

Artefactos vestimentarios patrimoniales de las fronteras difusas entre Antioquia y Chocó

Claudia Fernández-Silva / Universidad Pontificia Bolivariana

Sandra Marcela Vélez-Granda / Universidad Pontificia Bolivariana

Ana María Sossa-Londoño / Universidad Pontificia Bolivariana

Introducción

Las reflexiones y resultados aquí presentados hacen parte del proyecto de investigación creación ganador de la convocatoria InvestigARTE de Minciencias: Vestuario, Patrimonio y Comunidad, inventario de productos vestimentarios tradicionales de Antioquia. Su objetivo era reconocer los saberes artesanales y tradicionales del quehacer de las comunidades del departamento en la actualidad, y se dirige exclusivamente a productos que tienen que ver con el cuerpo y el vestuario. En este artículo presentaremos parte de los hallazgos del inventario de artefactos vestimentarios que, por su historia, ubicación geográfica, herencia cultural y prácticas de transmisión de saberes, son expresión de las identidades tanto para Antioquia como para Chocó. En este sentido, son artefactos que no están enmarcados en la división política de un territorio y por tanto forman parte de la expresión identitaria y la representatividad de los habitantes de ambos departamentos. La caracterización de los artefactos se realiza en función de las dimensiones del diseño (estético comunicativa, tecno-productiva y funcional operativa), su ubicación geográfica, los actores involucrados, la tipología del artefacto, la clasificación artesanal y la categoría patrimonial en la que están inscritos. Cada una de estas categorías se divide en subcategorías de análisis.

La dimensión funcional operativa analiza las funciones primarias, secundarias y los usos que se le dan a los objetos; la dimensión tecno-productiva analiza los materiales, la morfología, el oficio, las técnicas y las herramientas para su elaboración; la dimensión estético comunicativa analiza la capacidad de símbolo, sus connotaciones, significados y valores asociados, y está determinada por el ciclo de consumo de los objetos adquisición (comprado, heredado, intercambiado), uso (quiénes, cómo, para qué, cuándo, ocasión de uso) y desuso. Asimismo, esta última dimensión analiza la capacidad de símbolo, sus connotaciones, significados y valores asociados.¹

Además de las dimensiones, otras categorías de análisis para la caracterización de los artefactos vestimentarios comprenden la ubicación geográfica (subregión y municipio de Antioquia) y actores involucrados (comunidad indígena, grupo artesanal, familia o individuo). De igual forma, se analiza la tipología del artefacto vestimentario de acuerdo

con la clasificación de vestido de Joanne Eicher y Sandra Lee Evenson (2013), cuya propuesta involucra tanto modificaciones del cuerpo como complementos añadidos para el mismo que incluyen más que ropa o accesorios. A su vez, los complementos añadidos involucran las maneras en las que el vestido se relaciona con el cuerpo: envuelto, adherido o sostenido. Por su parte, para las categorías de análisis referidas a la clasificación artesanal se tuvieron en cuenta las que Artesanías de Colombia define: indígena, tradicional o popular, contemporánea o neoartesanía. Por último, la caracterización aborda las categorías de patrimonio, las cuales permiten discernir si el artefacto analizado se considera: patrimonio protegido y regulado, bien de consumo (capital cultural), recurso turístico (lugares asociados a actividades únicas) o construcción social (propias, adaptadas, adoptadas).

En la comprensión de estos artefactos vestimentarios y los saberes asociados a su creación revisaremos la noción de patrimonio como construcción social, el cual promueve interconexiones entre las personas, los objetos, las técnicas y los saberes (Canclini 1993; Prats 1997, 2003). Asimismo, comprenderemos cómo un artefacto vestimentario puede ser entendido como patrimonio a partir de cinco premisas: a) el conocimiento de su historia como artefacto; b) la comprensión de su identidad artefactual; c) el reconocimiento de las maneras en las que representa culturalmente a una región; d) la posibilidad que tiene de constituirse como un elemento deconstructivo; e) su capacidad para fomentar la cohesión social. El análisis de los 24 artefactos reveló las fronteras difusas de su caracterización como artefactos patrimoniales y nos recordó que, como expresiones materiales (objetos) e inmateriales (saberes), los artefactos están siempre sometidos a las actualizaciones que de sus formas y significados hagan las comunidades que los crean, reproducen o apropian. Estas fronteras difusas se ejemplifican para este artículo a través de cinco artefactos compartidos entre los departamentos de Antioquia y Chocó.

El patrimonio como construcción social

Uno de los objetivos del proyecto de investigación buscaba comprender el concepto de patrimonio y las formas como las

personas se relacionaban con este a partir de la concepción construida en su territorio. Para ello, fue necesario conocer las diferentes nociones de patrimonio, algunas de las cuales resultan problemáticas, pues lo llevan a ser comprendido como bien de consumo o como recurso turístico, entre otras formas reduccionistas en las que se terminan banalizando los valores culturales que le dan vida y razón de ser a estas expresiones materiales e inmateriales.

Algunas nociones a las que nos acercamos durante el proceso de investigación fueron: (a) el patrimonio institucionalizado, protegido y regulado, el cual emerge de una necesidad manifiesta de proteger y salvaguardar algunos de los sitios culturales y naturales considerados de interés para la humanidad (Unesco 2005);² (b) el patrimonio como bien de consumo, el cual se presenta como otro capital que se acumula, se renueva, produce rendimientos que los diversos sectores se apropian en forma desigual. Esto explica las razones por las cuales han sido conservadas unas cuantas expresiones y se tiene mayor interés por estas, pues representan sectores dominantes o expresan algún valor que puede ser de interés comercial y del que se pueden obtener mercancías fácilmente comercializables; (c) el patrimonio como recurso turístico, es decir, como aquello que expone las características únicas a los posibles visitantes.³ No obstante, este turismo se apoya en un imaginario que es un tipo de historia que no transcurre y es lo que Vélez-Granda (2016) denomina la puesta en escena del patrimonio o escenificación del patrimonio, con el objetivo de que el turista vea todo aquello que espera de esa identidad y cuyo único fin es la mercantilización.

Lo anterior pone al patrimonio de cara a una serie de amenazas, entre las que se encuentran sobreexposición a los procesos de comercialización, regulaciones deficientes, procesos de desplazamiento de las comunidades, autodesvalorización de las costumbres, y desaparición de los portadores del conocimiento o de la expresión cultural. Con ello, se pierde todo sentido para el grupo cultural y posiblemente se extinga por completo, a su vez se corre el riesgo de un detrimento patrimonial debido a su fosilización y banalización. Una última noción es la del patrimonio como construcción social, que permite a la expresión perpetuarse gracias al consenso en lo que se desea tener como patrimonio; lo que implica que dicha construcción puede transformarse según las diversas condiciones espacio-temporales que se van suscitando, los nuevos consensos a los que se llegue y de acuerdo con diversos criterios de las partes interesadas (Vélez-Granda 2016).

Berger y Luckmann (2001) describen como social ese conocimiento que se ha objetivado en experiencias compartidas que tienen la posibilidad de transmitirse de una generación a otra:

la sedimentación intersubjetiva puede llamarse verdaderamente social solo cuando se ha objetivado en cualquier sistema de signos, o sea cuando surge

la posibilidad de objetivaciones reiteradas de las experiencias compartidas. Solo entonces hay probabilidad de que esas experiencias se transmitan de una generación a otra, y de una colectividad a otra. (Berger y Luckmann 2001, 9)

Tales objetivaciones reiteradas se transmiten de una generación a otra mediante apropiaciones diversas. Hay expresiones culturales inalteradas que se pueden denominar como propias, otras que son trasladadas a un espacio o tiempo distinto pero no se alteran, las cuales se denominan “expresiones adoptadas”, y otras expresiones que son trasladadas a un espacio o tiempo distinto y se alteran, denominadas “expresiones adaptadas”. De esta manera, las expresiones culturales propias, adoptadas y adaptadas quedan en el territorio, con el tiempo se sedimentan y, finalmente, cuando se objetivan se conforma el repertorio identitario de los grupos sociales. Para el proyecto de investigación, tales repertorios identitarios se sumaron al inventario, es decir, los artefactos caracterizados incluyen aquellos declarados por la institucionalidad, los que son recurso turístico, los que han sido mercantilizados y también aquellos resultados de la intersubjetividad social —patrimonio como construcción social.

En esta investigación indagamos por lo que está implicado en la comprensión del artefacto vestimentario como patrimonio y, con ello, en los criterios para la selección de aquellos inventariados. Para ello, exploramos la definición misma de vestido y nos preguntamos si como piezas o sistemas vestimentarios existe alguna diferencia particular respecto a otros artefactos de la cultura material que devienen objeto patrimonial, que deba ser tenida en cuenta para su estudio. En este proceso partimos de lo que se ha definido como la identidad artefactual del vestido —la cual plantea una vía de análisis diferenciada por su íntima y determinante relación con el cuerpo— y de los diferentes términos que describen a las expresiones vestimentarias ligadas a la identidad de un territorio, y a la herencia cultural de un grupo humano. Como respuesta se obtienen cinco premisas, las cuales constituyeron parte de los criterios de selección, análisis y reflexión de los artefactos vestimentarios inventariados para esta investigación.

Comprensión de la identidad artefactual del vestido

Esta investigación reconoce que el vestido es un artefacto que se diferencia de otras expresiones de la cultura material. Su identidad como artefacto está determinada a partir de dos fuentes: la definición que desde la antropología brindan Eicher y Evenson (2013)— para quienes vestido es todo aquello que modifica al cuerpo y los complementos añadidos— y desde la reflexión sobre lo que acontece en el fenómeno de uso para ser teorizado desde el diseño de Fernández-Silva (2016), quien se refiere al momento de uso del vestido como un fenómeno de determinación mutua entre sujeto y objeto,

donde culturalmente no es posible determinar dónde termina uno y comienza el otro.

Esta determinación del cuerpo en su identidad artefactual conlleva a que no sea posible abordar el análisis del vestido como artefacto sin tomar en cuenta los significados que emergen en el uso y que terminan deviniendo en arquetipo de la identidad de una región. Tales arquetipos son el resultado de la suma de expresiones propias, adoptadas y adaptadas y que se han objetivado en un sistema de signos socialmente aceptado y representado en el uso combinado de los artefactos (Berger y Luckmann 2001).

Si bien no es un aspecto exclusivo de los artefactos vestimentarios, este proyecto propone que para que un vestido sea comprendido patrimonio como construcción social es necesario indagar por su biografía, la cual comprende los procesos de colonización, mestizaje cultural, apropiación y transformación estética. Esta última, como resultado de las expectativas de los turistas que en algunos casos llevan a la banalización de sus significados originales (AIDabbagh 2019), especialmente aquellos ligados a las ocasiones de uso y a los usos sobre el cuerpo, los cuales obedecen a los usos culturales del cuerpo en un contexto determinado a los que el vestido contribuye a dar forma.

Entre las maneras en que se pueden analizar sus historias de vida está el examinarlos como resultado de una tradición inventada (Hobsbawm y Ranger 1983) y como producto de un proceso de autenticación cultural (Eicher 1980). Estos conceptos, que ampliaremos más adelante, son útiles para constatar que la definición de lo tradicional y lo propio respecto a la cultura material de un lugar no es fácil de delimitar geográficamente y, al mismo tiempo, que su apropiación y transformación es dinámica. Esto define a la mayoría de los artefactos inventariados a modo de patrimonio como construcción social y constituye la razón por la cual, siendo esta una investigación dirigida al departamento de Antioquia, los artefactos inventariados no se circunscriben de manera exclusiva a este territorio.

Hobsbawm y Ranger (1983) denominan tradición inventada a “un agregado de prácticas gobernadas por un conjunto de normas rituales o simbólicas de las que se derivan formas de actuar que se repiten y, por tanto, establecen una ilusión de continuidad en el tiempo” (Valenciano-Mañé 2012, 272). En su trabajo sobre el vestido tradicional de Guinea Ecuatorial, Valenciano-Mañé evidencia cómo la historia cultural del vestido en este país, que no posee tradición textil ancestral, se transforma con el objetivo misional de cubrir la desnudez de sus pobladores, considerada impúdica. Si bien estos cuerpos sí estaban vestidos —con fibras vegetales sobre la zona púbica y con escarificaciones en el rostro— se van incorporando diferentes elementos occidentales como textiles y accesorios. Una historia similar la comparte uno de los artefactos de las fronteras difusas entre Antioquia y Chocó, las molas, las

cuales vienen siendo cosidas a las camisas desde hace poco más de cien años, pues en el pasado

las poblaciones amerindias de las zonas cálidas no usaban trajes; las representaciones de las molas derivan por consiguiente de las pinturas en el cuerpo que ellos [los cuna] habían realizado durante siglos y que constaban de decoraciones de tipo lineal-abstracto. (Sánchez 2015, 62)

Estos casos dan cuenta de la manera en que se va configurando un vestuario “autóctono” que dialoga entre lo propio u originario y lo ajeno, y cuyo proceso de incorporación da lugar al segundo concepto: autenticación cultural. Este es un concepto desarrollado por Eicher en los años ochenta como método para analizar y comprender el desarrollo de la historia del vestido, inicialmente aquel no occidental. Eicher lo define como: “la transformación creativa de artefactos prestados por miembros de una cultura desde otra, cuando los artefactos se configuran o usan de maneras diferentes a las concebidas inicialmente” (Eicher 2000, 11). Dicha transformación implica un proceso de cuatro componentes: selección, caracterización, transformación e incorporación.

La autora asigna especial importancia al componente de caracterización o denominación, pues afirma que cuando una cultura asigna un nombre a una prenda de vestir, se convierte en parte de su cultura. En este orden de ideas, los artefactos vestimentarios reconocidos por esta investigación como patrimonio, han atravesado un proceso de legitimación de su representatividad como parte de la identidad de un territorio y una comunidad que tiene sus bases en un proceso de asimilación histórica, donde los linajes de los artefactos se entremezclan, sus orígenes, aunque rastreables, se diluyen en los nuevos territorios donde son asimilados y, en consecuencia, los usos y significados asociados se transforman o emergen unos nuevos.

Artefactos vestimentarios como la chaquirá (también compartido por Antioquia y Chocó), dan cuenta de una historia de vida que los ubica fuera del territorio colombiano y, tras un proceso de apropiación y autenticación cultural por parte de la cultura a la que llega, se le asigna un nombre, modela una técnica y constituye un oficio para su reproducción. De manera simultánea adquiere funciones adaptadas al nuevo contexto y connotaciones, y se le asignan valores y símbolos propios de la cultura donde se establece; de esta manera, se va constituyendo como parte de una historia que, como afirman Hobsbawm y Ranger (2012), deriva en formas de actuar repetitivas que dan la ilusión de continuidad en el tiempo, razón por la cual pueden ser artefactos que dan cuenta de una tradición inventada, sin que esto demerite su valor de tradición, pues los diferentes procesos de colonización promueven esta condición en buena parte de los artefactos inventariados, incluidos aquellos que hacen parte de las tradiciones artesanales indígenas y afro.

Representación de un territorio desde la tradición y la etnicidad

En esta investigación se revisaron los términos vestido tradicional, vestido étnico, vestido folclórico y vestido nacional con el fin de dilucidar a qué tipo de artefactos vestimentarios nos dirigimos al momento de formular este inventario. Si bien los cuatro podrían describir piezas de indumentaria o combinaciones de las mismas que tradicionalmente han sido usadas por un número de personas dentro de un determinado país o cultura (Condra 2013), cada uno entrega unas consideraciones con respecto a qué y a quiénes representa. Encontramos que las definiciones de vestido tradicional y étnico, más que las de folclórico y nacional, ayudan a comprender esta capacidad de representación cultural. El primero explica cómo estas modificaciones del cuerpo, piezas o sistemas son representativos de una comunidad o se identifican con un comportamiento cultural particular y con valores culturales particulares (Power et al. 2011), y cómo están ligados a conocimientos y costumbres que determinan y condicionan su uso, a valores culturales son heredados.

El vestido étnico hace énfasis en que las prendas o su conjunto identifican a un individuo con un grupo étnico específico (Eicher & Roach-Higgins 1992). Como afirma Eicher (2005): “Un grupo étnico se refiere a las personas que comparten una herencia cultural o una tradición histórica, por lo general relacionada con una ubicación geográfica o un origen lingüístico; a veces puede superponerse a grupos religiosos u ocupacionales” (414). El término “vestido étnico” guarda entonces una relación estrecha entre herencia cultural y ubicación geográfica. No obstante, como señala Jill Condra (2013), las fronteras nacionales a veces se mueven, dejando a personas de culturas y tradiciones vestimentarias similares viviendo en naciones separadas. Por lo tanto, identificar un vestido específico asociado a una nación se vuelve una tarea difícil. Este es el caso de las naciones jóvenes con poblaciones de crisol cuyas historias vestimentarias contemplan tanto las vestimentas aborígenes ancestrales como la vestimenta usada durante y después de la colonización europea (Condra 2013). Esto explica la diversidad de los artefactos vestimentarios inventariados tan solo en las regiones contempladas en este estudio, los cuales abarcan desde las diferentes expresiones de la cultura material indígena y afro hasta la arriera, y donde cada uno cuenta un pedazo de la historia nacional con sus mestizajes, transformaciones e influencias.

Posibilidad de los artefactos inventariados de constituirse como instrumentos deconstructivos

La determinación del cuerpo en la identidad del vestido es clave para analizar su comprensión como patrimonio, pues

trae consigo la pregunta por sus portadores, aquellos que le dieron un significado original a la relación cuerpo-vestido que en el presente se complementa con usos, prácticas y significados actuales. Cabe anotar que aun cuando no haya cuerpos presentes que actualicen las prácticas y significados originales asignados a las relaciones entre cuerpo y artefacto, es decir, piezas vestimentarias que entraron en desuso mucho tiempo atrás, la determinación del cuerpo en la definición del vestido hace posible que a través de él se develen las estructuras culturales que condicionaron la corporalidad en un momento dado. En este orden de ideas, la noción de Fernández-Silva (2016) del cuerpo-vestido como mediación resulta clave para esta comprensión. Tomando como punto de partida la obra de Warwick y Cavallaro (1998), Fernández-Silva explica cómo el cuerpo-vestido como mediación puede ser entendido como un instrumento deconstructivo para estudiar las relaciones entre las diferentes funciones o identidades del yo: lo individual y lo social, las cuales son el resultado de un fenómeno de entrecruzamiento; así, aun cuando los usos de un artefacto no se hayan actualizado entre sus descendientes contemporáneos, este artefacto revela el conjunto de valores que configuraban su cosmogonía.

Para comprender los artefactos vestimentarios inventariados como instrumentos deconstructivos con capacidad para expresar la identidad de sus portadores en relación con la identidad de su comunidad y región, su caracterización contempló un análisis de diferentes elementos que van desde su función, significado, composición y fabricación hasta sus ocasiones de uso y usos sobre el cuerpo.

Más allá de lo que se haya establecido desde la institucionalidad, un vestido tiene la capacidad de operar como la objetivación de la identidad de un grupo humano, que lo actualiza simbólicamente y hace de él un patrimonio como construcción social, vivo y activo. Estos elementos de análisis nos permiten ver los artefactos vestimentarios estudiados dentro de la relación cuerpo-vestido-contexto, la cual aporta a un proceso de patrimonialización—entendido este como la forma concreta de significar ciertas manifestaciones culturales— y a la asimilación del entorno patrimonial como una forma específica de otorgar significados al contexto de su manifestación (Fontal 2003). En el proceso de patrimonialización se le otorga valor a un objeto por encima de sus iguales (Amigo Dürre, 2015). De este modo, los artefactos que se mueven hoy entre lo cotidiano, ceremonial, festivo y ritual adquieren la capacidad de representarnos como sociedad, región y nación.

Caracterización de los artefactos vestimentarios patrimoniales

Para realizar el inventario, se utilizó una metodología de caracterización que consistió en someter a cada artefacto al

análisis de unas categorías que combinan contribuciones de los estudios del diseño, la cultura material, conceptos de la antropología del vestido, clasificaciones aportadas por Artesanías de Colombia y las definiciones abordadas de patrimonio, a saber: dimensiones del diseño (estético comunicativa, tecnoproductiva y funcional operativa), ubicación geográfica, actores involucrados, tipología del artefacto, clasificación artesanal y categoría patrimonial en la que estarían inscritos.⁴

La dimensión tecno-productiva se dirige a las técnicas y las tecnologías disponibles en el contexto para la concepción y fabricación. Desde esta dimensión la caracterización analiza los materiales, la morfología, el oficio que compromete su creación y las técnicas para su elaboración. Por su parte, la dimensión estético-comunicativa agrupa el conjunto de sensaciones y emociones que produce su forma en la sensibilidad de las personas al ser percibido e interpretado. A nivel estético, reúne en su comprensión y análisis la información cultural que se materializa en el objeto, y que lo convierte en una representación material de los rasgos de un grupo social. Desde esta dimensión, la caracterización analiza la biografía de los artefactos vestimentarios, la cual está determinada por la adquisición (comprado, heredado, intercambiado), el uso (quiénes, cómo, para qué, cuándo, ocasión de uso) y la técnica (cómo se aprende). Asimismo, analiza la capacidad de símbolo, sus connotaciones, significados y valores asociados.⁵

La dimensión funcional operativa agrupa tanto las preguntas alrededor del objeto y su desempeño como útil, como el conjunto de acciones físicas y cognitivas que deben ser implementadas por un usuario en la utilización de un objeto para que este funcione. Desde esta dimensión, la caracterización analiza las funciones primarias, secundarias (Eco 1981; Barthes 1978, 1991) y los usos.⁶ Otras categorías de análisis para la caracterización de los artefactos vestimentarios comprenden actores involucrados (comunidad indígena, grupo artesanal, familia o individuo), así como la tipología del artefacto vestimentario de acuerdo con la clasificación de vestido de Eicher y Evenson (2013), la cual involucra tanto modificaciones del cuerpo como complementos añadidos que involucran más que ropa o accesorios. Si bien las modificaciones comprenden una amplia gama de posibilidades, para los propósitos de esta investigación distinguimos las de la piel, las uñas, el pelo y el sistema músculo esquelético. A su vez, los complementos añadidos involucran las maneras

en las que el vestido se relaciona con el cuerpo: envuelto, adherido o sostenido.

Las categorías de análisis referidas a la clasificación artesanal: indígena, tradicional o popular, contemporánea o neoartesanía, corresponden a la clasificación publicada por Artesanías de Colombia. Por último, la caracterización aborda las categorías de patrimonio que se enunciaron al inicio, las cuales permiten discernir si el artefacto analizado se considera: patrimonio protegido y regulado, bien de consumo, como recurso turístico o como construcción social.

En total fueron inventariados 24 artefactos vestimentarios en el territorio antioqueño: caña flecha (subregión del bajo Cauca), chindaú y jawaho (subregión norte), los diablitos (subregión occidente), cerámica del Carmen de Viboral, telares del Carmen de Viboral y ruana perrileña (subregión oriente), kipará (subregión suroeste), calceta de plátano, mola, totumo (subregión Urabá), sainete (subregión del Valle de Aburrá), alpargatas, camándula, canastos cafeteros, carriel, cestería en iraca y bijao, chaquira, filigrana, jíquera, mulera, peinado cartográfico, sombrero aguadeño, y poncho (diversas subregiones).

Como resultado de la interrogación a la que fueron sometidos los artefactos inventariados a la luz de las diferentes categorías de análisis expuestas, encontramos cómo muchos de ellos comparten parte de su historia de vida y, en consecuencia, la delimitación como artefactos vestimentarios patrimoniales exclusivos de una región establecida por la división política actual solo es nominal. Asimismo, si bien las nociones de vestido étnico y tradicional buscan determinar qué es lo propio de un pueblo con el fin de fortalecer sus procesos identitarios, también resultan abstractas cuando se analizan a la luz de los procesos históricos presentes en la conformación de las naciones y las regiones, y de los linajes evolutivos de los artefactos que traspasan fronteras fruto de migraciones e intercambios entre personas.

En consecuencia, si bien el centro del análisis de esta investigación fue el departamento de Antioquia, los hallazgos dentro de la caracterización de los artefactos inventariados revelaron que algunos de ellos poseen un carácter de patrimonio para otras regiones, entre las que se destacan Chocó, Valle del Cauca, Caldas y Córdoba. A continuación, se presentan aquellos (cinco) que comparten una historia común con el departamento del Chocó, con el fin de exaltar parte de su cultura material.



Figura 1. Como artefacto vestimentario, la pintura corporal kipará es una modificación de la superficie de la piel de forma semipermanente con la jagua y la bija, negro y rojo respectivamente.

KIPARÁ

Biografía	¿Cómo se adquiere?	Heredado, hace parte de la cosmogonía Emberá quienes sitúan los antecedentes de esta práctica en sus mitos fundacionales: la enseñanza por parte de la diosa Dabeiba del uso de la jagua y el achiote.
	¿Quiénes lo usan?	<p>Las madres pintan el cuerpo de los niños como protección hacia los espíritus. Ulloa (1992) distingue además los contextos de uso: ceremonias de jaibona, fiestas (minga, bautizo de casa), fiestas de iniciación, bailes tradicionales, y también durante su día a día. Existen otras ocasiones de uso que no remiten a contextos particulares: ocultarse de los espíritus o protegerse de las enfermedades. El mismo autor diferencia dentro de las diversas situaciones características de la pintura corporal, es así que la pintura antigua se destaca por estar en proceso de desaparición, únicamente vive en la memoria de ancianos los cuales lo llevan en ciertas ocasiones sin distinción de género, también está la pintura de jaibanismo, la cual se utiliza de acuerdo con la ceremonia y por último resalta la pintura común, la cual es usada por hombres y mujeres en ocasiones populares, esta última es considerada nueva debido a que solamente tiene 100 años.</p> <p>La pintura de innovación personal se puede considerar una resignificación respecto a la pintura más tradicional. Pintura de innovación personal: son los motivos usados por el gobernador, el promotor de salud, el cabildante, representantes de instituciones de nuevas; conserva ciertas figuras que se mezclan de manera particular y en diferente disposición sobre el cuerpo. La comunidad los considera diseños sin significado, pero con carga simbólica, pues a través de ellos se expresan el poder y el nuevo estatus (Ulloa 1992, 141).</p>

	¿Cómo se aprende?	Transmisión verbal, experiencial o activa. Los niños se pintan por su propia cuenta desde los 12 años, por lo que llegan a conocer los diferentes diseños según el portador y las ocasiones de uso.
Capacidad de símbolo	Sobredimensionamiento de un significado	La pintura corporal hace parte del ciclo vital Emberá. Es a través de la pintura que el indígena es reconocido y es la forma como expresa sus estados y ciclos vitales.
	Degradación	Al tratarse de pintura corporal, la degradación como práctica proviene de la pérdida de la tradición por parte de las generaciones más jóvenes.
Análisis morfológico	¿Cómo es?	<p>Según Carmona Maya (s.f) los diferentes dibujos Emberá realizados principalmente en las tablas de curación kurú-su y la pintura facial y corporal, obedecen a la concepción de la forma que se entiende culturalmente, la cual se construye siguiendo diferentes procedimientos de abstracción, esquematización y geometrización de imágenes del entorno natural. Se destacan también rasgos individualizados o grupos de rasgos con criterios valorativos, explorando el movimiento de las figuras hasta poder eliminar sus contornos y representar el movimiento mismo o simplificando la imagen hasta lograr esquemas geométricos, con lo que el Emberá consigue una representación de lo que tiene en su imaginario. Esto permite entender que la figuración gráfica alcanza a materializar ideas sobre las cosas.</p> <p>Las imágenes del entorno natural representan animales, plantas, seres mitológicos, objetos como envueltos de maíz y otros tratados de modo naturalista o sustancialista como cadenas y cruces.</p>
	Materiales	Para la aplicación de kipará se necesitan pinturas que provienen tradicionalmente de pigmentos naturales, aunque actualmente se pueden encontrar diseños elaborados con tintes modernos.
	Herramientas para su elaboración	<p>Los instrumentos para la aplicación de los tintes son elaborados en madera. Se fabrican según la pintura a realizar.</p> <p>Los pinceles más utilizados tienen forma de tenedores de uno a cuatro dientes. Algunos se guardan para posteriores usos y otros se improvisan, este es el caso de los pinceles de un solo diente (como una fina aguja para elaborar diseños de uso cotidiano), que se denominan /pakuru/: palito, los cuales se desechan una vez usados.</p>
	Oficio	PINTURA: la pintura corporal es el llamado primitivista, cuya temática es preponderantemente de inspiración popular y expresión costumbrista, ejecutada en este caso sobre el cuerpo como lienzo.
	Técnicas de elaboración	Cada persona delimita los espacios en su cuerpo y realiza los diseños según la ocasión. Dependiendo del diseño, el proceso de pintarse puede durar de una a varias horas. Se aplica en la cara, cuerpo, uñas, dientes y cabello. Se realiza en el tambo. Para las celebraciones importantes los motivos son especiales, las mujeres se ayudan unas a otras y de igual manera a los hombres. Una mujer ayuda a su esposo y viceversa. Para las fiestas de iniciación de una joven, la mamá o las tías son las encargadas de arreglar a la joven. Las madres pintan a los niños para su bautizo. Las ayudantes del jaibaná se pintan ellas mismas o la mujer que conoce el estilo personal del jaibaná (generalmente su esposa), las pinta. A un enfermo se le elabora el diseño requerido según su enfermedad y sanación.

Funciones primarias	En las actividades del jaibaná, la pintura corporal sirve de mediador entre el mundo humano y el de los seres esenciales, constituyendo medios de comunicación con ese mundo mágico, y proveen una relación entre lo humano, lo natural y lo mítico (Ulloa, 139). También, kipará permite vestir al cuerpo para celebraciones importantes, sirve para curar enfermos, para seducir y para presentar al cuerpo en la cotidianidad.
Funciones secundarias	La pintura corporal se utiliza de manera secundaria para designar la pertenencia de la comunidad Emberá.
Actores involucrados: Comunidad indígena	Kipará (pintura corporal) es aplicada por la comunidad indígena Emberá Katio del municipio de Andes.
Tipología de artefacto: modificaciones del cuerpo	La pintura corporal son modificaciones en la superficie de la piel de forma semipermanente con la jagua y la bija, negro y rojo respectivamente.
Clasificación artesanal	Este artefacto vestimentario es considerado indígena, el cual, según la comunidad, conserva la misma forma, proceso de producción y su uso desde el origen de esta comunidad.
Patrimonio como construcción social	Se perpetúa gracias al consenso de la propia comunidad y se transmite de una generación a otra como parte vital de una biografía compartida. Los colores rojo y negro son los más usados en la representación gráfica Emberá. En la cultura de esta comunidad indígena el color se concibe como un elemento independiente de las cosas a las cuales presta características; por ejemplo, el color negro usado en una parte u otra del cuerpo tiene diversas connotaciones respecto a la ocasión.

Tabla 1. Caracterización de la pintura corporal kipará a partir de las diferentes categorías de análisis establecidas para el inventario de artefactos vestimentarios patrimoniales. Fuente: creación propia.



Figura 2. Este tejido era visto como una ayuda económica para las mujeres de las familias campesinas. Actualmente, es visto como la demostración de la supervivencia de algunas comunidades de Antioquia y Chocó.

CALCETA DE PLÁTANO

Biografía	¿Cómo se adquiere?	En la actualidad, las personas que quieran adquirir una artesanía de calceta de plátano la pueden conseguir mediante compra, intercambio o herencia.
	¿Quiénes lo usan?	Lo utilizan personas de la zona, turistas y visitantes de los diferentes municipios donde se practica esta técnica. Las empresas bananeras y plataneras en el Urabá impulsaron el aprovechamiento de lo que hasta ese momento era considerado desperdicio orgánico de la industria. Es así como las esposas de los jornaleros, en medio de la supervivencia de la violencia, le dan una oportunidad a la capacitación para poder procesar la materia prima, promoviendo así el surgimiento de las artesanías de calceta de plátano del Urabá. Al comienzo los productos elaborados eran contenedores con tejidos básicos, hasta que, gracias a la tecnificación los diseños, fueron cada vez más utilizados como adorno. Actualmente también se realiza bisutería con esta técnica.
	¿Cómo se aprende?	Las diferentes técnicas para el aprovechamiento de la calceta de plátano se aprenden por transmisión verbal, experiencial o activa.
Capacidad de símbolo	Degradación	Los artefactos artesanales elaborados con calceta de plátano y su técnica, son vistos como un aprovechamiento de desperdicio orgánico de la industria bananera y platanera de Urabá, permaneciendo en un estado connotativo puro.
	Acumulación histórica	Al comienzo, este tejido era visto como una ayuda formal económica para las mujeres de las familias campesinas. Actualmente, es visto como un tejido que demuestra supervivencia de las personas en comunidades de Antioquia y Chocó.
Análisis morfológico	¿Cómo es?	Son artefactos vestimentarios elaborados mediante la técnica de tejido de fibras, por lo que se encuentran diferentes estructuras como sarga o tafetán. Estos comúnmente son utilizados para habilitar a las personas que los usan para transportar objetos mediante bolsos y canastos con grandes asas. También se encuentran diseños pequeños que son usados para utilizarse en bisutería u ornamentos para el cuerpo.
	Materiales	La calceta de plátano también conocida como guasca o penca, está conformada por las cáscaras que forman el vástago, cepa, tronco o tallo de la planta del plátano. Cada una de estas puede llegar a medir hasta tres metros de longitud y su ancho oscila entre los 20 y 30 centímetros. La variedad que comúnmente es usada para las artesanías es el “hartón” o “dominico hartón”, ya que ofrecen las mejores características de resistencia. La materia prima se encuentra en la parte interna de la cáscara que es dura y gruesa, por lo que se debe retirar para poder ser usada en las artesanías.
	Herramientas para su elaboración	Como los artesanos se ocupan de toda la cadena productiva de la elaboración de calceta de plátano, se utilizan herramientas diferentes de acuerdo con la fase del proyecto en la que se esté: Corte y limpieza: Se necesitan delantal, guantes, botas pantaneras, machete y casco. Eскурrimiento: Es necesario una superficie donde se puedan recostar en un ángulo de 30 grados las canoas. Deshoje: Para realizar este proceso se necesita una mesa de madera, delantal y guantes. Secado: Se necesita un techo de zinc, escalera para acceder a él, una superficie de madera y guantes.

	Laminado y planchado: Se puede realizar con una botella, con el filo de una mesa o una silla, o con una laminadora.
Oficio	Tejeduría: la cestería es un oficio artesanal clasificado dentro de la tejeduría. Consiste en la elaboración de objetos accesorios, sombreros, entre otros mediante la disposición ordenada y estructurada de materia vegetal, en este caso de calceta de plátano.
Técnicas de elaboración	Se utilizan técnicas de tejido plano, es decir que se toman cintas y se organizan entretejiendo las unas con las otras. Entre ellas se encuentran: Tejido a dos hebras (múltiplos de dos), por ejemplo, se toman ocho cintas colocándose de manera paralela. Se comienzan a entretejer tomando de dos en dos, una vez por encima, una vez por debajo. Se cubre luego usando un molde, el cual se remata cortando y se une una trenza como traba en el borde del artefacto vestimentario. Esta es la técnica más usada para realizar bolsos, canastos y cajas para cargar objetos. Tejido a tres hebras (múltiplos de tres), por ejemplo, se tienen dos cintas paralelas y se toman dos cintas más, las cuales se colocan de manera diagonal, una por encima, otra por debajo. Se hacen grupos de tres hebras y se comienza a tejer.
Funciones primarias	Fue pensado para aprovechar el desperdicio de material orgánico en las grandes industrias bananeras y plataneras de la región de Urabá.
Funciones secundarias	Se utiliza para habilitar y modificar el cuerpo mediante bolsos y canastos que permiten cargar y transportar productos.
Funciones adquiridas	Se ha convertido en adornos y bisutería que sirven para ornamentar el cuerpo. Esto lo convierte en ciertos casos en neo-artesanía.
Actores involucrados: Grupo artesanal	Grupos de madres cabeza de familia de la zona y de esposas de jornaleros que trabajan en la industria bananera de Urabá.
Tipología de artefacto: Complemento del cuerpo	Las artesanías trabajadas bajo las técnicas de tejido plano y cordel son sostenidas por el cuerpo (Bisutería y bolsos).
Clasificación artesanal	Las artesanías en calceta de plátano son tradicionales, debido a que en su creación se emplean materias primas de la región, así como herramientas de tipo rudimentario, conservan las raíces culturales transmitidas de generación en generación, diferenciándose de las tradiciones culturales de otros países. Además, puede ser considerada neo-artesanía, debido a que el cambio de cestería tradicional a la incursión en artefactos vestimentarios funcionales y estéticos de acuerdo a la demanda contemporánea ha hecho que el consumidor actual encuentre lo que él busca y permite que el artesano no tenga que dejar su oficio (paso de cestería tradicional a bolsos/bisutería).
Patrimonio como construcción social	Aunque los productos con calceta de plátano no son artesanías con muchos años de trayectoria, están cargados de gran valor simbólico por parte de los grupos de madres cabeza de familia que trabajan en asociación con las bananeras. Se identifica como un vehículo para evadir los azares del conflicto colombiano y retar a una sociedad machista, en donde el lugar de la mujer es el hogar.

Tabla 2. Caracterización de la técnica de tejeduría en calceta de plátano a partir de las diferentes categorías de análisis establecidas para el inventario de artefactos vestimentarios patrimoniales. Fuente: creación propia.



Figura 3. La mola es una expresión de la identidad cultural de la comunidad Kuna, manifiesta su entorno, costumbres, vida cotidiana y creatividad.

MOLA

Biografía	¿Cómo se adquiere?	En la actualidad, las personas que quieran adquirir una mola la pueden conseguir mediante compra, intercambio o herencia.
	¿Quiénes lo usan?	Las mujeres utilizan prendas de vestir elaboradas en la técnica de molas en su día a día, convirtiéndose en el vestido tradicional femenino para esta comunidad.
	¿Cómo se aprende?	La técnica se aprende por transmisión verbal, experiencial o activa. Las niñas comienzan en la técnica de la mola desde la primera infancia, donde las mujeres de su familia realizan con ellas ejercicios para familiarizarse con los materiales. Cuando tienen la destreza suficiente para utilizar herramientas afiladas, las aprendices practican diseños geométricos de líneas largas para entrenar los diferentes cortes y costuras. Cuando tienen diez años aproximadamente ya son capaces por lo general de ejecutar todas las fases de elaboración de las molas: Seleccionar los colores, hilvanar, cortar y coser (Banco de la República de Colombia 2017).
Capacidad de símbolo	Degradación	Con el paso de los años se usan de manera decorativa y como objeto de moda. Aunque se advierte que, “la prevalencia de criterios estéticos para el mercado desvanecen el significado cultural que tienen estas piezas para las comunidades” (Museo Nacional de Colombia 2014).

	Acumulación histórica	<p>Se cree que tienen un origen ancestral cuando la diosa indígena Kabayaí, les enseñó a las mujeres de la comunidad el oficio de tejer sus vestidos con la idea de crear una prenda diferente e irreplicable. Las mujeres Tule visten sus molas toda la vida y son enterradas con ellas al morir (Ministerio de Cultura 2010).</p> <p>Es importante resaltar que según Martínez et al. las investigaciones sobre las molas señalan que esta técnica es reciente, derivada de los diseños de las pinturas corporales; se sabe que esta técnica no se aplicó a los textiles hasta 1800, momento en el que los Kunas se trasladaron a las islas, multiplicando las relaciones con los extranjeros, por lo que diferentes autores han afirmado que es un arte mestizo, resultado del contacto con el mundo de los indígenas con los blancos (2012).</p>
Análisis morfológico	¿Cómo es?	<p>Son creaciones únicas que no tienen reglas establecidas, cada mujer lo crea según sus gustos y deseos que quieren portar. Son de fondo negro con diferentes figuras de colores que cobran vida con cada puntada que se realiza.</p> <p>Las molas naga, que son molas de protección compuestas por diseños que abstraen y dan forma geométrica a elementos de la naturaleza, y las molas goaniggadi, de diseños figurativos que muestran actividades de la vida cotidiana (Banco de la República 2017).</p> <p>En cuanto a tamaño, las que tienen forma de barca son de 40 cm por 20 cm y 60 cm por 25 cm, redondas de 35 cm de diámetro y las cuadradas son de 30 cm por 30 cm.</p>
	Materiales	<p>Para la elaboración de molas se necesitan telas que permitan su manejo para apliques en el textil, por lo que comúnmente se utilizan linos y popelinas. Además, se debe destacar el uso de otros insumos como los hilos para la elaboración de estos artefactos vestimentarios.</p>
	Herramientas para su elaboración	<p>Para la elaboración de esta técnica se necesitan implementos que faciliten la aplicación de elementos en el textil, estos son aguja, dedal, tijeras, etc.</p>
	Oficio	<p>APLICACIONES EN TELA: la elaboración de molas está contemplada dentro del oficio de aplicaciones en tela, el cual consiste en la elaboración de objetos que se realizan mediante la unión o superposición de telas y retazos unidos mediante costura a mano.</p>
	Técnicas de elaboración	<p>Según Sánchez (2015) se realiza una costura que se superpone en textiles de tejido plano de varios colores que se cortan según el motivo a desarrollar, para luego coserse con mucha precisión, de modo que el hilo no se alcanza a ver por el delantero de la prenda.</p>
	Funciones primarias	<p>Fueron pensadas para ornamentar las blusas y el saburete (falda), como expresión de cultura e identidad de la comunidad Kuna.</p>
Funciones secundarias	<p>Funcionan como un símbolo de conexión y referencia local, además de convertirse en elemento de la comunicación visual.</p>	
Funciones adquiridas	<p>Se ha vinculado al uso decorativo de las molas dentro del hogar de personas que no pertenecen a la comunidad Kuna, considerándolo como una expresión artística.</p>	
Actores involucrados: Comunidad indígena	<p>Kuna: La comunidad Kuna o Guna.</p>	

Tipología de artefacto: Complemento del cuerpo	Piezas que envuelven al cuerpo (falda o blusa).
Clasificación artesanal	Es una artesanía indígena ya que permite una expresión de la identidad cultural de la comunidad Kuna, manifestando su entorno, costumbres, vida cotidiana y creatividad.
Patrimonio protegido y regulado	Ha sido considerada en el proyecto de Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial ante la Unesco por el Ministerio de Comercio e Industrias (Mici) de Panamá, desde el 2018 se solicitó, pero aún solo se tienen avances y no declaratoria.
Patrimonio como bien de consumo	Sigue un doble movimiento de conservación: la comercialización y el arte que se convierte en mercancías y el artista en productor de mercancías, adquiriendo como consecuencia, una forma artesanal sin perder su valor artístico; con su circulación en el mercado capitalista hay una pérdida del significado original, adquiriendo otro de acuerdo con las relaciones materiales de producción (Cortés 1987).
Patrimonio como recurso turístico	En Antioquia y Chocó, las molas atraen a los turistas pues allí pueden interactuar directamente con las indígenas Kunas quienes explican su elaboración y significado, fomentando de esta manera la adquisición de las mismas.
Patrimonio como construcción social	Como forma de arte revela las ideas de la comunidad, la expresión artística del grupo al cual pertenece. Al ser su elaboración una actividad de carácter familiar realizada manualmente sigue la tradición Kuna cuya producción está orientada a su uso cotidiano y se considera arte indígena en donde participan hombre y mujer por igual en cada pieza artística (Cortés 1987).

Tabla 3. Caracterización de la mola a partir de las diferentes categorías de análisis establecidas para el inventario de artefactos vestimentarios patrimoniales. Fuente: creación propia.



Figura 4. Los diferentes artefactos elaborados en chaqira son sinónimos dentro de la comunidad de conocimiento, resistencia, tradición, y orgullo.

CHAQUIRA

Biografía	¿Cómo se adquiere?	Mediante compra, la cual se ha venido impulsando en los últimos años debido a los turistas o visitantes que llegan a los resguardos. También se puede adquirir a partir del intercambio o de la herencia entre los mismos miembros de la comunidad Emberá.
	¿Quiénes lo usan?	Son utilizadas por las personas pertenecientes a las comunidades Emberá (infantes, mujeres y hombres). Sin embargo, es valioso anotar que este tejido es utilizado por otras comunidades indígenas desde México hasta Ecuador. Este mismo fenómeno sucede en Colombia en los departamentos de Caldas, Caquetá, Putumayo, Chocó, Nariño, Cauca y Valle del Cauca, todos ellos “corresponden al mismo grupo lingüístico (el idioma Wounaan y pertenece a la familia independiente Chocó), sin embargo, entre ellos denotan particularidades dialectales y culturales, lo que conlleva a evidenciar discrepancias en la interpretación de los signos y figuras impresas en los diversos objetos tejidos en chaquiras” (Torres 2019).
	¿Cómo se aprende?	La técnica para la elaboración es oral, experiencial y activa, y ocurre cuando la madre enseña a su niña a tejer chaquiras o cestería, para ello (...) narra la historia de la antigua generación sobre la forma de la elaboración y su significado (Cáisamano 2012, 70). Por su parte, la niña asume una actitud de escucha, de observación y de atención (...) De la misma manera adquiere el compromiso de replicar el conocimiento aprendido con las demás niñas de su edad, practicando mediante el juego, allí el aprendizaje se vuelve una alegría, un compartir (Cáisamano 2012, 173-174).
Capacidad de símbolo	Sobredimensionamiento de un significado	Los diferentes artefactos elaborados en chaquira son sinónimos dentro de la comunidad de conocimiento, resistencia, tradición, y orgullo. Son características asociadas a la lucha indígena para el reconocimiento de su cultura, costumbres, pensamiento milenario (Dominicó 2019), además por la pervivencia y su derecho ancestral al territorio.
Análisis morfológico	¿Cómo es?	<p>La fabricación de artefactos elaborados en chaquira tiene diferentes morfologías dependiendo de su uso y finalidad, por ejemplo:</p> <p>Okama: Artefactos con forma circular, constituida por el entretejido de chaquiras e hilos de manera lineal en su mayoría, además se utilizan constantemente modulaciones de triángulos, rombos, pentágonos.</p> <p>Manillas, diademas, cinturones: Es una construcción en urdimbre y trama con hilos y chaquiras de manera que su forma es absolutamente lineal en columnas y filas que forman un rectángulo, en sus extremos se unen dos triángulos con los mismos materiales que van reduciendo su tamaño hasta llegar a una punta de solo hilos que se trenzan con delicadeza.</p> <p>Otapa: Se realiza con la unión de un rectángulo largo y un cuadrado o un rectángulo según su diseño, en este último pueden colgar algunas líneas de chaquira.</p>
	Materiales	Se utiliza chaquira checa número 10 (es fundamental que tenga esta denominación, dado que la mostacilla, generalmente china, con el tiempo pierde su color además se quiebra con mayor facilidad); por otra parte, está el hilo bondeado texturizado calibre 60 (a esta materia prima también se le debe verificar su calidad, ya que, si no corresponde, al momento de tejer se estirará la hebra creando la sensación de que la artesanía es vieja o ha sido utilizada) (Torres 2018, 80).

ARTEFACTOS VESTIMENTARIOS PATRIMONIALES DE LAS FRONTERAS DIFUSAS
ENTRE ANTIOQUIA Y CHOCÓ

	Herramientas para su elaboración	Para poder realizar estas construcciones con la materia prima, se utilizan agujas No. 12 y No. 20 de grosor, también se utiliza aguja para telar, encendedor, velas, tijeras y telar puntillero para cuando la técnica lo requiera.
	Oficio	Bisutería: este oficio que se encarga de la producción de alhajas con diversos materiales.
	Técnicas de elaboración	La técnica varía dependiendo del acabado, morfología o necesidad puntual que se quiera tener, usualmente se producen mediante ensartado a mano alzada o telar de puntillero.
Funciones primarias	Estos artefactos fueron pensados como amuletos en rituales tradicionales de sanación bajo la creencia de protección espiritual al cerrar el cuerpo.	
Funciones secundarias	Se utilizan para ornamentar y adornar el cuerpo.	
Funciones adquiridas	Este tipo de artefactos vestimentarios en chaquira se han convertido en objetos de moda en personas que no pertenecen a la comunidad Emberá.	
Actores involucrados: Comunidad indígena	Estos artefactos son usados y fabricados por la comunidad Indígena Emberá Katío, Emberá Chamí y Emberá Eyabida.	
Tipología de artefacto: Complemento del cuerpo	Las artesanías en chaquira son sostenidas por el cuerpo, normalmente cuelgan del cuello o de las orejas, también es común encontrarlas envolviendo la cintura, los tobillos o la cabeza.	
Clasificación artesanal	Se considera indígena ya que son parte de la producción de bienes útiles, rituales y estéticos que constituyen la expresión material de la cultura de las comunidades Emberá, con unidad étnica y relativamente cerrada.	
Patrimonio como bien de consumo	Las artesanías en chaquiras son patrimonio como bien de consumo debido que al centrar la identidad de las diferentes comunidades, quien cuenta con el capital cultural para reconocer el valor simbólico del producto cultural es quién en definitiva puede consumirlo.	
Patrimonio como construcción social	<p>Gracias a las indagaciones con los artesanos Emberá Chamí se puede afirmar que el tejido en chaquira ha sufrido grandes alteraciones ya que el acceso a su materia prima inicial (semillas, huesos, colmillos de animales, picos de aves, plumas e incluso cucarrones) fue limitado por el abandono de la tradición de caza y recolección de alimentos como consecuencia de la colonización, el desplazamiento de las comunidades, y actualmente también, por un tema de conservación ambiental. Todo esto resultó en el reemplazo del material, inicialmente por la mostacilla, que son cuentas de tamaños desiguales que pierden su color con el uso; luego para mejorar la calidad, se reemplazó por lo que es conocido de forma genérica como chaquira checa. Esto soluciona el requerimiento de obtener productos de una mayor durabilidad, el efecto secundario fue la transformación del objeto identitario.</p> <p>El arte del tejido en chaquira como objeto comercializable se constituye como el elemento que consolida la fusión de dos mundos, al apropiarse materiales externos [cuentas de vidrio traídas por los españoles en la época de la conquista] para generar formas de expresión únicas, mediante el diseño de signos, sumado a las técnicas del tejido que brindaron la posibilidad de imprimir facultades estéticas, cosmogónicas e históricas, factores importantes, que van más allá del “saber hacer” (Torres 2019).</p>	

Tabla 4. Caracterización del tejido en chaquira a partir de las diferentes categorías de análisis establecidas para el inventario de artefactos vestimentarios patrimoniales. Fuente: creación propia.



Figura 5. El peinado afro constituye una forma de afirmación y consolidación de los mecanismos de transmisión de prácticas culturales tradicionales de las comunidades afro.

PEINADO CARTOGRÁFICO

Biografía	¿Cómo se adquiere?	En la actualidad las personas que quieran realizarse un peinado cartográfico pueden realizárselo ya sea comprando el servicio o realizándose con alguna persona cercana que tenga conocimiento.
	¿Quiénes lo usan?	Las personas que utilizan normalmente este tipo de peinado son hombres y mujeres afro, sin embargo, se ha popularizado por personas de diferentes etnias. Las personas que tienen cabellos lisótricos o muy crespos prefieren este tipo de trenzados.
	¿Cómo se aprende?	La transmisión de la técnica para realizar peinados cartográficos es experiencial, o por estimulación enseñada por las peñadoras (mujeres), durante diferentes celebraciones culturales, las peñadoras comparten sus saberes en talleres y realizan muestras de peinados.
Capacidad de símbolo	Acumulación histórica	El trabajo extenuante del esclavizado inhibía el trenzado en su condición primigenia, a pesar de ser de vital importancia éste para hermanar un lenguaje común en el proceso de encimarronarse, puesto que, desde los albores de la esclavitud, el pueblo afrodescendiente se ha valido del peinado como arma de resistencia y de libertad. “El peinado servía para ubicar el mapa y la ruta, así como para guardar semillas para el posterior cultivo y la sobrevivencia de los esclavos que lograban llegar a Palenque. La estética del peinado como arma encubierta para liberarse del yugo colonial, ya sea como guía/ mapa geográfico hacia la emancipación, ya sea como mecanismo de supervivencia alimentaria (para esconder semillas y oro); los mapas comenzaban en la frente y se iban adentrando hasta la nuca. Los esclavos establecían códigos ocultos para interpretar estas guías formadas por nudos y trenzados. Las trenzas servían también para establecer sitios de encuentro” (El Colombiano 2007). De igual manera, el diseño del peinado en algunas ocasiones reflejaba la vocación espiritual de los esclavos que realizaban peinados específicos para las deidades.
Análisis morfológico	¿Cómo es?	Tiene formas y técnicas diferentes que son decisión y resultado del peñador sobre el cuero cabelludo de la persona que lo porta, hay unos que son trenzados que engloban el cabello, simulando las montañas y formas del territorio.

ARTEFACTOS VESTIMENTARIOS PATRIMONIALES DE LAS FRONTERAS DIFUSAS
ENTRE ANTIOQUIA Y CHOCÓ

	Materiales	Para la elaboración de peinados cartográficos, la materia prima es el cabello natural, el cual se trabaja con extensiones de cabello artificial y humano.
	Herramientas para su elaboración	Normalmente se utilizan agujas, pero cabe resaltar que la herramienta clave en esta modificación corporal son las manos, las cuales con su movimiento mecanizado genera los resultados esperados.
	Oficio	No está dentro de ningún oficio definido por Artesanías de Colombia.
	Técnicas de elaboración	El trenzado se entiende entonces como una vuelta de mano que permite a las mujeres que peinan de manera conjunta explorar creatividad para que ellas incorporen y mantengan peinados tradicionales que están ligados a celebraciones, eventos especiales y a la edad (Cassiani 2012).
	Funciones primarias	Constituye una forma de afirmación y consolidación de los mecanismos de transmisión de prácticas culturales tradicionales de las comunidades afro. Participa de las tentativas de decolonización de la mente, resistencia al discurso de la belleza eurocéntrica. La problematización del peinado afro se inscribe dentro de los discursos feministas y postcoloniales, lo cual permite apreciar tanto las dificultades como las luchas por retar el discurso dominante eurocéntrico omnipresente.
	Funciones secundarias	Se utiliza el peinado cartográfico como adorno u ornamentación del cuerpo.
	Funciones adquiridas	Ha inspirado el mundo de la cultura pop y genera vinculación con el mundo afro de manera generalizada.
	Tipología de artefacto: Modificaciones del cuerpo	El peinado cartográfico modifica el cuerpo mediante el trenzado del cabello.
	Clasificación artesanal	Es considerado indígena, ya que dentro de esta categoría se involucra también a los artefactos vestimentarios y modificaciones corporales de las comunidades raizales, afro y ROM.
	Patrimonio protegido y regulado	Los peinados afro están cerca de ser reconocidos como patrimonio de la ciudad de Cali, y San Basilio de Palenque ha sido declarado patrimonio intangible e inmaterial de la humanidad por la Unesco, lo que incluye las prácticas estéticas del peinado de la palanquera como uno de los mecanismos (poco estudiados) de resistencia y preservación de la singularidad de la comunidad. Si bien este reconocimiento no recae en los departamentos de Antioquia y Chocó, las prácticas respecto al peinado cartográfico sí.
	Patrimonio como bien de consumo	El peinado cartográfico, se ha popularizado y la técnica del trenzado se ha convertido en un bien de consumo a través de peluquerías especializadas en estas técnicas ofrecidas no solo a la comunidad afro, sino a cualquier persona.
	Patrimonio como construcción social	Los cimarrones africanos durante la colonización de las Américas dejaron de herencia la tradición de peinados cartográficos. Las técnicas de trenzado y los estilos de peinado tradicional se han transmitido de generación en generación tanto en los pueblos como en las ciudades.

Tabla 5. Caracterización del peinado cartográfico a partir de las diferentes categorías de análisis establecidas para el inventario de artefactos vestimentarios patrimoniales. Fuente: creación propia.

Conclusiones

Ubicar un artefacto o una técnica dentro de los límites específicos de una región no es tarea fácil, pues su fabricación y uso se extienden más allá de las fronteras de la división política. Tal es el caso de los cinco artefactos del inventario que comparten una historia de vida común con Chocó: las molas, la chaquira, los productos elaborados con calceta de plátano, la pintura corporal kipará y los peinados cartográficos. De manera especial, los artefactos vestimentarios poseen el potencial para expresar la identidad de sus portadores en relación con la identidad de su comunidad y región (Eicher 2000). A través del análisis de sus formas, significados, funciones (Eco 1981) y usos en el cuerpo (Eicher 1980), enseñan sobre prácticas, comportamientos y valores de un grupo humano. En última instancia, tienen la capacidad de develar las dinámicas culturales que condicionaron la corporalidad de sus portadores en un espacio tiempo determinado.

Los elementos que comprenden la propuesta de caracterización aquí presentada nos permiten analizar a los artefactos vestimentarios inventariados dentro de la relación cuerpo-vestido-contexto, como parte clave de un proceso

de patrimonialización —entendida como la forma concreta de significar ciertas manifestaciones culturales—. Al mismo tiempo, aportan a la asimilación del entorno patrimonial como una forma específica de otorgar significados al contexto de su manifestación (Fontal 2003). En el proceso de patrimonialización se le otorga valor a un objeto por encima de sus iguales (Amigo Dürre 2015). De este modo, estos artefactos que se mueven hoy entre lo cotidiano, ceremonial, festivo y ritual adquieren la capacidad de representarnos como sociedad, región y nación.

Un artefacto definido como patrimonial en territorios como el colombiano está determinado por una tensión entre lo colonial, lo étnico, lo nacional y lo supranacional. Más aún, en la historia de su trasegar como artefacto a través de procesos de colonización, mestizaje cultural, apropiación y transformación estética —esta última como resultado de las expectativas de los turistas (AlDabbagh 2019)—, puede haber pasado por un proceso de folclorización, vaciamiento de contenido étnico y banalización. Sin embargo, también puede constituirse como un artefacto que fomente la cohesión social como objetivación de la identidad de un grupo humano, que lo actualiza simbólicamente y hace de él un patrimonio como construcción social, vivo y activo.

Obras citadas

- AlDabbagh, Maha. 2019. "Traditional Clothing, Souvenirs, and Food as Factors of Tourist Attraction". *Journal of Home Economics*, 29 (1).
- Amigo, Ricardo. 2015. "Materializando lo inmaterial: El candombe como artefacto patrimonial". *Trama*, (6): 46-56.
- Artesanías de Colombia. 2001. "Cestería en calceta de plátano en las localidades de Turbo y Apartado". <https://repositorio.artesaniadescolombia.com.co/bitstream/001/895/8/INST-D%202001.%20128.pdf> Unidad de Gestión de Riesgos Agropecuarios -UGRA Vicepresidencia de Garantías y Riesgos Agropecuarios.
- Banguero Lerma, Kelly Daniela. 2015. "Estéticas e identidades de la mujer afro en la ciudad de Cali". Tesis de pregrado, Universidad del Valle. <https://bibliotecadigital.univalle.edu.co/handle/10893/16382>
- Barthes, Roland. 1978. *El sistema de la moda*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Barthes, Roland. 1991. *El imperio de los signos*. Madrid: Mondadori.
- Carmona Maya, Sergio Iván. 1990. "Simbolismo en la Representación Gráfica Embera". *Boletín del Museo del Oro*. N° 29. Banco de la República.
- Condra, Jill. (Ed.). 2013. *Encyclopedia of National Dress: Traditional Clothing around the World [2 Volumes]*. Abc-Clio.
- Cortés Moreno, E. 1987. "Reseña: La Mola". *Boletín Museo Del Oro* (18), 86-88. <https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/bmo/article/view/7221>.
- Domicó Tamanis, Yeraldín Cristina. 2019. *Tejidos y significados del (kurruma kai) en la cultura ëbëra chami*. https://bibliotecadigital.udea.edu.co/bitstream/10495/19259/1/DomicoYeraldi_2019_TejidosSignificadosCultura.pdf

- Eco, Umberto. 1981. *La estructura ausente: introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen.
- Eicher, J.B. 1980. Distinguishing non-western from western dress: The Concept of cultural authentication. Association of College Professors of Textiles and Clothing. Retrieved from the University of Minnesota Digital Conservancy, <https://hdl.handle.net/11299/162461>.
- Eicher, Joanne Bubolz. 2000. "The anthropology of dress". *En: Dress*, 27 (1): 59-70.
- Eicher, Joanne Bubolz. 2005. "Ethnic Dress". *Encyclopedia of clothing and fashion I*. Valery Steele (Ed). Thompson Gale.
- Eicher, Joanne Bubolz y Evenson, Sandra Lee. 2013. *The Visible Self: Global Perspectives on Dress, Culture, and Society*. New York: Fairchild Books.
- Eicher, Joanne y Sumberg, Barbara. 1995. "World fashion, ethnic, and national dress". *En: Dress and ethnicity*. Joanne Eicher (Ed), 295-306. Berg Publishing.
- Fernández-Silva, Claudia. 2016. *El vestido como artefacto del diseño. Consideraciones para su estudio y reflexión al interior del pensamiento del diseño (tesis doctoral inédita)*. Universidad de Caldas.
- Fontal, Olaia. 2003. "La educación patrimonial y práctica para el aula, el museo e internet". Ediciones Trea.
- García Canclini, Nestor. 1993. "Los usos sociales del patrimonio cultural". *En: El patrimonio cultural de México*, edited by Enrique Florescano, 41-62. México: Fondo de Cultura Económica.
- Hobsbawm, Eric y Ranger, Terence. (Eds.). 2012. *The invention of tradition*. Cambridge University Press.
- Ministerio de Comercio, Industria y Turismo & Artesanías de Colombia. 2017. "Comunidad Caimán Alto Turbo departamento de Antioquia, Programa de fortalecimiento productivo y empresarial para los pueblos indígenas de Colombia". Centro de Investigación y Documentación para la Artesanía - CENDAR. <https://repositorio.artesantiasdecolombia.com.co/handle/001/3868>.
- Museo del Oro Colombia. 2017. "La mujer y la mola". <https://www.youtube.com/watch?v=sT1iB5tOBgY&feature=youtu.be>
- Museo Nacional de Colombia. 2014. "Saburete con mola - Pieza del mes de diciembre". <https://www.youtube.com/watch?v=kpY1u-EeJDo>
- Power, Jessika, Tyler, David, & Disele, L. 2011. *Conserving and sustaining culture through traditional dress*. University of Huddersfield.
- Prats, Llorenç. 1997. *Antropología y patrimonio*. Barcelona: Ariel.
- Prats, Llorenç. 2003. "Patrimonio + turismo = ¿desarrollo?". *En: Pasos*, 1(2): 127-136.
- Roach-Higgins, Mary Ellen, y Musa Kathleen Ehle. 1980. *New Perspectives on The History of Western Dress*. Ney York: Nutriguides.
- Roach-Higgins, Mary Ellen y Eicher, Joanne B. 1992. "Dress and identity". *Clothing and textiles research journal*, 10 (4): 1-8.
- Rozo, July Paola. 2020. "Plan de marketing para identificar la viabilidad de las bolsas a base de calceta de plátano en el sector de los distribuidores de plástico, papelerías y misceláneas en Ibagué". Trabajo de grado. Corporación Universitaria Minuto de Dios, Ibagué - Colombia.
- Sánchez, Pedro Uriel. 2015. "Kuna: la riqueza iconográfica de una cultura". Universidad Nacional de Colombia.
- Ulloa, Astrid. 1992. "Kipará. Dibujo y pintura. Dos formas embera de representar el mundo". Universidad Nacional de Colombia.

Unesco. 2005. "Carpeta de información sobre el patrimonio mundial". París: Centro del Patrimonio Mundial de la Unesco.

Valenciano-Mañé, Alba. 2012. "Vestido, identidad y folklore. La invención de un vestido nacional de Guinea Ecuatorial". *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 67 (1): 267-296.

Vélez Granda, Sandra Marcela. 2016. "Patrimonio cultural y desarrollo en el corregimiento de Santa Elena (Medellín)" (Tesis de maestría). Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín.

Warwick, Alexandra, Cavallaro, Dani. 1998. *Fashioning the Frame: Boundaries, Dress and the Body*. Oxford: Berg.

Notas

¹ La capacidad de símbolo fue analizada desde tres instancias descritas por Sánchez Valencia (2009)

- a. Sobredimensionamiento de un significado: cuando se le da un valor mayor que el real (las Torres del Parque en Bogotá, el automóvil que describe la personalidad de un usuario, el anillo profesional).
 - b. Degradación: cuando el objeto pierde su denotación (función) o a veces su valor total de uso, permaneciendo en estado
 - c. connotativo puro (el sombrero "vueltaio" ya no es el objeto de uso sino aquello que se cuelga en la sala).
- Por acumulación histórica: cuando por su propia historia (la del concepto objetual o la del artefacto particular) comienza a memorizar descargas de situaciones, sentimientos y emociones (73).

² Las consideraciones tomadas en cuenta se enuncian desde unos intereses institucionales, a través de reglamentaciones que dejan clara la necesidad de proteger y regular aquello que la institución misma ha determinado como patrimonio

³ En las décadas de 1970 y 1980 Jacob Heytens y Gray introducen el término patrimonio turístico y le dan la condición de imprescindible para el desarrollo del capital turístico (Kornstanje 2008).

⁴ Las dimensiones de los artefactos hallan sus antecedentes más antiguos en los principios de Vitruvio: *firmitas*, *utilitas* y *venustas*. *Firmitas* apunta a la adecuada selección de materiales para construir o diseñar objetos, *utilitas* a la apropiada concepción de su uso y *venustas* al logro de configuraciones armoniosas y placenteras. A lo largo de la historia disciplinar del diseño, diferentes autores han contribuido a determinar y a definir los aspectos que deben ser atendidos en el diseño de un artefacto, de modo que puedan ser fabricados, reproducibles, útiles, adecuados a las dimensiones humanas y al contexto de su uso, además de comprendidos y deseables por los usuarios y compradores. Estas dimensiones a su vez sirven como categorías de análisis de los artefactos diseñados; si bien en las realidades del uso sus límites se desdibujan, caracterizarlas permite reconocer lo que está implicado en la realización y apropiación de los objetos en un espacio tiempo determinado.

⁵ Comprenderemos su capacidad de símbolo desde tres instancias: sobredimensionamiento de un significado: cuando se le da un valor mayor que el real; por degradación: cuando el objeto pierde su denotación (función) o a veces su valor total de uso, permaneciendo en estado connotativo puro; por acumulación histórica: cuando por su propia historia (la del concepto objetual o la del artefacto particular) comienza a memorizar descargas de situaciones, sentimientos y emociones (Sánchez Valencia 2009, 73).

⁶ En el sentido propuesto por la teoría semiológica, específicamente desde Barthes (1965, 1970) y Eco (1968), quienes promueven la idea de que signos son todos hechos significativos de la sociedad humana, como la moda, las costumbres, los espectáculos, los ritos y ceremonias y los objetos de uso cotidiano, el vestido, es al mismo tiempo objeto y signo, y posee una función primaria y una función secundaria.