cultural; en el segundo capítulo ya se aborda todo el tema correspondiente al tejido: historia, tipos de tejidos y mochilas, leyes de origen, el rol de la mujer en el tejido, cómo se representan los clanes y su linaje en la mochila, los símbolos que se tejen en la mochila, y, finalmente: unos textos sobre las historias espirituales que abarcan al tejido y al hombre Wiwa. En el último capítulo, los aforismos que se crean alrededor de la idea de arte en dos culturas: la occidental y la del nativo Wiwa.

Esta monografía, consciente de sus límites y de la dificultad de abarcar la complejidad de una cultura desde una mirada externa y académica, pretende ser un puente entre el mundo Wiwa y el ámbito universitario, tanto como un aporte a la documentación y difusión de saberes ancestrales —los cuales son poco registrados—. Reconoce, a la vez, la importancia de la palabra escrita para capturar la totalidad de una experiencia viva, pero le apuesta al registro y la reflexión crítica como formas de resistencia ante el olvido y la homogenización cultural. Así, este trabajo invita a mirar el tejido Wiwa como un lenguaje de identidad, memoria y espiritualidad, al igual que, una posibilidad de diálogo intercultural y reconocimiento mutuo desde la metodología de interpretación de datos y la descripción de este mismo bajo un enfoque antropológico y etnográfico.

2. DESCRIPCIÓN Y FORMULACIÓN DEL PROBLEMA

En *El segundo prefacio de Bajazet*, Jean Racine realiza el siguiente apunte: «El alejamiento de los países repara de alguna manera la excesiva proximidad de los tiempos». Este aforismo intenta retratar un estado social y político, no solamente italiano, sino, aquello que envuelve las condiciones sociales de los países y sus comunidades: la vastedad de las masas y sus «exigencias».

Consideremos que este alejamiento puede ser provocado por dilemas en las relaciones públicas con los países extranjeros, como también podría ser la búsqueda de *una totalidad*. La totalidad es la necesidad de ser parte de la globalización y *el primer mundo*. El ser parte de esta totalidad acarrea consigo unas condiciones que se mantienen intrínsecas al enfocarnos en la separación de los países: la marginalidad y la negación de los *otros*. Entre ellos, grupos sociales que al ser de una cultura distinta a la cultura hegemónica nacional, se extrapolan culturalmente, y, de forma consecuente, a una desaparición étnica y lingüística.

Aunque, qué es eso de *la proximidad de los tiempos*, ¿a qué tiempo se refiere? ¿Qué es eso a lo cual nos estamos aproximando?

Puede ser que la misma distancia —las discusiones, las dislocaciones y la divergencia— sea lo que nos aproxima. Juntarnos porque compartimos un rasgo distintivo al someternos en algún juego análogo. La negación de la diversidad cultural para inscribirse a un sistema político marcado por ideologías elitistas de la raza.

Bien, este carácter anacrónico, direcciona hacia lo socio-políticamente desconocido: lo que le sucede a ese *otro* es la cercana desaparición de identidad.

Miraremos desde ese otro. Este trabajo monográfico cumple una función de exploración en la comunidad Wiwa con el fin de mostrar qué ha surgido del alejamiento interno del Estado colombiano en la preservación cultural como implicación de lo que es acercarse al “primer mundo” —el capítulo número uno de esta tesis lo describe: globalidad, una *monocultura*, marginalidad y migración— en relación con la invisibilidad y desconocimiento cultural e identitario de las comunidades étnicas que habitan sus territorios. Este diálogo sobre la situación de las comunidades aborígenes en Colombia es a partir de unas generalidades que nos acerquen a las leyes, la presencia del narcotráfico en los resguardos aborígenes y el abandono del Estado.

Hay una situación política detrás de todo esto, y se hace necesario para la monografía. Sin embargo, el interés principal —que se profundiza y continúa desde el capítulo dos en adelante— es retratar, describir y registrar la práctica ancestral del tejido en la comunidad serrana, de Colombia, los Wiwas. En el proceso discursivo también se verán mencionados asuntos culturales, por lo cual, me gustaría pensar que este trabajo es un acercamiento no solo de una técnica artesanal, sino, a la comunidad en sí misma.

Los Wiwas no cuentan con algún registro bibliográfico profundo y extenso que los visibilice de manera consistente e interiorizada sobre quiénes son y cuáles son sus prácticas culturales. En los registros actuales se encuentran, al acceso público: «Ku zhime Kun: integración del pensamiento Wiwa en la escuela»; «Shihkakubi: música tradicional Wiwa» e «Identidad cultural y memoria: investigaciones participativas de jóvenes Wiwa de la Sierra Nevada de Santa Marta». Los dos primeros dos son publicados, editado y recopilados por la organización Wiwa Yugumaiun bunkunarrua tayrona – OWYBT; mientras que el último por

CINEP —Centro de Investigación y Educación Popular—. Los tres textos mencionados, son cartillas para un acercamiento elemental.

La razón por la que se desconocen de manera amplia y antropológica se debe a que no estaban interesados en mantener un contacto académico con la urbanización —aquello más allá de los picos nevados—.

Como resultado de nuestro interés investigativo, este trabajo podría mitigar un peligro que acecha a los pueblos nativos colombianos: la pérdida de su cultura e identidad.

Hay una serie de factores que contribuyen a que esta situación se intensifique, como es la dependencia de ingresos económicos del comercio con occidente; las tecnologías que se han creado a finales de la modernidad para el trabajo agrícola y la entretención moderna —TV, consolas, deportes, dispositivos TIC—; la invasión a los territorios y resguardos por organizaciones ilícitas o industriales; la barrera lingüística; la ausencia de educación intelectual para ellos mismos crear una literatura donde estén organizados y registrados sus cualidades antropológicas, lingüísticas y etnográficas.

Claro que hay algunas comunidades con miembros que dejaron el territorio con la misión de profesionalizarse y retornar una vez finalizada la educación para solucionar las problemáticas y necesidades de la comunidad. Los arhuacos, por ejemplo, ya cuentan con profesionales de la misma comunidad que registran su lengua en estudios académicos y sus valores cosmogónicos, pero ese no es el caso con los Wiwa, al menos, aún.

Repasaríamos, de esta manera, que:

Uno de los problemas fundamentales que enfrenta la comunidad Wiwa es (I) el riesgo inminente de pérdida de su patrimonio cultural e identitario, derivado de factores como la

migración forzada, la fragmentación territorial, la transculturación y la invisibilidad ante el Estado y la sociedad mayoritaria. Esta situación ha generado una progresiva desconexión de las nuevas generaciones con las prácticas ancestrales, especialmente con el tejido, que constituye no solo una técnica artesanal, sino un vehículo de transmisión de la memoria colectiva, la cosmogonía y los valores espirituales del pueblo Wiwa.

A lo anterior se suma (II) la escasez de registros bibliográficos y académicos que documentan de manera profunda y sistemática las prácticas culturales de los Wiwa. La falta de literatura etnográfica y lingüística propia, así como la ausencia de profesionales formados dentro de la misma comunidad, dificulta la preservación y difusión de los saberes tradicionales. Esta carencia contribuye a la marginalización y al desconocimiento de la riqueza cultural Wiwa tanto en el ámbito nacional como internacional, lo que incrementa el riesgo de desaparición de sus expresiones identitarias.

Otro problema crucial identificado es (III) la valoración semántica del tejido Wiwa en un mero objeto comercial o decorativo, despojado de su carga simbólica y espiritual, como consecuencia de la presión ejercida por la globalización y la economía de mercado. La inserción de la comunidad en circuitos económicos occidentales, así como la influencia de tecnologías y narrativas externas, amenaza con vaciar de significado las prácticas ancestrales, reduciéndolas a productos descontextualizados y ajenos a su función original dentro del universo Wiwa.

Y, como si se tratase de un asunto pedagógico, se reconocería otro nivel problemático:

(IV) La ausencia de estrategias pedagógicas adaptadas a la cosmovisión Wiwa y la escasa integración de estos saberes en los currículos oficiales, dificultan que las nuevas generaciones

asuman y perpetúen la práctica del tejido como un acto de resistencia cultural y reafirmación identitaria.

3. JUSTIFICACIÓN

Los Wiwa al igual que las demás familias de la Sierra Nevada de Santa Marta mantienen una unión con el territorio, unas prácticas ancestrales, una lengua nativa que deriva de los Tayronas, una visión de mundo. Aunque, todas mantienen rasgos propios que los diferencian de los demás clanes de la Sierra Nevada, y son estas mismas que los unen. Su lengua es la Damana, su concepción sobre el inicio espiritual del tejido es otro; sus nombres en los estilos de puntadas al tejer son otros; sus espacios sagrados son otros; su poporo es el más pequeño, los Wiwa usan el sombrero volteado. Son unos *otros* dentro de esos *otros* que llaman desde occidente *otredad cultural*.

Pretendo «explorar la cultura» —o el intento de ello—: adentrarme a las concepciones cosmológicas de los Wiwa para aproximarme a los valores de su identidad y las simbologías culturales. Hay una práctica de la etnia que nos permite conocer a grandes rasgos sus representaciones identitarias, como sucede con el ejercicio del tejido de mochilas.

Uno de los saberes tradicionales que la etnia Wiwa insiste en conservar es la práctica ancestral del tejido. Concebida como la forma de tejer el pensamiento. Desde tiempos remotos se ha designado esta tarea para las mujeres, y las madres son las encargadas de perpetuar la tradición a través de sus hijas. La mujer es la que toma protagonismo en esta labor, aunque, la cuestión no se trata de los roles de género; cada uno tiene una tarea designada a cumplir para que se pueda obtener, finalmente, la mochila.

A través de múltiples acercamientos con la comunidad se exponía con frecuencia que el tejido no obedece a la inmediata acción de confeccionar mochilas, sombreros o abanicos; sino que es una de las maneras de permanecer en el tiempo desafiando las ideas instauradas de occidente sobre el tejido como único fin estilístico.

Las tejedoras Wiwas, en su oficio producen una marca etnográfica y sociológica que retrata la independencia como clan serrano creando consecuentemente una idea de espiritualidad que obedece un universo Wiwa: la presencia de la animalidad, las marcas distintivas de las familias, los rituales y con qué estilo de tejido y mochila deben ser guiados; el inicio del universo; el territorio y las obligaciones que se les han encomendado a partir de la *Ley Shembuta*.

Hay una cuestión filosófica en el tejido Wiwa. La mochila Wiwa es una forma de transmitir su cosmogonía y sus conocimientos ancestrales por medio de símbolos y técnicas de tejidos que responden a una serie de “leyes” que son en esencia, unas particularidades.

La elección de materiales y de los tiempos ideales en los cuales *fluye mayormente el pensamiento*; mirar qué se quiere transmitir con la elaboración de cierta mochila y de ahí tejer los símbolos que más se adecuen a la intencionalidad de la tejedora y la respuesta de los conocimientos. Pero, en una escala superior de las particularidades —la que así hemos decidido organizar— que están en el *pretejido*, los Wiwas deben pensar en cómo reflejar la filosofía del respeto y la sabiduría que les ha sido confiada por los ancestros.

Y es entonces cuando el tejido de mochilas abarca mucho más que fines estéticos. Como la razón de *la actividad del tejer* se encuentra afincada en los valores de identidad y de consciencia espacial del Wiwa, se ha decidido que desde la edad temprana se debe aprender a tejer. Las madres y las abuelas enseñan a las niñas y jóvenes a tejer, transmitiendo así los conocimientos y técnicas ancestrales. Se teje por igual, sin una prioridad de los roles de género, aunque, sí es cierto que el trabajo de hilar y de procesar el magueyes está a cargo únicamente de los varones.

Hemos expuesto panorámicamente la filosofía y las significaciones del tejido dentro de la comunidad Wiwa, pero, como este trabajo monográfico apuesta por la difusión y preservación de la identidad de la comunidad Wiwa y el trabajo del tejido, ¿Qué sucedería si no se preserva dicha actividad? Podríamos disponer una serie de consecuencias como las siguientes:

- (I) Una pérdida del conocimiento ancestral. El tejido es una forma de transmitir el conocimiento ancestral de la comunidad Wiwa. Si esta actividad no se conserva, se corre el riesgo de perder técnicas, diseños y significados simbólicos que han sido transmisiones de generación en generación. Esto puede llevar a cabo una desconexión con las raíces culturales ya la pérdida de una parte importante de la identidad de la comunidad.
- (II) La desaparición cosmogónica de unas de las etnias nativas de Colombia. Los tejidos de la comunidad Wiwa reflejan su cosmovisión y su relación con la naturaleza y el mundo espiritual. Si la actividad del tejido no se conserva, se corre el riesgo de que se pierdan los diseños y patrones que representan elementos de la naturaleza, rituales y creencias espirituales. Esto puede llevar a una pérdida de la cosmovisión única de la comunidad Wiwa.
- (III) Si la presencia histórica de los capuchinos significó el desconocimiento cultural y la pérdida de identidad aborígen, ahora existiría una mayor invisibilidad y reconocimiento. La difusión de la actividad del tejido permite dar a conocer la cultura y las tradiciones de la comunidad Wiwa a un público más amplio. Si no se preserva esta actividad, se corre el riesgo de que la comunidad y su patrimonio

cultural sean menos visibles y reconocidos. Esto puede llevar a cabo una falta de valoración y respeto hacia la comunidad y su cultura.

Si no se preserva la actividad del tejido en la comunidad Wiwa, se corre el riesgo de perder el conocimiento ancestral de una de las primeras familias nativas del país, y no solo eso, sino que además estaríamos promoviendo la invisibilidad del patrimonio cultural colombiano como lo es la práctica del tejido aborígen. Es por eso que es importante tomar medidas para preservar y difundir esta actividad al igual que la identidad del pueblo Wiwa.

Comprendimos que la etnia Wiwa se rige a partir de cinco saberes tradicionales que conforman su génesis antropológico: el territorio, la lengua, la medicina, la agricultura y el tejido. Este último, es el motivo, de la monografía. Lo que nos dirige a la urgencia de explorar y describir las prácticas culturales de los Wiwas, que, en el tejido, existen, para ellos, distintas nociones de dialéctica materialista y conceptualizaciones del imaginario cultural. Todas ellas, resueltas a ser escritas.

4. OBJETIVOS

4.1. OBJETIVO GENERAL:

Explorar los significados y prácticas asociadas a la enseñanza del tejido en la comunidad Wiwa, comprendiendo su papel en la transmisión de la identidad y la cosmovisión ancestral.

4.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS:

- Conocer las tradiciones ancestrales del pueblo Wiwa y la relevancia para su permanencia.
- Describir la tradición del tejido en el pueblo Wiwa y sus significaciones cosmogónicas.
- Examinar las relaciones y divergencias entre el arte occidental y la noción de arte del pueblo Wiwa.

5. MARCO DE REFERENCIA

5.1. ANTECEDENTES

La construcción del estado del arte de esta propuesta de investigación nos ha mostrado que son pocos los estudios realizados a propósito de la etnia indígena Wiwa. Este rastreo preliminar arrojó como resultado una serie de investigaciones que se deslindan hacia los saberes pilares, el sujeto femenino y la construcción identitaria de la comunidad Wiwa. A continuación, presentaremos los estudios encontrados hasta el momento.

La Organización Wiwa Yugumaiun Bunkuanarrua Tairona y la Fundación Línea Negra realizaron en el 2020 un proyecto titulado *Shama (saber) Zhigui (enseñar): serie podcast del pueblo Wiwa* con el patrocinio de una beca otorgada por el Ministerio de las Tecnologías de la Información y las Comunicaciones. El objetivo principal fue la creación de una serie de *podcast* (archivos sonoros) donde se exponían los saberes de la etnia Wiwa. En este proyecto se tocaba el tema del tejido, que es afín a la presente propuesta de investigación. En este sentido, este antecedente marca una plataforma desde donde podemos partir para sustentar los objetivos trazados con el proyecto: *El tejido como manifestación identitaria y cosmogónica de la etnia indígena Wiwa*.

María Teresa Franco Maestre de la Universidad de los Andes realizó un estudio sobre la etnia Wiwa, en el 2019, que tituló: *Junta-do*. En palabras de la autora: “El proyecto parte del entendimiento de una abuela apasionada por el hacer en el tejido y en el bordado, y el dar a su familia”. Este trabajo se enmarca en la historia personal de una tejedora de La Junta en La Guajira que a través del tejido logra sustentar a su familia y mantener viva la tradición del tejer. Al igual que el primero, este trabajo supone un antecedente importante para tener en

cuenta en la elaboración del nuestro precisamente porque aborda el tema del tejido y la construcción de identidad.

La Organización Wiwa Yugumaiun Bunkuanarrua Tairona y el Instituto de Estudios para el Desarrollo y la Paz realizan en 2017 unos talleres que fueron compilados en un texto llamado *Las Menanzhinas (mujeres) Wiwa y la memoria* donde entre otras cosas se trabaja al sujeto femenino wiwa dentro de la construcción social de la etnia. Este proyecto se aborda desde las perspectivas de género contemporáneas con el objetivo de estudiar la participación de las mujeres de la comunidad en los procesos sociales, políticos, rituales y demás que configuran a la etnia Wiwa.

Ismael Conchacala Gil de la Universidad Pedagógica Nacional escribe su tesis de maestría titulada: *Construcciones indentitarias en el ser Wiwa: autorreflexiones a través de la pedagogía visual en el internado Wiwa en el contexto de la educación propia*. Esta investigación se publicó en el 2015 y aborda “una descripción general de la cultura y la Educación Wiwa.” Este trabajo de grado se centró en el estudio del modelo educativo propio con el que cuentan los wiwas para formar a los niños, las niñas y los jóvenes en los saberes propios y en algunos aprendizajes occidentales.

Es preciso advertir que el estado del arte es poco. Sin embargo, hay trabajos recientes, que demuestran una insistente necesidad sobre conocer la identidad de lo femenino y el sitio de la mujer en el ejercicio de tejido; en 2022 se publica *Tejidos: mujeres wiwas. Territorio y economía propia* por el Centro de Investigación y Educación Popular/Programa por la Paz (Cinep/ppp). En la división sobre diálogos de economía, hay intersecciones en las cuales se reconoce el equilibrio anatómico del territorio y la mujer; el cuerpo, la tierra y las nociones de identidad. En la cartilla se describe a la mujer simbólicamente como un hilo, el cual se

planta sobre la tierra, así, se reconoce el nacimiento de los Wiwas, de la mujer, como una elección divina que precisa ser registrada dialécticamente en un tejido.

5.2. BASES TEÓRICAS

En mis intenciones se busca permitir el reconocimiento de la cultura aborígen Wiwa por parte de una mirada del occidente. Esta cultura posee una memoria ancestral de gran impresión y peso cosmogónico, totalmente divergente de una cultura occidental, donde además, esta se ve compartida de manera progresiva en sus generaciones con la finalidad de salvaguardar sus costumbres e identidad; dicha búsqueda se encuentra bien, en la permanencia de la memoria. La transmisión oral compone un papel importante en la construcción de la memoria, del mismo modo, los procesos artesanales se convierten en una forma de exploración que los lleva a identificar como etnia, desde la elaboración de mochilas hasta los sombreros volteados. Considero que la mochila, el sombrero y el abanico Wiwa al ser objetos de salvaguarda étnico, perfila al tejido en unos factores de descubrimiento como lo son la identidad y la cosmogonía.

Se hace así necesario, hablar sobre la noción de identidad. Deberíamos entender que la identidad nace y evoluciona a la vez que se hace parte de una comunidad; en cuanto a esto, me apoyaré en Warman (2003) y su publicación: *Los indios mexicanos en el umbral del milenio*, donde define características que forjan una identidad:

La comunidad como organización social selecciona los rasgos culturales que se adoptan como distintivos de la identidad: las fiestas, danzas o representaciones, el uso y giros del idioma, el traje y adorno característico y hasta el conflicto con otras comunidades; en fin, el conjunto de signos que sirve de estandarte a la etnia o colectividad orgánica. (p. 20)

Entendiendo esto, apunto que el proceso de tejido de mochilas, se enmarca en el “adorno característico” de los Wiwa, donde se termina direccionando una representación

cosmogónica e identitaria de la etnia en los simbolismos y marcas hechas a tejido en cada una de las mochilas. Me apoyaré en el trabajo de *Artesanías de Colombia* (2020), específicamente: *Memorias de oficio. Tejeduría en fique* donde se profundiza en algunas mochilas Wiwas y su diseño. El tejido representa la unión ser-tierra, donde cada una de las mochilas tiene una función, y, generalmente, es para la interacción con la tierra: el recogimiento de frutos o siembra; aunque también tendríamos la mochila *Duguluma suzu*¹ como evidencia de esa trazabilidad identitaria y cosmogónica transmitida a través del tejido singular de la etnia.

El tejido Wiwa en consonancia con otras formas de arte popular del continente posee una relación indisoluble con el territorio, que no se refiere únicamente al espacio físico surcado por montañas y ríos, demarcado por la línea negra². Para los Wiwas el territorio representa un todo. El Shama Zhigui (2010) establece que:

El territorio es vida, es pensamiento, es conocimiento, es el lugar donde pervive la cultura y donde el wiwa se desenvuelve en su ámbito tradicional con todas las actividades espirituales, sociales, económicas y políticas. En el territorio están las normas, la Ley de Origen que es la que permite la armonía entre el bien y el mal, la tierra y el cielo, la luz y la oscuridad, lo espiritual y lo terrenal. (p.40)

Según esto, todo lo que representa al pueblo wiwa pertenece al territorio. El tejido, que es una de las más importantes formas artísticas de esa etnia, no es una mera confección

¹ Representa a la madre tierra que según las creencias Wiwa, tiene forma de caracol.

² La llamada Línea Negra es la delimitación de un área de gran interés ecológico y cultural en el Caribe colombiano, que busca promover su preservación y garantizar el libre acceso a las comunidades indígenas que habitan ese territorio. Su nombre original es la Zona teológica de las comunidades indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta, Línea Negra o Sei Shizha, y fue creada en 1973 por medio de la Resolución 02 del Ministerio de Gobierno de ese entonces (equivalente al actual Ministerio del Interior). Tomado de: *los archivos de Opinión Caribe del 12 de septiembre de 2018* en <https://www.opinioncaribe.com/2018/09/12/que-es-la-linea-negra/>

de hilos ajustadas a puntadas específicas, sino que además está relacionado con otros elementos que pendulan entre lo espiritual, lo social y lo material.

La génesis del tejido se configura a partir del rito. El *mama* determina cuándo sembrar la mata del maguey. Así mismo, cuando sacarlo y luego de procesarlo somete al hilo a “trabajos espirituales” que los occidentales no podemos conocer. Sumado a ello, les corresponde a los *mayores* bendecir las agujas y preparar a las tejedoras para que tejan pensamientos mientras tejen sus mochilas.

La ritualidad que reviste al tejido wiwa se acentúa cuando las tejedoras confeccionan en las mochilas las imágenes, figuras, trazos o colores que representan los linajes, es decir la marca de cada una de las familias que hacen parte de la etnia. El linaje se asocia a la pertenencia de esta familia de la Sierra Nevada, quiere decir que el tejido de la mochila tiene un valor social identitario; así la concepción de una mochila no es el mero ejercicio del tejido abocado al nivel estético; se encuentra además lo artístico, lo poético y por supuesto la utilidad; todo ello relacionado a la cosmogonía, el territorio, la herencia ancestral y el linaje. En consonancia con esta especulación, Ticio Escobar (2007) afirma que:

El arte popular moviliza tareas de construcción histórica, de producción de subjetividad y de afirmación de diferencia. Este momento constituye un referente fundamental de identificación colectiva y, por lo tanto, un factor de cohesión social y contestación política. Por último, la creación artística popular tiene rasgos particulares, diferentes de los que definen el arte moderno occidental: no aísla las formas, ni reivindica la originalidad de la pieza, ni recuerda el nombre del productor. (p.14)

Esta manifestación artística cobra valor dentro del mismo territorio, su forma estética no es independiente, ni se superpone sobre las otras formas culturales de la etnia de la Sierra Nevada; ninguno de sus elementos puede separarse; así que el modelo de arte hegemónico implantado por occidente es improcedente para entender la trascendencia y la postulación de la mochila wiwa como obra de arte así sea bajo el rótulo subalterno de arte popular.

Entonces estamos frente al tejido como una manifestación artística que no se desprende de su hacer cosmogónico, ritual, territorial y cultural. Esto quiere decir que el estudio del tejido Wiwa nos llevará a conocer su etnia desde *un todo* porque *todos los pensamientos* están insertos allí.

Por todo lo expuesto anteriormente, este trabajo es un intento de describir y registrar la identidad wiwa a través de la ejecución de las técnicas de tejido. Sin embargo, también se hablarán de unas condiciones en las cuales se encuentra el individuo aborigen en Colombia a raíz de la búsqueda de la totalidad del Estado que no es más que las pretensiones de un país del tercer mundo que lucha desesperadamente por ser incluido en un primer mundo hasta el punto de adoptar sus arquetipos, organizaciones sociales y una monocultura. Para esta sección me apoyaré en el planteamiento de Boris Groys y su aforismo de “la búsqueda de la totalidad” con el fin de exponer la situación en la que se encuentra el individuo aborigen en la contemporaneidad.

Esto de la totalidad, el estado y la cultura lo abordaré en los capítulos como una discusión en “flujos”. El flujo es uno de doble vía, el primero es lo ya dicho sobre las condiciones del Wiwa, y, la segunda vía hace referencia a los valores de significado que se hallan en la mochila.

Se propone la mochila wiwa y el tejido como una significación de identidad, se debería dialogar sobre las bases de significados que cobijan el pensamiento Wiwa. Estos rasgos de significados son los símbolos que se encuentran tejidos en la mochila.

Aristóteles (1974), Lyotard (1974) y Gabriel Tarde (2011) nos llevan a considerar que la relación del hombre con el mundo se circunscribe a repetir miméticamente lo hallado en

él por medios de símbolos y objetos. Es aquí, en esta unidad del símbolo, lo figural, donde podemos hablar sobre la segunda significación de la mochila Wiwa: registro de memoria e identidad.

Aunque, para los Wiwas la ejecución del tejido, desde su forma práctica y conceptual, no se comprende solo como técnica, sino, como lectura simbólica y social que busca hacerles sitio a las narraciones de identidad espiritual. Coral Salazar en *Tramances: el tejido Artesanal de los pastos* fundamentaliza esta idea, concluyendo que el tejido es una herramienta de transmisión de mitos, relatos y valores, y que su función va mucho más allá de lo utilitario o estético, abarcando dimensiones históricas, sociales y espirituales. Mientras que, por su lado, Bhabha (1994) en su teoría de los tres espacios, dividiéndose en enunciados de la colonialidad, postcolonialidad y los discursos políticos, abre la posibilidad de que pueda, aquí, en este trabajo monográfico, resaltar al tejido como una metáfora de la hibridación cultural, que, en todo caso, forma a su tiempo una condición de identidad híbrida, especialmente en contextos de diásporas —como lo es el caso de las familias aborígenes de la Sierra Nevada— y transculturación. El concepto de *Third space* me es útil para discursar desde el pensamiento de que el tejido es un lugar de encuentro y negociación identitaria, pues, Bhabha (1994) dice:

Our existence today is marked by a tenebrous sense of survival, living on the borderlines of the “present”, for which there seems to be no proper name other than the current and controversial shiftiness of the prefix ‘post’: postmodernism, postcolonialism, postfeminism [...] The move away from the singularities of ‘class’ or ‘gender’ as primary conceptual and organizational categories, has resulted in an awareness of the subject positions - of race, gender, generation, institutional location geopolitics locale, sexual orientation -that inhabit any claim to identity in the modern world What is theoretically innovative, and politically crucial, is the need to think beyond narratives of originary and initial subjectivities and to focus on those moments or processes that are produced in the articulation of cultural differences. These ‘inbetween’ spaces provide the terrain for elaborating strategies of selfhood- singular or comunal -that initiate new signs of identity, and innovative sites of collaboration, and contestation, in the act of defining the idea of society itself.

It is in the emergence of the interstices – the overlap and displacement of domains of difference – that the intersubjective and collective experiences of *nationness*, community

interest, or cultural value are negotiated. How are subjects formed ‘in-between’, or in excess of, the sum of the ‘parts’ of difference. (p. 1)

La fenomenología de la diáspora es una reacción a la sobremodernidad; y la necesidad de hablar sobre identidad, un efecto consecuente de patrones coloniales de la (sobre)modernidad. Entonces: el *tener sitio* significa la adecuada exploración colectiva —e individual— del *ser*; un *espacio* para los rasgos identitarios. Marc Augè al escribir *Los no lugares. Espacios del anonimato* (1992) introduce la noción de «no-lugar» para reflexionar sobre los espacios de la sobremodernidad y su manera de estilizar la construcción de la identidad y pertinencia. Es importante para este marco incluir, aún de su tiempo, a Augé, pues, ayuda a comprender por qué la pérdida del tejido implicaría no solo la desaparición de una técnica, sino la conversión definitiva de los Wiwa en «seres anónimos» dentro de los no lugares que él critica. La monografía, al documentar esta práctica, se convierte en un puente entre ambos espacios: un registro académico —no lugar por excelencia para los Wiwas— que lucha por preservar la densidad semántica de un lugar antropológico en riesgo, abriéndose en dos dimensiones. La primera, como se ha indicado en la introducción y párrafos anteriores: espacios de migración forzada. El desplazamiento de miembros de la comunidad a ciudades o zonas urbanas los expone en entornos donde sus prácticas culturales —como el tejido— pierden su función cosmogónica para convertirse en artesanías descontextualizadas. Augé señala que en los *no-lugares* «la soledad se experimenta como ausencia de vínculos», lo que explica la fractura identitaria de los Wiwa que deben adaptarse a lógicas ajenas que fueron exploradas y definidas desde el territorio.

La segunda dimensión es una metáfora extendida desde la globalización. La presión por integrarse a mercados económicos hegemónicos convierte a los territorios ancestrales en *no-lugares* mediante la invasión de tecnologías, narrativas consumistas y dinámicas laborales

extractivistas. Esto amenaza la transmisión intergeneracional del tejido, reduciéndolo potencialmente a un objeto decorativo sin sustrato espiritual.

6. MARCO METODOLÓGICO

La propuesta de investigación se mueve entre lo antropológico por tal razón para la realización del proyecto se hace necesario adentrarse en las comunidades (resguardos) para observar y hablar con los indígenas que habitan la parte de la Sierra Nevada de Santa Marta que le corresponde al Cesar (Tezhumke, Kanzisimke y Gonawimke). Estas intervenciones nos permitirán conocer de primera mano la relevancia del tejido para la construcción social de estos territorios; de igual manera se espera hacer parte de las jornadas de tejido como observadores privilegiados.

El método de recolección de datos antropológicos cualitativos incluirá la observación participante, la observación profunda, entrevistas y análisis textuales. Esta forma de investigar requiere de la consolidación de lazos entre los investigadores y las comunidades objeto de estudio. Cabe resaltar que ya contamos con los avales para visitar estas zonas, generalmente vedadas para el público en general.

La recolección de datos antropológicos me permitió analizar las conexiones del tejido con la identidad y la cosmogonía del pueblo Wiwa para poder reconocerlos, entenderlos, respetarlos e iniciar un proceso de difusión con el objetivo de salvaguardar su cultura como baluarte material e inmaterial de la humanidad. Consecuentemente, que la sociedad que no pertenece a los territorios aborígenes de la Sierra Nevada y resguardos *indígenas*, conozcan la forma en cómo el individuo Wiwa estructura el mundo a través de las técnicas de tejido, el proceso de selección del material, las herramientas que se utilizan, el corpus espiritual que está detrás del tejido y lo que nutre su tradición e identidad.

7 TÉCNICAS E INSTRUMENTOS DE RECOLECCIÓN DE DATOS

Entrevista

Como afirma Clifford Geertz (1973), la investigación etnográfica requiere de una “descripción densa”, es decir, de una inmersión atenta y significativa en los contextos culturales, donde la palabra y el sentido de los actores sociales adquieren centralidad. En este sentido, la entrevista, entendida aquí como un diálogo abierto y respetuoso, fue uno de los instrumentos principales para el acercamiento a los saberes de la comunidad Wiwa. Más que un simple cuestionario, la entrevista se constituyó en un espacio de encuentro entre el investigador y las tejedoras, los mamos y los sabedores, donde la palabra circuló libremente y permitió la emergencia de relatos, anécdotas y reflexiones en torno al tejido. Las preguntas, lejos de ser rígidas, se adaptaron al ritmo y a la disposición de los participantes, privilegiando la espontaneidad y la profundidad de las respuestas. Así, se reconocieron testimonios sobre el aprendizaje del tejido, los significados de los símbolos, las leyes de origen y las tensiones que atraviesan la transmisión de este saber ancestral en contextos de migración y cambio cultural.

Las entrevistas, realizadas tanto en el resguardo de Tezhunke como en los talleres desarrollados en la universidad, permitieron captar matices y perspectivas diversas sobre el tejido. Se dialogó con mujeres de distintas generaciones, con jóvenes Wiwa que crecieron fuera del territorio y con acompañantes que, desde la oralidad, profundizaron en la narrativa del génesis y la espiritualidad del pueblo. Este ejercicio no sólo aportó información valiosa para la investigación, sino que también se constituyó en un acto de reconocimiento y validación de la voz propia de la comunidad, en contraposición a la mirada muchas veces externa y fragmentaria de los registros académicos.

Observación

La observación, por su parte, se desplegó como una herramienta fundamental para comprender la dimensión práctica y simbólica del tejido en la vida cotidiana Wiwa. No se trató únicamente de observar desde la distancia, sino de participar activamente en los talleres, de compartir el espacio y el tiempo con las tejedoras, de atender a los gestos, los silencios, las pausas y los rituales que acompañan el acto de tejer. Esta observación participante permitió acceder a detalles que difícilmente emergen en el discurso verbal: la elección de los materiales, la preparación de las fibras, la secuencia de los puntos, la manera en que se transmiten las instrucciones y los consejos de generación en generación.

Observar el tejido en su contexto original, en el resguardo, y en los espacios de enseñanza fuera del territorio, reveló la riqueza de significados que se entretajan en cada gesto y en cada objeto producido. Se registraron no sólo las técnicas y los procedimientos, sino también las emociones, las tensiones y las formas de resistencia que subyacen en la práctica. La observación, en suma, permitió construir una mirada más integral y sensible sobre la enseñanza del tejido, reconociendo su carácter de manifestación identitaria y cosmogónica, y aportando a la documentación de un saber que, aunque amenazado, persiste en la memoria y en las manos de quienes lo practican.

8. CAPÍTULO I

APROXIMACIÓN A LA ETNIA WIWA: LA PERMANENCIA DE SUS TRADICIONES ANCESTRALES

Enclavada en los departamentos del Cesar, Magdalena y La Guajira, al norte de Colombia, se encuentra la Sierra Nevada de Santa Marta, el macizo montañoso, independiente del sistema central andino, más alto del país; hogar de cuatro pueblos indígenas descendientes de la etnia Tayrona: los Ko-gui, los Ika, los Kankuamo y los Wiwa.

A pesar de tener marcadas diferencias sociales, políticas y culturales, las cuatro familias de la Sierra Nevada comparten la misión ancestral de ser *los hermanos mayores* que mantienen el equilibrio del universo, y, de manera análoga, tener afinidad con el asedio histórico de los occidentales diezmándolos hasta el punto de dejarlos al borde de la desaparición. María Trillos, una de las estudiosas más importantes de las lenguas indígenas del Caribe colombiano ha descrito algunas de las acciones que llevaron al desraizamiento cultural y la aceleración de la extinción de la etnia aborígen:

Aferrados a sus tradiciones, han podido saltar toda clase de obstáculos: los de los grupos misioneros que buscaban ganar adeptos a sus religiones, la escolarización y la castellanización que buscaba integrarlos a la sociedad nacional, las oleadas de colonos y campesinos que huían de la violencia desatada en los años cincuenta, el tráfico de marihuana, el plan de electrificación basado en el uso de varias lagunas sagradas que dan nacimiento a los numerosos ríos que bajan por las faldas de la Sierra, las oleadas de jipis nacionales y extranjeros que llegaban hasta sus predios con el pretexto de asimilar una vida en equilibrio con la naturaleza, pero en la búsqueda de drogas alucinógenas; las agitaciones políticas y los conflictos bélicos que hoy se hacen sentir en sus predios. (María Trillos, 1998, p. 82)

Estos obstáculos son mencionados en el *Ayer y hoy del Caribe colombiano en sus lenguas*. Dicho libro fue publicado a finales del siglo XX, sin embargo, conservan una vigencia pasmosa, y en la contemporaneidad habría que sumarle la presencia de los grupos

narco-paramilitares que operan en la zona a partir del cultivo de la flor de amapola, matas de coca y marihuana.

Esta histórica “invasión” a los territorios indígenas de la Sierra Nevada ha desembocado en un flujo de migración hacia pueblos cercanos o hacia ciudades capitales, agudizando el peligro de la pérdida de las culturas ancestrales. Al respecto, es preciso mencionar que la etnia kankuama, por su ubicación en las faldas de la Sierra, próximas a las zonas urbanas, y el intercambio comercial entre indígenas y colonos, ha perdido su lengua y gran parte de su sistema cultural. Gerardo Reichel-Dolmatoff, antropólogo y arqueólogo colombo-austríaco realizó un viaje de investigación que se publicó bajo el nombre de *The people of Aritama* (1970) donde estableció que para la década del cincuenta sólo encontró a 12 hablantes, por lo que en ese momento postuló a la lengua kankuama o kakachukua, técnicamente extinta.

Lo anotado sobre los kankuamo obedece a una ejemplificación a propósito de lo que puede suceder y ha sucedido cuando las comunidades minoritarias —las entidades aborígenes— se insertan en la urbe del mundo occidental. Por este motivo, las autoridades indígenas procuran que los nativos permanezcan en su territorio permitiéndoles únicamente el contacto con occidente a través de la venta de los productos que se cultivan y fabrican en sus comunidades. Estos acercamientos generan una conexión evidentemente económica, y, del mismo modo, un filtro cultural en doble vía: el sesgo occidental y la *cultura minorizada*. Esta bifurcación genera en los grupos minorizados —aborígenes— complicaciones culturales al entrar en contacto con grupos hegemónicos —occidentales—; los líderes de las comunidades aborígenes reconocen las necesidades que padecen como grupo, unas que tienen solución con los avances académicos, tecnológicos e institucionales de un mundo

ajeno a ellos. Los *mamos* escogen integrantes de su grupo para la escolarización occidental, y, terminado el tiempo académico, regresar con el grupo para dar soluciones a sus precariedades, sin embargo, las personas escogidas no siempre regresan, pues estas ya han sido abstraídas por los avance y comodidad de la vida en occidente.

Las autoridades indígenas representadas por los cabildos conocedores de que la quema de cultivos, la tala de árboles y la esclavización de los «indios» llevó a que las familias étnicas de la Sierra Nevada que vivían en las zonas bajas, migraran, llevándose consigo la idea imaginaria de su territorio en la palma de la mano derecha; y en la izquierda:

la aporía del cómo sostenerse con los fragmentos que quedaron esparcidos de su identidad. Desde entonces las dificultades a las que se agolpan las comunidades aborígenes de Colombia es una economía que en cierta manera depende del contacto con occidente: la venta de productos agrícolas, el tejido de mochilas y *sombreros*; a procesos de transculturación debido al flujo del diálogo con occidente; la permanencia de las ideas culturales como se ha demarcado en *Shembuta* —Ley de origen—. Así, la cuestión de la identidad en los aborígenes se lee como un relato de búsqueda y salvaguarda.

Una de las formas de mantenerse vivos culturalmente es a través de sus producciones artísticas, representadas principalmente en danzas, cantos y tejidos. Dos ejemplos de tejido que puedo mencionar son: el famoso *sombreo vueltiao*³ y la mochila aruhaca fabricada por la etnia Ika. Estas dos prendas de vestir, de amplio reconocimiento nacional, son consideradas las máximas expresiones del arte popular de sus etnias.

³ El sombrero “vueltiao” es una pieza de vestir artesanal originaria de la etnia Zenú, los indígenas asentados entre los departamentos de Sucre y Córdoba. Elaborado con la fibra de la caña flecha, tiene en los descendientes zenúes ubicados en los resguardos indígenas de los municipios de: Sampués, San Andrés de Sotavento y Tuchín, a sus mayores productores. *Nota del autor.*

En menor grado de reconocimiento: el tejido de la etnia Wiwa. Este es empleado para la elaboración de mochilas, sombreros, abanicos, chinchorros y manillas; principalmente, es una expresión del arte Wiwa cuyos significados superan lo estético y se entrelazan con otras funciones de carácter cosmogónico, religioso, político y social; dejando de lado cualquier posibilidad de autonomía.

8.1 Estado, cultura e identidad

La migración es una acción que ha sido evocada en el transcurrir de los tiempos coloniales, siendo este un cambio de territorio que arriesga el *yo* del sujeto, primordialmente, su *identidad* y hábitos que practica según la ubicación geográfica del territorio, que, además, les permite auto-identificarse como etnia o cultura.

A la vigencia de este fenómeno en la modernidad, el Estado colombiano constituyó que «el resguardo indígena es una división territorial de carácter legal que, por medio de un título, garantiza a determinado grupo indígena la propiedad sobre un territorio poseído en común y tradicionalmente habitado por él», así, vemos una demarcación de las zonas del territorio colombiano para el pueblo indígena, mientras que, en el decreto 1232 de 2018 se garantiza su libertad cultural dentro de sus territorios ancestrales y, por el lado de la Constitución, se registra unos derechos para las comunidades indígenas, tales como «El Estado reconoce y protege la diversidad étnica y cultural de la Nación» —artículo 7—; y «es obligación del Estado proteger las riquezas culturales» —artículo 8—.

A través de unas legalizaciones se pretende obstruir el desplazamiento forzado y la migración para salvaguardar las tradiciones místicas de los pueblos indígenas, y, de manera análoga, hacer una inclusión socio-cultural del sujeto indígena en la sociedad colombiana; el

reconocerlo. Sin embargo, esto termina siendo una idiosincrasia textual debido a la imagen de la globalización.

En 1952 el demógrafo francés Alfred Sauvy en el semanario *L'Observateur* publica «Trois mondes, une planète» —*Tres mundos, un planeta*—, trabajo en el cual aparecería por primera vez el uso del término *Primer Mundo* y *Tercer Mundo*. Dice: “Hablamos habitualmente de los dos mundos en presencia, de su posible confrontación, de su coexistencia, olvidando a menudo que existe un tercer mundo, el más importante y, en resumidas cuentas, el primero en la cronología. Es el conjunto de los que se llaman, en estilo Naciones Unidas, los países subdesarrollados... Este tercer mundo, ignorado, explotado, despreciado como el tercer estado, quiere, él también, ser algo”.

En tal sentido, el *ser algo* se definirá en el transcurrir del tiempo como la búsqueda de la globalidad, que es, entonces, para nosotros, la búsqueda de la totalidad.

Los Estados latinoamericanos, entre ellos el colombiano, en sus intenciones de adscribirse al *primer mundo*, deben adecuarse a unos arquetipos que esta demanda, entre ellos, una cultura homogénea, y, estos al hegemonizarse, abandonan, o, niegan, a ese otro *yo cultural*, a esa otredad étnica del país. Un buen ejemplo de esta negación, observando al Estado colombiano, es la movilidad de los cuerpos paramilitares y narcotraficantes en las cercanías de los territorios ancestrales, donde el conflicto armado desprende una problemática que va en intersecciones: (I) al alterar la estabilidad del asentamiento en el territorio, (II) estos están expuestos a ser agredidos o asesinados, así, (III) deben migrar del territorio. Resulta claro que este desplazamiento de la normativa colombiana que expusimos al inicio de este apartado, es una ley de constitución no aplicada que perjudica la permanencia y salvaguarda de lo que constitucionalmente denominan *pueblos indígenas*.

Del mismo modo, en este manifiesto del Estado en busca de la totalidad nos encontramos una vía de doble flujo: por un lado, lo que discursamos anteriormente: el abandono; y, por el otro: la individualización identitaria y cultural. Boris Groys (2016) dice:

Tradicionalmente, la ocupación principal de la cultura humana ha sido la búsqueda de la totalidad. Esta búsqueda estaba marcada por el deseo de los seres humanos de superar su propia particularidad, de desechar los «*puntos de vista*» específicos que definían sus «*formas de vida*» y de acceder a una cosmovisión general, universal, con validez en todo momento y en todo lugar. (p. 17)

Así, en una primera mirada del segundo momento del flujo, las acciones del Estado colombiano y las comunidades étnicas de este mismo país, responden, individualizados, a esta totalidad; el primero: en su idealización del modo de vida del primer mundo, minoriza el pueblo aborigen; mientras que la segunda, crea espacios herméticos sobre sí mismos para salvaguardar su identidad en paralelo a un mundo globalizado.

Por otro lado, desde una segunda mirada, el individuo aborigen en la remanencia de la particularidad de Groys —el *desechar los puntos de vista* que definen una forma de vida— se ve en la tarea de crear nuevas dinámicas que le permitan preservar sus rasgos culturales en contrapunteo con occidente. Se les mostraría así, la configuración de signos lingüísticos. Por medio de Richard Rorty, Wittgenstein y Heidegger desde sus supuestos en la Filosofía del Lenguaje podemos demarcar *la lengua* como una herramienta mimética de lo *imaginario* transversado en el significante, compuesta de signos que manifiesta la realidad sincrónica y asincrónica de sus actores sociales; además, el diálogo se muestra inherente de los rasgos cosmogónicos e identitarios de los actantes lingüísticos.

De este modo, la comunidad Wiwa, ubicada en la parte suroriental y oriental de la Sierra Nevada de Santa Marta, conscientes de la aporía de su identidad, dinamizan

interiormente, por medio de signos lingüísticos —la lengua *Damana*—, espacios herméticos que den permanencia a su cultura: las declamaciones y tertulias sobre la memoria Wiwa, las enseñanzas morales manifestadas *Antes el amanecer*, las obligaciones y herramientas dadas al pueblo *Después del amanecer*, los rituales y su acompañamiento musical. Sin embargo, para difundir su identidad por fuera de la comunidad, se ha de buscar otros signos, ajenos a la lengua *Damana* para que, aquella cultura de un habla extranjera pueda distinguirlos y (re)conocerlos. Esto despertaría la siguiente pregunta: ¿Qué tipo de signos han de configurar los Wiwa hacia el extranjero para la materialidad de su cosmogonía e identidad? (I) Estos signos deben superar, evidentemente, un estructuralismo de la lengua, deben ser trascendentes; además, (II) el signo ha de ser, en su naturalidad, un signo mimético de la cosmogonía Wiwa, que, responda a la voz del *yo cultural*.

La respuesta a la adecuación de estas dos condiciones del signo —superación de la lengua y mimesis de la cosmogonía—, es entonces, la mochila Wiwa. El «ser trascendente» no busca significar, en esencia, una prolongación en el tiempo, sino, la superación de un sistema fonético-fonológico, el desplazarse de lo psíquico a la inmediatez de la realidad objetiva: al objeto. Este objeto será el resultado de unas producciones artísticas, representadas principalmente en danzas, cantos y tejidos que les permite mantenerse vivos culturalmente.

Este trabajo explora la dinámica del tejido en la comunidad Wiwa como una adscripción a la muestra de rasgos identitarios de la etnia, y, del mismo modo, como una práctica que representa su acervo cultural.

9. CAPÍTULO DOS

Tejido Wiwa

Hablar del tejido es una aproximación sintáctica a una de las expresiones más antiguas y universales de la humanidad, pero también en una práctica que, en el caso de los Wiwa, trasciende lo material para convertirse en lenguaje, memoria y permanencia. El tejido no es solo la acción, física, de entrelazar fibras; es, ante todo, una forma de pensar y de habitar el mundo; de hallarle una interpretación. Como señala Clifford Geertz, «el hombre es un animal suspendido en redes de significados que él mismo ha tejido» (Geertz, 1973, p. 20). En la cultura Wiwa, esas redes adquieren forma concreta en la mochila, en los símbolos y en los gestos cotidianos de las tejedoras. El tejido, entonces, es a la vez técnica y relación, herencia y posibilidad, una manera de sostener la identidad y de dialogar con el territorio y la espiritualidad que lo define.

Por eso, a la baja presencia de trabajos antropológicos y etnográficos que centralicen sobre el tejido Wiwa buscaré dirigir los siguientes párrafos en este orden discursivo: una mirada —laconica— del génesis del mundo para los Wiwa y el papel del tejido en una fase primeriza; las significaciones del tejido dentro de la comunidad; y, por último, cómo se manifiesta el tejido desde occidente y desde la comunidad Wiwa.

Cuando nació el pensamiento de todo lo que existe, el mundo estaba en oscuridad y cubierto de agua. El pensamiento comenzó a caminar por lo nocturno hasta llegar a la Sierra, una vez allí, decidió escurrirse por el agua que la cubría para subir hasta Nebake, lugar en donde se formó el pensamiento Wiwa. Sheukukui y Sherankua, padres de todo, observaron la danza del pensamiento y decidieron echarlo en una olla de barro sometida al fuego. El tiempo se estiraba hasta que pronto amaneció. La olla de barro se cuajó y así, con las primeras líneas destellantes del alba, el pensamiento Wiwa se convirtió en el hombre.

Por su mismo lado, la comunidad Wiwa afirma que todo se le fue dado al hombre después del amanecer, como lo es la música y el tejido. Munkua hija de Sheukukui, se le fue entregada una bola de hilo con el propósito de hacer un tejido capaz de sostener el mundo. Obediente a los mandatos, la araña Munkua caminó. En movimientos vertiginosos comenzó a tejer hasta que por fin dio una última puntada para concluir su tejido. El resultado de su arduo trabajo fue una mochila, aquello que ella consideró capaz de soportar al mundo.

Podríamos ver que el tejido de la mochila cumple dos funciones, las cuales llamaremos *significaciones*. La primera de ellas es tejer el pensamiento, y esto nos haría preguntar: ¿Quiénes son los encargados de tejer el pensamiento? y ¿cómo se teje el pensamiento? Para responder, primero deberíamos situarnos en la pregunta del cómo la comunidad conceptualiza esta idea del pensamiento. La mochila y cada uno de sus orificios simbolizan todos los seres que existen en la madre tierra, y, si la mochila es pensamiento, quiere esto decir que el pensamiento es el *inicio* del hombre Wiwa; génesis e historia. En este génesis el tejido se asoma en la cosmogonía Wiwa como una herramienta que permite sostener el mundo, pero dicha tarea, la elaboración de la mochila, pasa por dos fases. La primera de ellas es el tejer un *chipiri*, un círculo que será la zona baja de la mochila simbolizando el mundo; la segunda fase es el *ujtsh*, cuando ya se ha tejido hacia arriba del *chipiri* y hecho la cosedera, simbolizando las vigas que sostienen el mundo.

La forma en cómo el pueblo Wiwa interpreta el mundo por medio del tejido no es más que una intencionalidad de crear su identidad en sinergia con él, por ello, los rasgos del territorio, de su apariencia, género y su cosmogonía, se adaptan, artística y socialmente a la creación de mochilas. En las zonas serranas y los resguardos crece una planta monocotiledónea conocida como magueyes que es utilizada para obtener fique, material destinado para la elaboración de las mochilas. Se generará un fique diferente según el tipo de

magueyes que se encuentre, por lo que cada uno de estos condicionará la *utilidad* que se le dará al producto obtenido del tejido. A continuación, presentaré algunos de los fiques que se pueden obtener según los magueyes que se desfibren y la utilidad de la mochila realizada.

El *shipia unzisi*. Este maguey se encuentra en las cercanías de las quebradas y de los bosques por lo que es de clima medio. Mide dos metros; sus hojas no poseen espinas y son de un color verde pera. El fique que se obtiene de este tipo de maguey lo utiliza la mujer en su etapa de pre-adulthood por lo que las mochilas realizadas se las entregan al *mamo* y a las *sagas*, solo ellos las pueden utilizar. La utilidad que se les da a estas mochilas es la del rito como la del ritual *inguama inguashi*; en cuanto a su característica física, mide 70 centímetros.

El *bi umbia*. Este maguey se encuentra en las quebradas y ríos. [Información no dicha sobre su medida]; sus hojas no tienen espinas y su color es de un verde trébol por lo que es de clima templado. El fique que se obtiene de este tipo de maguey lo utiliza la niña, únicamente después del *mamo* realizar un ritual de iniciación. En cuanto a la característica física de la mochila que se realiza con este fique es de 70 centímetros.

El *inguama inguashi*. Este maguey se encuentra en [Información no dicha sobre dónde se encuentra, al igual que su medida y descripción sobre sus hojas]. La mochila realizada con este tipo de fique se le es entregada, comúnmente, a la madre de la niña, sin embargo, también se le puede ser dada al padre. La utilidad que se les da a esta mochila es de un carácter ritualista: se guardan tributos espirituales a la unión de la familia. En cuanto a su característica física, mide dos metros.

El *shipia dzuin zhaneka*. Este maguey se encuentra en los bosques ya que para poder crecer necesita de tierra húmeda. Mide dos metros y medio; sus hojas son largas, no tienen

espinas y su color es de un verde oscuro. El fique que se obtiene de este tipo de maguey lo utiliza la mujer una vez ha pasado a la etapa de su desarrollo —se considera que ya ha entrado en la adultez— por lo que las mochilas realizadas se las entregan a las personas mayores, a los *mamos* y las *sagas*. La utilidad de estas mochilas es guardar y recolectar alimentos, por lo que, en cuanto a su característica física busca ser «mediana» y su anchura aumenta.

De esto notaríamos dos cosas: el género femenino es el que adquiere protagonismo en la labor del tejido y que la mochila a medida que se aumenta la edad o etapa de la mujer, utiliza un fique determinado. Esto nos haría preguntar en dónde queda el hombre, lo cierto es que dentro de la comunidad cada rol se le es encargado una tarea. En el caso del hombre: se teje, se desfibra el maguey y se hila. En el caso de la mujer: se teje; se les prohíbe realizar el desfibramiento y únicamente se puede hilar el fique obtenido del *shipia dzuin zhaneka*.

Al igual que se condiciona el distintivo de los roles en un *antes* de la mochila, también se crean condicionamientos en el *durante*, estos son conceptualizaciones que buscan comunicar y simbolizar una realidad de mundo por medio del tejido.

Entonces, recordando que el tejido es pensamiento, el Wiwa dinamiza formas en las cuales el pensamiento comunique por medio del objeto de arte. Esta comunicación hegemoniza el equilibrio entre las animas y el hombre revelando una faceta del objeto de arte como un objeto impregnado de espiritualidad según se sigan los tejidos que Munkua y Dugunabi le enseñó al hombre Wiwa. Consecuentemente, se instruye teniendo en cuenta las edades, los estilos de tejidos son el Kinki, donde la puntada que se realiza es de adentro hacia afuera; el Suzu Noshi, donde la puntada que se realiza es de afuera hacia adentro; el Nulukatsuzu, [información no dicha sobre la puntada realizada]; y el Dusuzu, donde la puntada que se realiza es de [información no dicha sobre la puntada realizada].

Habría que decir también que en la mochila se tejen símbolos e imágenes. Hay en este punto una bifurcación: la mochila comercial y la mochila cultural. Considerando que la economía de la etnia depende en un grado por el comercio que se genera en el contacto con el exterior, deben acoplarse al gusto y demanda del consumidor extranjero, apareciendo de esta manera las mochilas con símbolos occidentales y colores ostentosos que se perfilan en los patrones estéticos de occidente para que puedan generar un lucro. Mientras que como etnia serrana se tejen símbolos que representen las raíces de los árboles, los caracoles o las garzas.

De hecho, Aristóteles (1974), Lyotard (1974) y Gabriel Tarde (2011) nos llevan a considerar que la relación del hombre con el mundo se circunscribe a repetir miméticamente lo hallado en él por medios de símbolos y objetos. Es aquí, en esta unidad del símbolo, lo figural, donde podemos hablar sobre la segunda significación de la mochila Wiwa: registro de memoria e identidad.

El asentamiento de los Capuchinos promulgó rápidamente la iniciativa española de difundir el dios católico-cristiano a través de oleadas de evangelización en los centros educativos. Los infantes nativos que se encontraban en estos planteles se les cambió el nombre por uno españolizado, pues, esto significaba su nueva vida en Cristo. Con el tiempo algunos de ellos fueron liberados o lograban escapar; otros, ya se adaptaron a la vida occidental. Sin embargo, cuando estos retornaban a su territorio usaban sus mochilas.

La mochila es identidad y memoria porque en ella, lo figural además de representar las criaturas que existen en el mundo, es un distintivo para el linaje Wiwa.

“Después, ya ahí fue que yo comencé, cuando yo me desarrollé, ahí sí tejí una mochila con tejido que se llama maguey, ahí si ya comencé diferente, ahí mi mamá ya nos dijo qué linaje podía yo tener, el linaje de los Pinto, ahí sí ya blanco, negro y rojo es el linaje mío”. (Mercedes Pinto Beleño, toma 3 del capítulo II la Serie Podcast del pueblo Wiwa).

El linaje es el conocimiento que se le da a cada familia para que desempeñe una labor específica dentro de los resguardos. Ese linaje se manifiesta en las mochilas por medio de un color, la combinación de colores o dibujos que los pueden identificar. Además de las variaciones del color, las figuras también sirven como estandarte para reconocer a qué linaje Wiwa pertenece el portador.

Algunas de las familias son los Shertuga-Ka, los Wintuga que su apellido españolizado es Mormolejo, los She Shintuga que su apellido españolizado es Alonzo y a los Malu que su apellido españolizado es Montero.

En conclusión, estas dos significaciones del tejido, la mochila como conocimiento y como identidad-memoria, nos remite al postulado de que el tejido es una adscripción mimética del imaginario Wiwa en la medida que existe la ideación de *cómo se simboliza* la naturaleza y los seres en la mochila y *qué busca significar* esas figuraciones dentro de la etnia.

9.1 Símbolos en la mochila Wiwa

La comercialización de las mochilas de las etnias de la Sierra está sujeta, con frecuencia, a un público que realiza afirmaciones como «esta mochila no es arhuaca, como se dice en aquél cartel» o, por el contrario: «esa mochila de allá es arhuaca».

Aclaremos que hablamos de un comprador que pertenece a la urbanidad. ¿Cómo este hombre, ajeno a la comunidad arhuaca, reconoce las mochilas hasta el punto de discernir de las *imitaciones*, de las réplicas? Esto bien, se debe, claro, a la difusión e interacción que ha existido entre *el hombre urbano* con algún sujeto perteneciente a la comunidad arhuaca. Los arhuacos comercializan directamente sus mochilas en las plazas o las distribuyen en eventos

de *outlets* y campañas como las que lidera Artesanías Colombia S.A. - BIC respaldada por el Ministerio de Comercio, Cultura y Turismo.

Así, la presencia de entidades del Estado en dichos escenarios es un método de argumentar la originalidad de la pieza.

Sin embargo, hay algo más: la técnica de tejido empleada en la elaboración de sus mochilas y materiales tratados/producidos en el mismo territorio. Las mochilas tienen rasgos particulares que ayudan a distinguirla de *las imitaciones*.

Nos referimos a elementos de composición: los símbolos tejidos; el acabado de las puntadas —lo mencionado en el capítulo dos; técnicas de tejido— y la saturación del color.

Las etnias de la Sierra Nevada consideran que cada uno de sus performances plásticos, rituales y comportamiento cultural se debe a una transmisión de conocimiento ancestral que se les fue dado por la voz y enseñanza de una deidad: Serankua, el padre de la naturaleza. En el caso de la mochila, se es utilizada alegóricamente como un mapa de la dinastía, de elementos que buscan mimetizar el territorio y las transiciones de cada ritual. Esto quiere decir, que cada patrón vectorial que se realiza en la mochila carga un valor simbólico cultural: la Sierra Nevada es tejida en la mochila con el patrón de una persona rectangular con los brazos encorvados cuadradamente, y, en cada linde, que son las manos y los pies, la conciencia espacial de dónde está ubicada cada familia serrana —más adelante [FIGURA TRES], se muestra con una imagen este patrón—.

Hice el ejemplo de la mochila arhuaca porque la economía de los Wiwas, al igual que la del Arhuaco, se soporta en el mercadeo de los productos «artesanales»*. Pero, en los

Wiwas sucede algo: el comprador no sabrá diferenciar y reconocer, autónomamente, la mochila Wiwa en el mercado.

Si la mochila es una pieza física inmersiva de la identidad y cosmogonía aborígen en la medida en que esta porte los patrones vectoriales que las hacen distintivas, podríamos decir que se está, del mismo sentido, atribuyendo a la cultura un axioma monetario cuando el escenario comercial esté monopolizando las mochilas que cargan conceptualmente el valor identitario de la etnia. El Wiwa es consciente de ello, y por esta razón no comercializa mochilas las cuales él porta para las ceremonias, los rituales y del tanteo de la dinastía. Lo que hace, en su lugar, es adoptar sus técnicas de tejido a las nociones occidentales del arte. Comercializa, entonces, una mochila que cumpla parámetros estéticos del escenario del mercado occidental. Tendrá figuras; será del hilo con el cual tejen usualmente —fique—; pero, esos patrones vectoriales no tendrán alguna carga simbólica de los valores identitarios o esos patrones vectoriales no tendrán alguna carga simbólica de los valores identitarios o la conciencia cosmogónica y espacial del Wiwa. Tendrán patrones de un azar ajeno a lo que se consideraría *el pensamiento Wiwa*; también, algún *estilo* y *diseño* que el usuario con el capital así lo desee.

* Al realizar el trabajo de campo, me encontré el caso de que varios de los Wiwas no concertaban que sus piezas son “obras artesanales”, por lo cual escribo en comillas españolas esta terminación como única forma de significación lingüística cercana al lector de lo que ellos realizan.

Las mochilas Wiwas representan la identidad y el linaje; y de manera paralela, los colores son utilizados específicamente para diferenciar los clanes. La mochila es portadora de significado y de ancestralidad por lo que, se utilizan las técnicas *suzu noshi*, *suzu kinki*,

nolukatsuzu o el *dusuzu* en su tejido, pero, sin mayor inmersión como lo son los símbolos tejidos en ellas. De hacerse, consideran que estarían dislocando su cultura.

En esta monografía no busco entrar en discusiones capitalistas. Pero, me era necesario hacer la anterior observación como una manera de representar el esfuerzo mismo del Wiwa en cuanto a definirse en paralelo a la necesidad de capital, como también valorar el hecho de que me permitan describir y mostrar algunos de sus símbolos a continuación.

En el trabajo de campo estuve bajo la guía de un agente de la comunidad que hablaba el español. Junto a él sucedieron dos cosas: habíamos organizado una serie de interrogantes sobre vacíos que yo tenía sobre los Wiwas y el trabajo del tejido, las cuales él también desconocía su respuesta por lo cual decidió hacer un trabajo etnográfico personal de único acceso al Wiwa; si estas preguntas bien eran sobre su comunidad y las preparaciones del tejido, él las desconocía porque era de un conocimiento del mamo o de los sabios ancianos. Hay una urgencia por la existencia de este trabajo tanto desde la zona interna de la comunidad, como hacia el exterior, para preservar aspectos de la etnia a través de la difusión de sus valores culturales. Apuesto este trabajo como un, intento, posible de material pedagógico y etnográfico que aún no se cuenta sobre la etnia Wiwa, como sí lo hay de otras comunidades, tal lo es la arhuaca.

La segunda circunstancia se desprende de la anterior.

Se logró conseguir una información de considerable extensión, pero, a mí, sólo se me permitió el acceso a una pequeña parte. Busqué distribuirla a lo largo de este trabajo y mantener una escritura fiel e integral al cómo se escribirían ciertas acciones/referencias en

su lengua. Y, ya en estos últimos apartados me dedicaré a mostrar algunos pocos símbolos que se utilizan, sus nociones de significado, las herramientas y la ritualidad.

Arrata: es el nombre del símbolo que representa la figura de las hojas en la mochila.

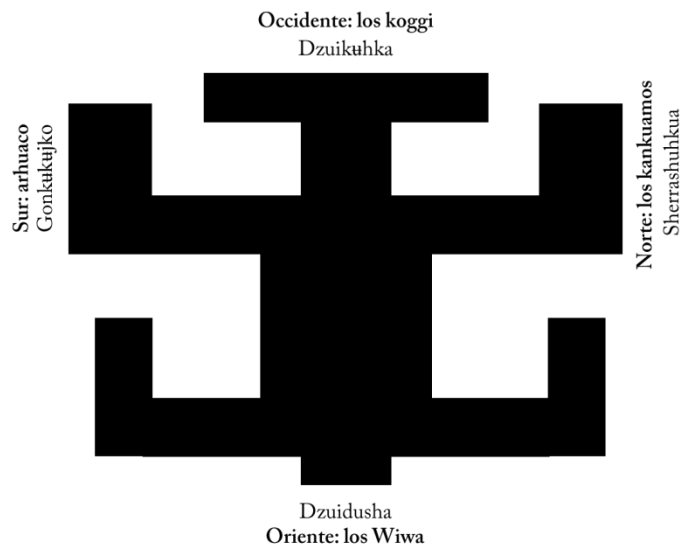


Inguna: es el nombre del símbolo que representa la figura de los caminos en la mochila.



La Sierra Nevada y sus familias: No se mencionó el nombre de este símbolo en lengua damana, sin embargo, se puede registrar bajo este nombre porque el símbolo representa la figura de la Sierra Nevada y en cada uno de los lindes de la figura se especifica qué familia está ocupando la zona.

La inclusión de figuras geométricas en la mochila Wiwa se debe a una guía ancestral de saberes que Munkua y Dugunabi les dio a los Wiwa en los que ellos llaman *Antes el*



amanecer. Como una acción de preservación desde la edad temprana se ha decidido que el Wiwa debe aprender a tejer. Diciendo a la vez la afirmación de: «tejer para mantener el equilibrio».

Los roles de enseñanza se dividen en dos instancias.

Las madres y las abuelas enseñan a las niñas y jóvenes a tejer; el niño que teje, al alcanzar cierta edad, la guía de enseñanza se eleva al cargo del padre. Mientras la mujer corresponderá en todas las edades a la enseñanza de las otras mujeres.

Notaremos que la ocupación de los roles femeninos son protagónicos en la enseñanza y performance del tejido.

Por su lado, hay unas leyes que deben de seguir: las figuras que se realizan en el tejido únicamente se pueden realizar una vez la tejedora está en la transición de la niñez hacia la adultez. De manera progresiva, una vez la tejedora haya llegado a la mayoría de edad, el *mamo* realizará un ritual para que esta pueda tejer con fiques de colores y hacer los símbolos.

Si no se obedece esta ley, y la mujer teje con fique de colores sin realizar el ritual, esta se enfermará.

Para que sea curada, el mamó realiza un ritual de purificación.

También hay símbolos que tienen relación con el territorio y se construye pictóricamente. Por ejemplo, las cuatro líneas en la mochila significan que en la Sierra hay cuatro grupos étnicos diferentes y cuatro lenguas diferentes.

Este rasgo cuadrilátero también se ve representado en otros objetos diferentes a la mochila: los cuatro poporos y ayos. De hecho, la longitud del poporo depende en qué zona de la Sierra Nevada esté ubicada la etnia. Mientras más alto se esté de los picos montañosos más largo será el poporo, por eso vemos que algunos poporos son más largos. No debemos confundir la longitud con el ancho del poporo; el ancho se ve determinado no por la cercana ubicación de los picos, sino, el tiempo que lleva el poporo de ser *poporeado*. Al poporear se ancha el poporo.

Los colores utilizados en las mochilas Wiwa también tienen un significado simbólico que representa elementos de la naturaleza y la cosmovisión de la comunidad. Algunos de los miembros del resguardo mencionaron qué significa cada color, siendo de este modo el color rojo la representación de la energía, la vitalidad y la fuerza; el color amarillo puede representar el sol y la felicidad; el color negro representa la muerte y la oscuridad que estaba en el mundo *antes el amanecer*; mientras que el color blanco representa, en las primeras edades de las tejedoras, su pureza. Hay otros colores como el violeta, el mostaza y el vinotinto, pero no mencionaron su significado.

Cabe resaltar que cada mochila Wiwa es una pieza singular debido a que tienen su propio significado simbólico según los colores y figuras que se utilicen. Es importante tener en cuenta que la interpretación de los colores puede variar entre diferentes comunidades — los resguardos— y contextos. En el capítulo anterior vimos que la unión y presentación de algunos colores con otros ayudan a identificar a cuál clan —las familias— pertenece el portador.

Pareciera de cierto modo que la selección de colores está influenciada por los recursos naturales —recordemos las clasificaciones de magueyes y que cada uno se utiliza para tejer un tipo de mochila diferente— y paisajes del territorio, así como por la tradición y el conocimiento transmitido por las mujeres de la comunidad.

Para finalizar esta intersección de los símbolos, uno de los ancianos de la comunidad compartió lo que representan algunos animales en las mochilas y que además creía que compartían simbología y significado con la comunidad kankuama: la serpiente representa la sabiduría y la transformación, pero también significaba la conexión con el mundo espiritual; el jaguar puede representar la fuerza y el poder, pero también un símbolo que otorga protección al portador; los peces significan la conexión existente entre el Wiwa y el agua, recordando que la creación del hombre, desde las enseñanzas de la comunidad, se debe al agua.



9.2 Herramientas

El tejido en la cultura Wiwa no solo es una práctica cargada de significado espiritual y social, sino también un proceso que requiere de herramientas específicas, cuidadosamente seleccionadas y elaboradas por la comunidad. Cada instrumento cumple una función particular dentro de la secuencia del tejido, y guarda, a su vez, un valor simbólico que se transmite de generación en generación. Anteriormente hablé de las técnicas, los saberes asociados al tejido, y algunos símbolos. Considero necesario presentar las herramientas físicas que hacen posible este oficio ancestral.

La herramienta que se utiliza para tomar la hoja de maguey y convertirla en fique es (I) **la carrumba** (kwinzinzi). Es una herramienta de madera la cual se elabora con el árbol de guayabo. Su aspecto es similar al de un arco, con la diferencia que lleva entre su soporte una pieza circular, el cual explicado y descrito por los Wiwa: lleva una forma redondeada porque simboliza el mundo y, que, al momento de procesar el maguey a fique, su oscilación mimetiza el movimiento de la tierra alrededor del sol.

El proceso de utilización de la carrumba comienza con varias personas: una raspa o separa las hebras de la hoja de maguey, otra las agrupa y una tercera hila con la carrumba para obtener el hilo de cabuya listo para tejer. Estas tres personas deben ser hombres.



[Imagen ilustrativa de *la carrumba*]

(II) **Agujas.** Las agujas no están restringidas a un único material. Sin embargo, se busca que sean resistentes y duraderas, por lo cual las utilizadas en los talleres de tejidos que se realizaron las tejedoras especificaron que aquellas que estuviesen hechas de metal serían útiles.

10. **CAPÍTULO TRES**

La mochila wiwa y el arte popular: el fin de la autonomía

La noción de arte con la que se designa el valor estético de una obra que intenta interpretar lo real o materializar lo imaginario ha nacido en Europa. Federico Hegel, autor insoslayable a la hora de abordar este problemático e inasible concepto, se refiere a él como: “Un modo como el hombre ha tomado conciencia de las supremas ideas de su espíritu” (2006:51) haciendo referencia al contenido espiritual de las obras de artes y la invitación a percibir las a través de la contemplación y la delectación. Esta manera de concebir el arte por parte del filósofo alemán le otorgaba a la obra un halo ritualista y sacro. Por supuesto que hay que anotar que las concepciones hegelianas se dan antes de que el auge de la Revolución Industrial trajera profundos cambios sociales, económicos y tecnológicos, que repercutirían en la cultura y en las funciones del arte.

La ruptura que supone el advenimiento de este nuevo período en la historia de la humanidad, lleva a Walter Benjamin a proponer dos nociones sobre el arte. Por un lado, habla del «valor ritual» ligando su función a lo mágico y religioso; a partir de las tesis decimonónicas hegelianas. Por otro, propone «el valor de exhibición» que se refiere a la emancipación de la obra de elementos litúrgicos y religiosos, para dar lugar a la función artística del arte; es decir, a comenzar a considerar a otros elementos como “el creador, el gusto y la expresión” (2003:51).

Por otro lado, Ticio Escobar, curador y crítico de arte paraguayo, recoge en *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular* (1986) las nociones universalistas sobre el arte, interpretadas y figuradas por occidente. Allí él termina por describirlas como un modelo «elitista y reduccionista», pues, se ha omitido, en los discursos y *espacios de arte* las piezas hechas por los indígenas del Nuevo Mundo.

El modelo al que se refiere Escobar, «de verdades indiscutibles e inalterables», concibe la obra de arte como «autónomamente estética», siendo esta su principal característica; además de original y única, sin otra función que pueda desviarse de la contemplación estética.

Lo cierto es que este modelo promovido por Europa ha sido trasplantado a suelos latinoamericanos y asimilado sin condiciones; lo que ha generado dificultades y ambigüedades en los porqués de la necesidad de un arte y si lo que se busca con las obras de arte es únicamente el placer compositivo. Al existir muchas culturas, este espectro sobre el arte como objeto únicamente de *contemplación* que es promovido por la tradición europea, no encajaría circularmente, con agrupaciones culturales como lo son las étnica. Escobar (2008) dice:

Por un lado, la cultura hegemónica internacional no sólo propone pautas y métodos, sino que extrapola sus verdades volviéndolas válidas para todas las situaciones. Por otro, el pensamiento de los países periféricos suele aceptar, seducido y gustoso, los modelos centrales sin preguntarse demasiado acerca de la vigencia que puedan éstos tener en circunstancias diferentes. (p. 28)

Esta aceptación sin reservas, en nuestra condición de colonizados, ha derivado en la subalternidad de las manifestaciones artísticas producidas por las culturas indígenas en calidad de sociedades minoritarias, designadas por el discurso hegemónico como arte popular. El adjetivo popular es indicativo de otra cosa, no significa arte en su estado puro; más bien se refiere a algo menor debido a que no se ajusta al campo artístico de occidente. Ticio Escobar cuestiona ese modelo universal y lo señala como “reduccionista y etnocentrista” remarcando que el arte producido por los indígenas «tiene cualidades y posibilidades diferentes» (2008:72). Al respecto apunta que:

El arte popular aparece empobrecido y mutilado: gran parte del menosprecio que sufren sus expresiones se infieren del mito de que determinadas prácticas producidas en Europa (y después en los EEUU) constituyen, por superiores, el único parámetro de lo que debe ser el arte. Pero el desmedro de lo artístico popular también deriva de la vieja tendencia a importar conceptos referidos a esas prácticas y trasplantarlos reflejamente a otros sistemas culturales, sin tener en cuenta sus particularidades. (p. 31)

Una de las dificultades que acarrea este trasplante sin condiciones se origina a partir de entender a la obra de arte desde su forma estética, lo que conduce a que su valor está dado por “el gusto estético” que se produce a través de «la contemplación pura y libre; sin tener en cuenta posibles finalidades prácticas del mismo» (p.37).

El arte popular, por su parte, no está reducido a esta función; en él opera el carácter utilitario, es decir, la forma estética indígena incluye una funcionalidad en las estructuras sociales de las comunidades étnicas. Además de ello, llevan consigo una pluralidad de significados religiosos, simbólicos, políticos e identitarios. Así, la autonomía estética, establecida por occidente, no tiene asidero en las manifestaciones artísticas populares porque su espesor plurisignificativo la reviste de varias dimensiones que escapan de la definición circular europea.

Entonces, esta premisa deviene en un cuestionamiento inicial: ¿Si el arte indígena, llamado popular, no se ajusta a las características establecidas o impuestas por occidente a través de su modelo, de qué forma se pueden analizar esas manifestaciones artísticas?

La respuesta es que resulta imposible separar los valores estéticos del arte popular de los significados sociales y contextuales donde precisamente adquieren su sentido. A partir de esta premisa, Ticio Escobar, que reconoce la improcedencia del modelo europeo en el análisis del arte popular apunta que:

Aunque (lo indígena) no se ajusta al régimen de la autonomía estética, el arte popular es capaz de imaginar modalidades alternativas que no significan ni la cancelación de la belleza ni el desaire de sus funciones sociales: puede conservar al mismo tiempo la eficacia de la forma y la densidad de los significados. (p.14).

La revisión de algunas especulaciones de Ticio Escobar sobre el arte a partir del modelo occidental y las producciones artísticas populares, y lo que sucede al intentar calzar lo de acá con los parámetros de allá; sirve de base para entender lo que sucede con el tejido wiwa materializado en la mochila y su imbricación con la cosmogonía, la identidad, la cotidianidad y el rito, de esta familia de la Sierra Nevada de Santa Marta.

El tejido Wiwa en consonancia con otras formas de arte popular del continente posee una relación indisoluble con el territorio, que no se refiere únicamente al espacio físico surcado por montañas y ríos, demarcado por la línea negra. Para los Wiwas el territorio representa un todo. El Shama Zhigui (2010) establece que:

El territorio es vida, es pensamiento, es conocimiento, es el lugar donde pervive la cultura y donde el wiwa se desenvuelve en su ámbito tradicional con todas las actividades espirituales, sociales, económicas y políticas. En el territorio están las normas, la Ley de Origen que es la que permite la armonía entre el bien y el mal, la tierra y el cielo, la luz y la oscuridad, lo espiritual y lo terrenal. (p.40)

Según esto, todo lo que representa al pueblo wiwa pertenece al territorio. El tejido, que es una de las más importantes formas artísticas de esa etnia, no es una mera confección de hilos ajustadas a puntadas específicas, sino que además está relacionado con otros elementos que pendulan entre lo espiritual, lo social y lo material.

La génesis del tejido se configura a partir del rito. El *mama* determina cuándo sembrar la mata del maguey. Así mismo, cuándo sacarlo y luego de ello, somete al hilo a “trabajos

espirituales” que los occidentales no podemos conocer. Sumado a ello, les corresponde a los mayores bendecir las agujas y preparar a las tejedoras para que tejan pensamientos mientras tejen sus mochilas.

La ritualidad que reviste al tejido wiwa se acentúa cuando las tejedoras confeccionan en las mochilas las imágenes, figuras, trazos o colores que representan los linajes, es decir la marca de cada una de las familias que hacen parte de la etnia. El linaje se asocia a la pertenencia de esta familia de la Sierra Nevada, quiere decir que el tejido de la mochila tiene un valor social identitario; así la concepción de una mochila no es el mero ejercicio del tejido abocado al nivel estético; se encuentra además lo artístico, lo poético y por supuesto la utilidad; todo ello relacionado a la cosmogonía, el territorio, la herencia ancestral y el linaje. En consonancia con esta especulación, Ticio Escobar (2007) afirma que:

El arte popular moviliza tareas de construcción histórica, de producción de subjetividad y de afirmación de diferencia. Este momento constituye un referente fundamental de identificación colectiva y, por lo tanto, un factor de cohesión social y contestación política. Por último, la creación artística popular tiene rasgos particulares, diferentes de los que definen el arte moderno occidental: no aísla las formas, ni reivindica la originalidad de la pieza, ni recuerda el nombre del productor. (p.14)

Esta manifestación artística cobra valor dentro del mismo territorio, su forma estética no es independiente, ni se superpone sobre las otras formas culturales de la etnia de la Sierra Nevada; ninguno de sus elementos puede separarse; así que el modelo de arte hegemónico implantado por occidente es improcedente para entender la trascendencia y la postulación de la mochila wiwa como obra de arte así sea bajo el rótulo subalterno de arte popular.

10.1 El sitio del arte popular: el control de la producción simbólica

Es cierto que *El mito del arte y el mito del pueblo* pertenece a un tiempo que, al día de hoy, cumpliría más de cuarenta años. Sin embargo, mi necesidad de describir aspectos que se encuentran en él, remite a una discusión actual: qué circunstancias condicionan a que una obra de arte popular sea expuesta como obra de arte; ¿cumple o sobrepasa, la obra de arte una función?; qué hace que la obra esté acompañada de *valor*.

Todos estos aspectos se agrupan en la discusión de lo que hoy se está nombrando como la mercantilización del arte.

Las observaciones de Ticio Escobar hicieron que se velara a que las piezas creadas por las comunidades étnicas también tuviesen su sitio de apreciación, concientización y dialógica. El espacio creado para muestra de obras permite la circulación de un flujo de personas que obliga a que las materialidades artísticas sean comentadas, reseñadas y estudiadas por sujetos institucionales —museos, revistas, editoriales— y la élite académica. Esa convención dialógica, en que X pieza es obra de arte, es una aseveración retribuida gracias a que la obra fue expuesta.

Aquello que demarcaría a un objeto creado —llamémosle *la obra*— como pieza de arte, es su expansión de visibilidad y el acercamiento de estudiosos con fines de producción investigativa —se aproximan al objeto con el propósito de desenlazarlo hasta producir un texto que lo acompañe: artículos, reseñas, repositorios, muestrarios—. En el sentido de esta formulación, lo que dignifica la atribución de «obra de arte», al objeto creado, es su posibilidad a la exposición.

Es cierto que el arte indígena tiene otras posibilidades y significados, como lo dice Ticio, pero, no basta con que las obras étnicas sean expuestas para que sean autónomas de las atribuciones semánticas de lo que occidente reconoce como pieza de arte, sino quién —o dónde— las expone; no es que sean comentadas, sino por quiénes lo está siendo. Virando así,

a que el flujo de reconocimiento y circulación lo determinen situaciones políticas y sociales de un grupo específico, el cual hace, por supuesto, parte de la burguesía.

Pero, dicho espectro también trae consigo un rasgo que termina por delimitar la mercantilización del arte: la distribución. Véase, por ejemplo, lo comentado por Don Thompson (2008):

Never underestimate how insecure buyers are about contemporary art, and how much they always need reassurance. Insecurity is the fuel that powers the network of auction houses, galleries, museums, and interpretation, which serve as validating mechanisms, reinforcing decisions to acquire, represent, exhibit, or review an artist's work. This rarely has to do with the quality of the work of art itself, but the leverage of secondary indicators. The value of art often has more to do with artist, dealer, or auction-house branding, and with collector ego, than it does with art. (p. 9)

La naturaleza de la reproductividad del arte en el tiempo moderno adulteró el simbolismo ritual que el artista imprimía sobre las obras y las razones que lo llevaron a su creación; dejó de ver la necesidad de creación como un ejercicio de virtud y filantropía, para reconocerlo, en su lugar, como una práctica que permitiría la acumulación de riqueza, o, la cercanía a ella. Carácter que consiguió que *las obras* ya no se concibieran como un *objeto cargado de significado* —que cumple fines contemplativos, sí, pero que también persigue la semántica de una realidad identitaria, como lo es el caso de la mochila Wiwa— sino, uno que debe proporcionar un flujo de capital financiero.

Al ampliarse las razones por las cuales *hacer arte* —acumulación de capital, prestigio y posición social— el sentido —significado, identidad, oposición, manifiesto— que está detrás de las obras se deforma, hasta, más o menos, permitir la dicotomía de si algunas de las obras del arte posmoderno y contemporáneo son arte o no.

El estudio —o comentarios de ensayo— que hace Don Thompson sobre el ruido que ocasionó la compra de la pieza «The physicall impossibility of death in the mind of someone Living» (1991) de Damien Hirst permite comprender, al acabar su lectura, que, en realidad

el arte contemporáneo no está siendo vendido por la habilidad, talento y destrezas de técnicas, sino, por la idea. Al ver la obra de Damien Hirst ser comprada por doce millones de dólares, personas que no hacen parte del escenario del arte afirmaban que ellos igual podían tomar un cubo, meter en él un tiburón, untar acrílico y, decir que eso también es arte. Minimizan el proceso de creación de la obra y que la obra pueda ser minimizada por la técnica y representación material, cuestiona la legitimidad de criterio de las instituciones con las cuales aceptan productos creados como arte.

No sería la primera ocasión en la cual el arte contemporáneo es cuestionado por sus resultados y producto creado. Como tampoco sería la primera vez en que estas piezas sean compradas. Pero, ¿qué cualidad lleva a que sean compradas, si *varios pueden recrear* esa obra sin complicaciones? Las piezas contemporáneas de arte plástico o figurales son vendidas por la idea. No basta con tomar retablos de madera y lograr un cubículo en el cual insertar un tiburón, sino, la capacidad de sostener y argumentar la idea de porqué un tiburón está dentro de ese cubículo. El arte contemporáneo logra ser comprado porque las personas sienten una atracción por el concepto de la pieza, lo que quiere significar, más que por la manera en cómo está representado. Dicho así: compra la idea conceptual que tuvo una persona —el artista—, más que la destreza y pulso con la que esta fue ejecutada.

El arte no está siendo comprado por la manera de representar, o lo que la pieza quiere representar, sino, la idea que busca comunicar, aun así, que el comprador termine por colocar un cubículo de acrílico en la pared con un tiburón. Lo que busca el arte contemporáneo y la idea de arte europeo, es la exposición privada o pública sobre un recinto. Una pieza que se ve, pero no se toca; un objeto que se coloca, pero que no se usa o busca utilizarse, porque eso, el *reservarse* es lo que impregna a la pieza de significado artístico.

Caso contrario sucede con la mochila Wiwa. No es expuesta. No es reservada como un objeto que busca ser tendido sobre alguna superficie que le permita su suspensión en el aire. La mochila Wiwa está cargada de pensamiento aborigen, de significado de identidad y linaje, la posición figural y concepcional que el nativo asume de los patrones de acciones cosmovisionales, pero, que al tiempo trasciende su forma de significar, su función de representar, para convertirse también en un *objeto de uso* en las tareas diarias del Wiwa.

Las explicaciones de occidente sobre el objeto como fin de contemplación, pierde todo sentido al mirar la mochila Wiwa. Por no estar expuesta en un recinto institucional, ¿La mochila Wiwa deja de ser una pieza de arte? ¿A la mochila Wiwa, traspasar su condición de objeto de «representación de pensamiento», para ser también «objeto de uso diario» ya deja de ser una pieza de arte?

No. La posibilidad del arte popular, del arte Wiwa, es instaurarse como pieza de arte que bien accede a construcciones simbólicas mientras que de manera simultánea identifica un sitio en la justificación de un uso cotidiano. Sin embargo, la cotidianidad aborigen no debe ser vista en una taxidermia occidental, para ellos, cada labor diaria, objeto, y acción está contextualizada en una historia espiritual.

Pero el punto es justamente este: el arte popular, el arte étnico, no necesita ser curado en un recinto de exposición para ser considerado arte. En su lugar, construye desde sí mismo, en su ritualidad, la significación de arte. Porque las piezas de arte, en occidente, son nombradas como tal por su búsqueda estilizada desde lo contemplativo, o al estar ubicadas como entre la reserva y el aislamiento de *utilización*; y es que se ha confundido el arte como algo que debe ser presentado en una asimilación maquínica, cuando ciertamente la pieza de arte popular no es un activo de la estetización de la teoría del arte. Desde lo étnico, desde lo

Wiwa, la mochila busca ser una extensión complementaria de la identidad, el trabajo y la cosmogonía del sujeto que la porta. Una asociación libre de la forma artística.

Mientras que como segundo apunte: si la exposición es lo que delimita a la pieza llamarse «obra de arte», la distribución —venta, acceso a la compra, flujo de exposición en subastas— es lo que en realidad determina un área mucho mayor y compleja que no busca encerrar las definiciones ejercidas sobre la *pieza física*, sino, la definición del área global de «qué es arte».

Añadiendo que el mercado influye en las decisiones y significaciones de lo que posiciona a una obra como «obra de arte», dependiendo del rasgo de legitimización que es ubicado por las instituciones.

Conclusiones

La etnia Wiwa, ubicada en la Sierra Nevada de Santa Marta, representa un caso emblemático de resistencia cultural y ancestralidad en medio de las presiones de la modernidad, la globalización y la invisibilización estatal. En el primer capítulo, se expone cómo esta comunidad ha enfrentado la migración forzada, la fragmentación territorial y la transculturación, factores que amenazan la preservación de su identidad y prácticas ancestrales. La narrativa evidencia la necesidad de preservar sus saberes y tradiciones, reflejados en la urgente tarea de visibilizar el ejercicio del tejido, que va más allá de una técnica artesanal para constituirse en un lenguaje de identidad, memoria y espiritualidad.

El segundo capítulo profundizó en esa práctica ancestral del tejido como un elemento vital de la cosmogonía Wiwa. El tejido, manifestado especialmente en la elaboración de mochilas, es concebido como el “tejido del pensamiento” mismo, un ejercicio que sostiene no solo el mundo material, sino el intangible universo simbólico y ritual de esta comunidad. Las mochilas, cargadas de símbolos, colores y patrones únicos, son portadoras de linaje y significado espiritual, adquiridas y transmitidas desde la niñez por una cadena de enseñanza femenina que sostiene la continuidad cultural. También quedó claro que la comercialización de estas piezas tensiona su significado original, pues las mochilas destinadas al mercado adoptan formas estéticas y simbólicas influenciadas por valores externos y de consumo.

En el tercer capítulo se cuestionó el concepto eurocéntrico de arte, especialmente su autonomía estética y finalidad contemplativa. Se mostró cómo el arte popular indígena, como el tejido Wiwa, desafía esos parámetros porque no es una creación aislada sino una manifestación profundamente imbricada con su territorio, espiritualidad y función social. El reconocimiento de estas obras dentro del circuito artístico occidental depende de su exposición, legitimación institucional y circulación mercantil, fenómeno que apunta a la

mercantilización del arte. Siguiendo la propuesta crítica de Ticio Escobar y Don Thompson, esta mercantilización conlleva a que el arte indígena pierda autonomía, sometiéndose a criterios políticos, sociales y económicos que distorsionan su esencia y significado.

Finalmente, la tesis se construye como un puente entre el mundo Wiwa y el académico, proponiendo el tejido como un espacio simbólico de resistencia donde se juega la continuidad cultural frente a la homogeneización global. Este trabajo reivindica la importancia del registro etnográfico, la reflexión crítica y el diálogo intercultural para preservar un patrimonio vivo cuya desaparición sería irreparable, no solo para los Wiwa, sino para la diversidad cultural global. La mochila Wiwa, por ser simultáneamente objeto utilitario, estético y ritual, evidencia que la cultura no puede reducirse a posesiones estáticas sino al fluir constante de identidad y memoria entre pasado, presente y futuro.

En suma, esta investigación plantea la urgencia de mirar el arte popular indígena desde sus propios parámetros y valores, rechazando reduccionismos y jerarquías impuestas, y promoviendo la equidad en la valoración de expresiones culturales tan ricas y complejas como la del tejido Wiwa. Así, el tejido se vuelve no solo una labor o un oficio, sino un acto político de afirmación y perdurabilidad frente a los embates del mundo contemporáneo.

Referencias bibliográficas

- ARISTOTELES. (1974). *Poética*. Editorial Gredos, Madrid.
- ALONSO, J, y otros. (2012). *Kanunka: Recorridos de aprendizaje por el territorio Wiwa*. Bogotá, Organización Wiwa Yugumaiun Bunkunarrua Tayrona—OWYBT.
- ALARCÓN, J. (1963). *Compendio de historia del departamento del Magdalena*. Pág. 179; Bogotá, Gaceta Mercantil, N° 70, Santa Marta.
- AUGÉ, M., (2000). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona, Gedisa.
- BAZTÀN Aguirre, A. (1995). *Etnografía: Metodología cualitativa en la investigación sociocultural*. Alfaomega Grupo Editor S.A., Barcelona, España.
- BENJAMIN, W. (1989). *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica*. Colección Discursos Interrumpidos I. Buenos Aires, Taurus Ediciones.
- BHABHA, H. K. (1994). *The location of culture*. Routledge.
- DOLMATOFF, G. (1970). *The people of Aritama*. Chicago, University of Chicago.
- ESCOBAR, T. (2007). *El mito del arte y el mito del pueblo: cuestiones sobre arte popular*. Buenos Aires, Ediciones Metales Pesados.
- GEERTZ, C. (1973). *La interpretación de las culturas*. Libros básicos.
- GROYS, B. (2016). *Arte en flujo: ensayos sobre la evanescencia del presente*. Caja Negra Editora, Buenos Aires, Argentina.
- RESTREPO, E. (1975). *Historia de la provincia de Santa Marta*. Colcultura, Bogotá.
- RESTREPO, E. (1937). *Cómo se pacificaba a los indios*, Boletín de Historia y Antigüedades, Academia Colombiana de Historia, Vol. 24, N° 278, Bogotá.
- ROSMAN, S. (2003). *Dislocaciones culturales: nación, sujeto y comunidad en América Latina*. Beatriz Viterbo Editora; Biblioteca: *Ensayos críticos*, Rosario, Argentina.
- SAMANIEGO, M, Carbarini, C. (2004). *Rostros y fronteras de la identidad*. Universidad Católica de Temuco, Chile.
- LYOTARD, J. (1974). *Discours, Figure*. Paris: Klincksieck.
- STABB, M. (1967). *In Quest of Identity: Patterns in the Spanish American Essay of Ideas; 1890-1960*. Chapel Hill: University, North Carolina Press.
- TARDE, G. (2011) *Las leyes de la imitación y la sociología* (1890). CIS, Madrid.

OWYBT. (2015). *Diagnóstico y líneas de acción para las comunidades wiwas de la Sierra Nevada de Santa Marta (departamentos Cesar, Magdalena y Guajira) en el marco del cumplimiento del Auto 004 de 2009*. Ministerio del Interior.

THOMPSON, D. (2008). *The \$12 Million stuffed Shark: the curious economics of contemporary art*. Palgrave Macmillan, London, UK.

OWYBT y la Fundación Línea Negra. (2020). Shama (saber) Zhigui (enseñar): serie podcast del pueblo Wiwa. Ministerio de las tecnologías de la información y las comunicaciones.

OWYBT (2010). Shama Zhigui.

VILORIA, J. (2008). *Santa Marta: ciudad tairona, colonial y republicana*. Credencial de Historia No.223; Banco de la República (BANREPCULTURAL). [Consultado el 10 de marzo de 2022]. Recuperado de: <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-223/santa-marta-ciudad-tairona-colonial-y-republicana>

WARMAN. (2003). *Los indios mexicanos en el umbral del milenio*, México, FCE.