



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

La praxis artística como ritual de Pagamento en la Sierra Nevada de Santa Marta

Victoria Eugenia García Moreno



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència *Reconeixement- NoComercial – SenseObraDerivada 4.0. Espanya de Creative Commons.*

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia *Reconocimiento - NoComercial – SinObraDerivada 4.0. España de Creative Commons.*

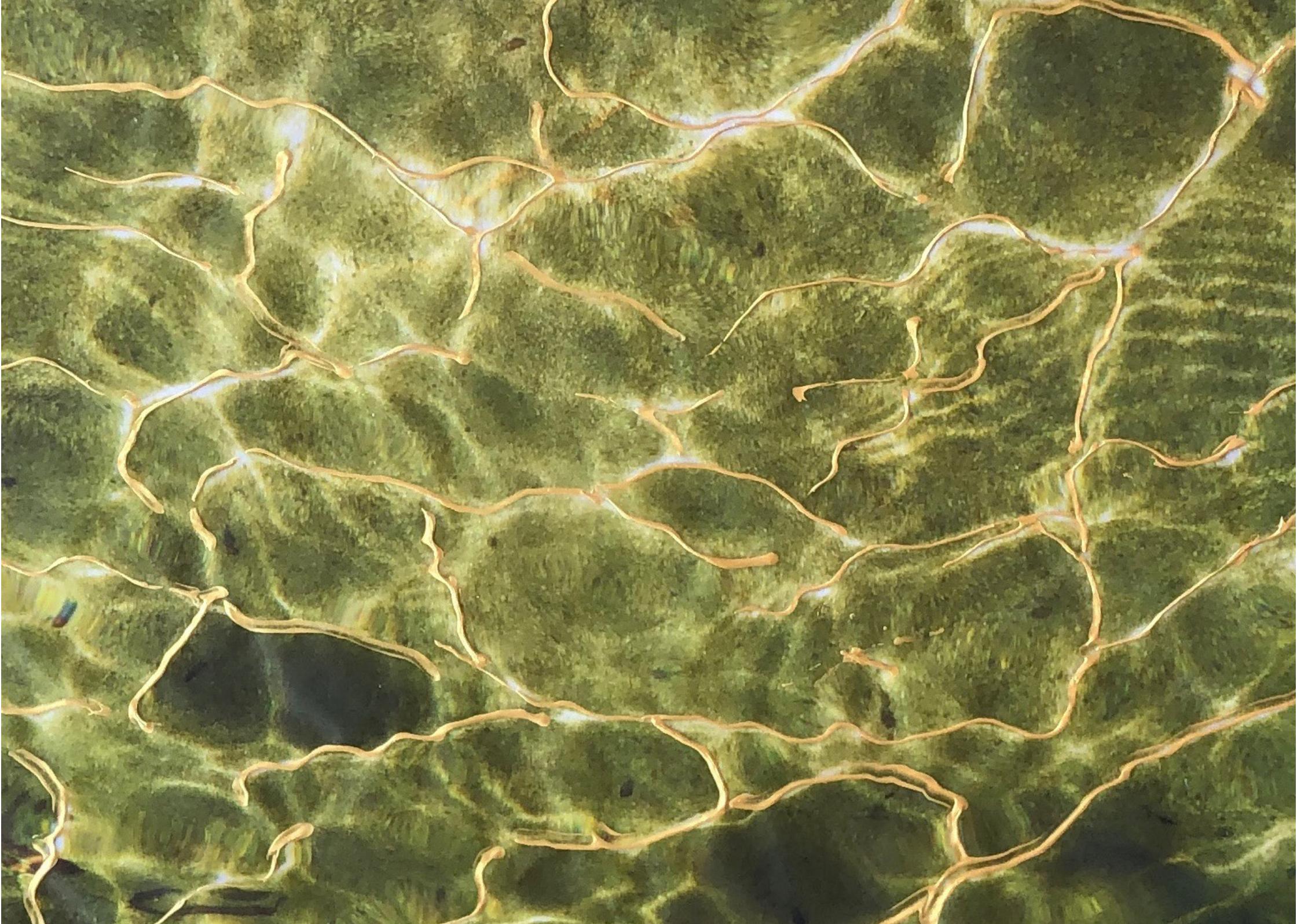
This doctoral thesis is licensed under the *Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 4.0. Spain License.*



La praxis artística como ritual de Pagamento
en la Sierra Nevada de Santa Marta, Colombia

Parte I

Victoria Eugenia García Moreno



La praxis artística como ritual de Pagamento en la Sierra Nevada de Santa Marta, Colombia

Doctoranda: **Victoria Eugenia García Moreno**

Directora de la Tesis: **Dra. Bibiana Crespo – Martín**

Director de la Tesis: **Dr. Roger Sansi**

Tutor de la Tesis: **Dr. Josep Roy**

Programa de Doctorado: **La realitat assetjada: Concepte, procés i experimentació artística**

Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona

Diciembre, 2020



**UNIVERSITAT DE
BARCELONA**

Para Monito

Agradecimientos

Cuando miro en retrospectiva lo que ha sido el proceso de elaboración de esta tesis durante estos cinco años son muchos los recuerdos y los nombres que desfilan por mi cabeza. Esta ha sido una experiencia transformadora, llena de retos y aprendizajes, la cual se ha elaborado al igual que los tejidos de la Sierra con la colaboración de muchas personas que la nutrieron con sus conocimientos, su apoyo emocional y su apoyo económico.

Inicialmente quiero agradecer a la comunidad Wiwa de Gotsezhi, El Encanto. Sin su colaboración hubiera sido imposible hacer esta tesis. Gracias por acogerme, colaborarme y permitirme realizar los trabajos de campo, las etnografías y la obra artística en este poblado. Quiero agradecerle al realizador indígena Rafael Mojica quien me abrió las puertas para contactarme con la comunidad a través de su hermano Gregorio, quien fue mi anfitrión durante las estancias y es un buen amigo.

Durante los trabajos de campo hubo una persona que fue fundamental en el proceso etnográfico, a quien le doy un reconocimiento especial en esta tesis, mi amiga Ana Alberto y con ella a su esposo Pedro Rodríguez y a todos sus hijos quienes me acogieron en su familia como una integrante más. Ana a través de cada puntada no solo me enseñó a tejer, sino que me abrió las puertas al conocimiento y a las tradiciones de la comunidad Wiwa. A todas las mujeres que se unieron a ella para enseñarme a tejer, a todas las mujeres que me colaboraron en la realización de la obra *Los Hilos que nos unen*, muchas gracias por la sororidad. Y al escribir estas palabras vienen los recuerdos de la ceremonia en el Ushui, a la cual me invitó a participar la Saga María de la Cruz, quien me brindó generosamente su sabiduría y su música. Esta fue una de las experiencias más maravillosas que viví durante este proceso de investigación.

También quiero agradecerle a todos los Mamos de la comunidad, en especial al Mamo Ramón Gil por su sabiduría y apertura y al Mamo Jacinto Barros por darme la oportunidad y confiar en mí. Un agradecimiento especial a los maestros de la institución educativa, especialmente al maestro Martín y a la profesora Mildreya Escalante.

Gracias a todos los que me permitieron que les hiciera las fotografías que hacen parte de esta tesis. A través de mi paso por Gotsezhi me ha quedado el conocimiento de un pueblo, pero sobre todo han quedado amigos que permanecen con el tiempo y la distancia.

El conocimiento llegó también a través de los estudiosos de la Sierra Nevada de Santa Marta, en especial quiero resaltar la colaboración que me ofrecieron Pablo Mora, Julio Barragán, Cesar Rozo, Fernando Salazar y María Fernando Luna. Asimismo, quiero agradecerle a Yanelia Mestre de la comunidad Arhuaca, quien desde que la entrevisté en Santa Marta me ha apoyado y orientado permanentemente. Al igual que Daniel Mestre y Rosa Manuela Montero de la comunidad Kankuama, y Amado Villafaña del colectivo audiovisual arhuaco Yosokwi.

Un agradecimiento especial a la colaboración y orientación dada por Carolina Gómez y Lina González en cuanto a los procesos de Paz y reparación a las víctimas del conflicto armado en la Sierra Nevada de Santa Marta y en Colombia.

Quiero resaltar la importancia que tuvo el acompañamiento durante todo este tiempo y los aportes a la investigación del artista y amigo, Oscar Leone, quien fue el primero en hablarme sobre el ritual de Pagamento y la Línea Negra.

Un especial reconocimiento y agradecimiento a mi profesora de canto en Barcelona, Aranzazu García, por apoyarme con la realización de la obra participativa *Canto al agua* y así mismo a Claudia Abellán, Lourdes del Almo y Nicolás Cristancho por unirse a este proyecto con su música y sus voces.

Un reconocimiento especial a mis compañeros del grupo de estudio de la Sierra, Ricardo Naranjo y el Dr. Sebastián Gómez, con quienes tuve la oportunidad desde Barcelona de profundizar y debatir sobre diferentes temas en torno a la investigación; Asimismo tuve la oportunidad de participar como panelista invitada por Sebastián a la proyección de la película *Resistencia en la Línea Negra* en festival de Cine del Centre Cívic Pati LLimona en 2019.

Durante la etapa final de este proyecto quiero destacar la colaboración y generosidad de mi amiga Alejandra Semidey; sus conocimientos de Indesign han sido fundamentales para la materialización y conclusión de esta tesis.

Todos estos conocimientos han estado bajo la orientación de mis directores de tesis, el antropólogo el Dr. Roger Sansi y la artista visual la Dra. Bibiana Crespo-Martín, quienes asumieron este proyecto cuando ya había iniciado su camino. Quiero darles un especial agradecimiento por su reorientación, paciencia, aportaciones y su motivación permanente para cumplir con esta investigación. Gracias por las puertas que me abrieron a nuevos conocimientos como la antropología y a la oportunidad de participar en el grupo de investigación iberoamericano de la UIU.

Todo este tejido de conocimiento de la Sierra Nevada de Santa Marta ha estado soportado emocionalmente a través de mi familia y amigos. Cada uno de ellos ha aportado de alguna forma a través de sus lecturas, correcciones, dando sus conocimientos, aportando sus contactos, prestándome su casa, dándome ánimos y acompañándome durante este proceso. Gracias a mis amigos de Colombia, de Barcelona y a todas las personas que me ayudaron a tejer este sueño a través de sus contribuciones económicas conmigo y con la comunidad.

Para mis hermanos un reconocimiento especial. Luis Fernando García, Monito, quien ha sido el

guía, el gran motivador, el soporte y la inspiración desde niña; el inicio del Doctorado fue gracias a él y a Lina Vélez, con su apoyo económico. Beatriz García, que con su sabiduría siempre supo orientarme y darle respuesta a mis preguntas. Silvia García, dulce amorosa y dispuesta ayudarme con sus lecturas. Diego García siempre tuvo los contactos precisos, a través de él pude llegar a Pablo Mora, Cesar Rozo, y Fernando Salazar. Gracias a Sergio García, Sally Station y Diego García por prestarme su apartamento en Santa Marta, esa fue mi base de trabajo. Asimismo, gracias a Sergio García por sus conocimientos y por darme todo el soporte técnico para la edición de los videos. Gracias a Lucas Gómez, Carolina Gómez, Andrés Moure, Beatriz Arango y Alejandro Ussa por sus aportes de conocimiento contactos.

A mi Padre y mi Madre que ya son espirituales y que siempre me han acompañado, orientado y protegido, gracias infinitas porque también estuvieron presentes.

Y por último quiero darle las gracias Antonio Ogalla, mi amor, mi compañero y amigo, por sus lecturas, consejos y porque de múltiples maneras me ha acompañado en este proceso de la vida.

**La praxis artística
como ritual de Pagamento
en la Sierra Nevada de Santa Marta,
Colombia**

Parte I

Victoria Eugenia García Moreno

Esta tesis doctoral ha sido escrita con un lenguaje genérico que es inclusivo para referirme a hombres y a mujeres.

Las fotografías que aparecen en esta tesis se publican de conformidad y con la autorización de quienes las hicieron y de las personas que aparecen en ellas.

Resumen

La praxis artística como ritual de pago en la Sierra Nevada de Santa Marta, Colombia.

Esta tesis presenta una investigación sobre el ritual de pago en la Sierra Nevada de Santa Marta, considerándolo en comparación con la praxis artística contemporánea.

La Sierra Nevada de Santa Marta (en adelante SNSM) está habitada por cuatro comunidades indígenas descendientes de la cultura Tayrona, los Kogui, los Arhuacos, los Wiwa y los Kankuamos. La tesis se elaboró con la comunidad Wiwa de Gotsezhi, El Encanto. El interés surgió a partir de la relación que estas comunidades establecen con el territorio desde su cosmogonía. La SNSM es para ellos una montaña sagrada y realizan el ritual de Pago como retribución a las divinidades que habitan el territorio.

Para realizar este proyecto, fue necesario construir un marco conceptual que incluyese no solo la teoría del arte sino también la antropología cultural. Para desarrollar la investigación desarrollé una etnografía. A partir de la etnografía, realicé mi obra artística y redacté esta tesis.

Esta tesis se presenta en dos partes: la primera parte contiene la investigación teórica e interpretativa de la relación entre el arte y la antropología como base para la contextualización de la SNSM y las comunidades indígenas. La segunda parte expone las memorias de viaje, el proceso de creación personal y la obra artística.

Mediante la conexión con la comunidad y el lugar fue posible acceder a la psicogeografía del territorio. De ese modo, se dio origen al proceso de creación y a la obra artística, titulada *Hilos*

de oro, compuesta por 5 obras, 3 de ellas de carácter colaborativo y participativo.

La obra es una ofrenda en la que la praxis artística es considerada como un ritual de Pagamento en la SNSM. Es la retribución a la comunidad de Gotsezhi, El Encanto, en especial todas estas mujeres que participaron de la experiencia; es una ofrenda a los Padres y Madres espirituales que habitan al territorio y que me permitieron descubrir la magia del lugar. En el proceso de investigación, me he centrado en dos cuestiones centrales: primero, mi acceso a la comunidad se hizo a través de las mujeres. Estas parecen tener un lugar secundario en las representaciones públicas de estas comunidades, que son dominadas por los hombres. Sin embargo, este acceso a través de las mujeres me introdujo a la práctica del tejer, uno de los procesos a través de los cuales se reproduce la comunidad, y que se volvió central en mi práctica artística. Esta práctica me llevó a una reflexión más general sobre los procesos de reproducción cultural de la comunidad, los rituales de pagamento y el tejer entre otros, en su analogía a los procesos de producción artística. Esta tesis hace pues una aportación a tres temas principales: las relaciones entre arte y antropología, la representación de las comunidades indígenas desde una perspectiva de género, y las relaciones entre procesos de reproducción cultural en general y procesos artísticos, en particular.

Abstract

The artistic practice as a ritual of Pagamento in the Sierra Nevada de Santa Marta, Colombia.

This thesis presents an investigation on the ritual of Pagamento in the Sierra Nevada de Santa Marta, considering it in comparison with the contemporary artistic praxis.

The Sierra Nevada de Santa Marta (henceforth SNSM) is inhabited by four indigenous communities descended from the Tayrona culture, the Kogui, the Arhuacos, the Wiwa and the Kankuamos. The thesis was developed with the Wiwa community of Gotsezhi, El Encanto. The interest arose from the relationship that these communities establish with the territory from their cosmogony. The SNSM is a sacred mountain for them and they perform the Pagamento ritual as retribution to the divinities that inhabit the territory.

To carry out this project, it was necessary to build a conceptual framework that included not only the theory of art but also cultural anthropology. To develop the research I developed an ethnography. From ethnography, I made my artistic work and wrote this thesis.

This thesis is presented in two parts: the first part contains theoretical and interpretative research on the relationship between art and anthropology as a basis for the contextualization of the SNSM and indigenous communities. The second part exposes the memories of the journey, the process of personal creation and the artistic work.

Through the connection with the community and the place it was possible to access the psycho-geography of the territory. This gave rise to the process of creation and the artistic work, entitled

Hilos de oro, composed of 5 works, 3 of them of a collaborative and participatory nature.

The work is an offering in which the artistic praxis is considered as a ritual of Pagamento in the SNSM. It is the retribution to the community of Gotsezhi, El Encanto, especially all these women who participated in the experience; it is an offering to the spiritual Fathers and Mothers who live in the territory and who allowed me to discover the magic of the place. In the research process, I focused on two central issues: first, my access to the community was through the women. They seem to have a secondary place in the public representations of these communities, which are dominated by men. However, this access through women introduced me to the practice of weaving, one of the processes through which community is reproduced, and which became central to my artistic practice. This practice led me to a more general reflection on the processes of cultural reproduction of the community, payment rituals and weaving among others, in its analogy to the processes of artistic production. This thesis therefore contributes to three main themes: the relationship between art and anthropology, the representation of indigenous communities from a gender perspective, and the relationship between processes of cultural reproduction in general and artistic processes in particular.

TABLA DE CONTENIDO

Indice de figuras, mapas, tablas y cuadros			
Lista de siglas y abreviaturas			
INTRODUCCIÓN	1		
1. Motivación	1		
2. Delimitación del tema	2		
3. Hipótesis	3		
4. Finalidad	3		
5. Objetivos	4		
6. Metodología	8		
7. Resultados obtenidos	14		
PARTE I: MARCO TEÓRICO	19		
1. CONTEXTUALIZACION ARTISTICA - ANTROPOLÓGICA	21		
Introducción	21		
1.1. El arte como práctica antropológica	24		
1.2. El artista como etnógrafo - Conceptos antropológicos	33		
		1.3. Artistas contemporáneos que trabajan con comunidades indígenas, rituales y aproximaciones antropológicas	37
		1.3.1. Artistas Colombianos	37
		1.3.2. Artistas Internacionales	58
		Conclusiones	67
		2. EL TERRITORIO - LA SIERRA NEVADA DE SANTA MARTA	73
		Introducción	73
		2.1. La Sierra Nevada de Santa Marta, “El corazón del planeta”	76
		2.2. Antecedentes históricos de la cultura Tayrona	83
		2.3. Relación con el Estado	90
		2.4. Las Cuencas de los ríos Guachaca y Buritaca	99
		Conclusiones	105
		3. LOS CUATRO PUEBLOS HERMANOS DE LA SNSM	109
		Introducción	109
		3.1. Comunidades Indígenas de la Sierra Nevada: Koguis, Ar-	

huacos, Wiwas y Kankuamos	111	5.1. ¿Qué es el ritual de Pagamento y para qué se hace?	180
3.2. Indígena-ecológico, el Hermano Mayor y el Hermanito Menor	134	5.2. Simbología del ritual de Pagamento	188
Conclusiones	146	5.3. Espacios sagrados y cartografías del ritual de Pagamento	193
4. ORDENAMIENTO TERRITORIAL Y LA COSMOGONÍA	149	5.4. El ritual de Pagamento y la praxis artística en la Sierra Nevada de Santa Marta	208
Introducción	149	Conclusiones	211
4.1. Ordenamiento territorial, la Línea Negra	151	6. PROCESOS QUE TEJEN LA VIDA DE LAS COMUNIDADES INDÍGENAS DE LA SNSM	215
4.1.1. El territorio desde la cosmovisión indígena	151	Introducción	215
4.1.2. El decreto de Estado	154	6.1. El sentido de las singularidades de género en la tradición y el ritual de Pagamento	217
4.1.3. La “Línea Negra” desde otras perspectivas	157	6.2. La música, el canto y la danza como ritual de Pagamento	223
4.2. Cosmogonía, Ley de Origen, La ley de Se, Seyn Zare, Shenbuta	160	6.3. El tejido como conector social	233
4.3. Los Mamos y las Sagas	165	6.4. El Poporo	255
Conclusiones	174	Conclusiones	261
5. RITUAL DE PAGAMENTO	177	7. LA AUTOREPRESENTACION, PRÁCTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS DE LAS COMUNIDADES INDÍGENAS DE LA SNSM	265
Introducción	177	Introducción	265
		7.1. Los medios audiovisuales como recurso para la conserva-	

ción de las memorias y las tradiciones	268
7.2. Los colectivos audiovisuales de los hermanos mayores	278
7.3. El documental y el ritual de Pagamento	289
Conclusiones	296

PARTE II: PROCESO DE CREACIÓN PERSONAL Y OBRA ARTÍSTICA **301**

Introducción 303

1. MEMORIAS DEL TRABAJO DE CAMPO EN LA SNSM **305**

1.1. Viaje 1 - La Iniciación	306
1.1.1. Antes del camino	307
1.1.2. Durante el camino	312
1.2. Viaje 2 - Tu y yo	337
1.3. Viaje 3 - Nosotros	365
1.4. Viaje 4 – El País	387

2. LAS CLAVES DEL RITUAL DE PAGAMENTO EN RELACIÓN A LA PRÁXIS ARTÍSTICA EN LA SNSM **391**

2.1. Identificación de las claves del ritual de Pagamento	391
2.2. Claves del ritual de Pagamento y la praxis artística	393

3. PROCESO DE CREACIÓN PERSONAL Y OBRA ARTÍSTICA **397**

<i>3.1. Espacios de El Encanto 2017-2020</i>	400
<i>3.2. La Sombra diluida 2017-2020</i>	429
<i>3.3. La comunidad 2018</i>	455
<i>3.4. Los hilos que nos unen 2018-2020</i>	491
<i>3.5. Canto al agua 2018-2019</i>	531

CONCLUSIONES **534**

BIBLIOGRAFÍA **542**

GLOSARIO **554**

INDICE DE FIGURAS, MAPAS, TABLAS Y CUADROS

FIGURAS

PARTE I

CAPITULO 1

Figura 1. Gráfica comparativa entre la visión occidental de naturaleza y sociedad y la visión de los cazadores y recolectores. The perception of the environment (2000) de Tim Ingold.

Figura 2. Obra Dentroadentro, primer movimiento, Santuario de Fauna y Flora los Flamencos, Guajira. Fotografía de María Cristina Agudelo, 2005

Figura 3. Obra Dentroadentro, segundo movimiento, Quinta San Pedro Alejandrino, Santa Marta. Fotografía de Roberto Ramírez, 2006

Figura 4. Obra Dentroadentro, tercer movimiento, Santuario de Fauna y Flora Ciénaga Grande, Magdalena. Fotografía de Roberto Ramírez, 2008

Figura 5. Obra La Línea Negra, Paisajes sagrados de la Sierra Nevada de Santa Marta (2002-2019). Fotografía de Jorge Gamboa

Figura 6. Obra Rescate, Bronce Pintado, 2016 Fuente: <http://www.culturaydeporte.gob.es/mnantropologia/actividades/exposicionestemporales/historico/2020/nadinospina.html>

Figura 7. La medusa, escultura bronce pintado, 2016. Fuente: Nadín Ospina, 2020

Figura 8. Fotografía, Retrato de Familia, 2016. Fuente: Nadín Ospina 2020

Figura 9. Escultura, Retrato de Familia, Bronce Pintado, 2015. Fuente: Nadín Ospina, 2020

Figura 10. Savia y raíces, Óleo sobre lienzo, 2010. Fuente: <http://www.carlosjacanamijoy.com/>

Figura 11. El Otro, óleo sobre lienzo, 2013. Fuente: <http://www.carlosjacanamijoy.com/>

Figura 12. Brumas, instalación lino, gesso y acrílico, 2013. Foto de Diego de Amaral. Museo de Arte Moderno de Bogotá, 2017. Fuente: <https://artishockrevista.com/wp-content/uploads/2017/04/Brumas-Olga-de-Amaral-900x646.jpg>

Figura 13. Grieta Azul, lino gesso, acrílico y hoja de oro, 2016. Fotografía de <https://www.facebook.com/pg/ool->

[gadeamaral/photos/?ref=page_internal](https://olgadeamaral.com/photos/?ref=page_internal)

Figura 14. Árboles, instalación, lino gesso, acrílico y hoja de oro, 2013. Fotografía de <https://olgadeamaral.com/work-installation.html>

Figura 15. Fragmentos, Fachada de acceso, 2018. Fotografía <http://www.museonacional.gov.co/noticias/Paginas/Fragmentos.aspx>

Figura 16. Fragmentos, espacio interior 2018. Fuente: https://www.desdeabajo.info/media/k2/items/cache/789c13aad1fbea6d585d48a9e61b1837_XL.jpg

Figura 17. Fragmentos, 2018. Fotografía de Juan Fernando Castro, tomada de Periódico El Tiem-po.

Figura 18. Signos Cardinales. Cuadernos de Geografía, 2008. Fotografía Libia Posada. Fuente: <https://www.art-contexto.com/blog/1e015dc447cab71ccd648c1c28fafec46L.jpeg>

Figura 19. Signos Cardinales. Cuadernos de Geografía, 2008. Fotografía Libia Posada

Figura 20. Exposición Hilo unidad esencial, Museo de Arte Precolombino, Santiago de Chile 2019-2020. Fotografía https://artishockrevista.com/wp-content/uploads/2019/12/MG_8130.jpg

Figura 21. Serie Marcados (1981-1984). Fotografía https://s3-sa-east-1.amazonaws.com/malba/wp-content/uploads/2016/02/23173129/Claudia-Andujar_Serie-Marcados_03-420x249.jpg

Figura 22. Werken, Bienal de Venecia, 2017. Fotografía <https://www.gabinetearte.com/oyarzun>

Figura 23. Obra Adiós al Rombo, 2009- 2016, Instalación en Azkuna Zentroa, Bilbao 2016. Fotografía: https://www.teresalanceta.com/es/atlas-medio.php?n_obr=285

Figura 24. Inkarri, 1968, Blanton Museum of Art, University of Texas at Austin. Fotografía http://www.revistadeartes.com.ar/revistadeartes-41/pintura_fernando-de-szyszlo.html

Figura 25. Um Sagrado Lugar, 57 bienal de Venecia, 2017. Fotografía: <https://www.vix.com/es/actualidad/184348/sanar-por-el-camino-espiritual-conoce-el-fuerte-mensaje-que-nos-deja-la-obra-de-ernesto-neto>

Figura 26. Fotografías de la Serie Siluetas 1977-1980. Fotografía <http://www.madridartprocess.com/tendencias-arte-cultura/37-tendencia/527-ana-mendieta-identidad-y-transcendencia>

Figura 27. Invención de América, 1985-1988. Exposición Museo Guggenheim NY. Ene-Marzo 1993. Fotografía: <https://www.guggenheim.org/exhibition/lothar-baumgarten-america-invention>

Figura 28. La cascada 1978, pertenece al Museo de Arte Contemporáneo MUAC de México. Fotografía <https://culturacolectiva.com/arte/marta-palau-transitos-de-nauali>

CAPITULO 2

Figura 29. Pectoral Nehuange, Tumbaga, Colección Museo del Oro <https://proyectos.banrepcultural.org/museo-del-oro-tairona/obras-en-alta-resolucion/index.html>

Figura 30. Hombre Murciélago Tayrona, Colección Museo del Oro, <https://proyectos.banrepcultural.org/museo-del-oro-tairona/obras-en-alta-resolucion/index.html>

Figura 31. Orejeras con figuras de serpientes, Tayrona, Tumbaga, Colección Museo del Oro <https://proyectos.banrepcultural.org/museo-del-oro-tairona/obras-en-alta-resolucion/index.html>

Figura 32. Manifestación del pueblo Arhuaco 2018. Fotografía de Amado Villafaña, 2018

Figura 33. Treking a Ciudad perdida, 2016. Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno

CAPITULO 3

Figura 34. Amado Villafaña y su amigo, en Katansama 2018

Figura 35. María, indígena Wiwa tejiendo en el río, 2018. Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno

Figura 36. Estructura Organización Wiwa Yugumaiun Bunkwanarwa Tayrona (OWYBT). Fuente: Plan de manejo PNN Sierra Nevada y Tayrona 2019

Figura 37. Estructura Organización Wiwa Golkushe Tayrona (OWGT). Fuente: Plan de manejo PNN Sierra Nevada y Tayrona 2019

Figura 38. Familia Wiwa y Kogui en Gotsezhi, 2018. Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno

Figura 39. Estructura Organización Gonawindua Tayrona (OGT). Fuente: Plan de manejo PNN Sierra Nevada y Tayrona 2019

Figura 40. Nabusímake, 2015. Fotografía de Sergio García y Mavila trujillo.

Figura 41. Capuchinos cortando el cabello a los Arhuacos, en San Sebastian de Rábago, 1915. Fuente: Fotografía de Gustaf Bolinder 1915

Figura 42. Estructura de la Confederación Indígena Tayrona (CIT). Fuente: Plan de manejo PNN Sierra Nevada y Tayrona 2019

Figura 43. Vista aérea de Atánquez, 2017. Fuente: internet Twitter @LuisGreorio

Figura 44. Fiesta del Corpus Christi, Atánquez, 2016. Fuente: internet Twitter @Pro_Valledupar

Figura 45. Estructura de Gobierno Propio, Pueblo Indígena Kankuam. Fuente Propia 2018. Fuente: Plan de manejo PNN Sierra Nevada y Tayrona 2019

Figura 46. Grabado Charles Saffray, Diseño de A. de Neuville 1869, indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta. Colección de la Biblioteca Luis Ángel Arango. Bogotá, Colombia.

Figura 47. Grabado Charles Saffray, Diseño de A. de Neuville - Navegación sobre el Dagua, 1869. Colección de la Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá Colombia.

Figura 48. Kiosko parador Turístico, Gotsezhi. Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno, 2018.

CAPITULO 4

Figura 49. A line made by Walking, 1967. Fuente: Página oficial www.richardlong.org

Figura 50. Ilustración de la Madre, SNSM, 2019. Isabel Mejía Piedrahita

Figura 51. Mamos Kogui, Arhuaco, Wiwa y Kankuamo. Fotografía de Amado Villafañá

Figura 52. Mamo Ramón Gil, Gotsezhi, El Encanto 2018. Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno

Figura 53. Mamo Miguel Alberto Gil y el Mamo Atanasio Chimuquero, Gotsezhi, El Encanto. Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno, 2018

Figura 54. Mamo Jacinto Barros y su familia, Gotsezhi, El Encanto. Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno, 2018

Figura 55. Saga María Ignacia Mojica, Gotsezhi, El Encanto. Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno, 2018

CAPITULO 5

Figura 56. Consulta al Mamo Ramoncito Gil en el río, Gotsezhi, 2017. Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno

Figura 57. Totuma con agua y Tumas para la adivinación de los Mamos. Fotografía de Rafael Mojica Gil, 2017

Figura 58. Aseguranzas, Gotsezhi, 2018. Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno

Figura 59. Teyuna, Ciudad Perdida, 2016. Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno

Figura 60. Piedra de Donama, Bonda, Magdalena. Fotografía: Fundación Nativa

Figura 61. Mapa Sagrado Teyuna, Ciudad Perdida, 2016. Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno

Figura 62. Nujué del Ezuama Kogui. Fotografía cortesía de la Fundación Nativa

Figura 63. Poblado Kogui. Fotografía cortesía de la Fundación Nativa

Figura 64. Gotsezhi, 2018. Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno

Figura 65. Casa Ceremonial Masculina, Unguma. Gotsezhi, 2018. Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno

Figura 66. Pagamento en la Loma, Gotsezhi, 2017. Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno

CAPITULO 6

Figura 67. Mamo Eusebio, músico y sabedor Wiwa, Gotsezhi 2017. Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno

Figura 68. Mujeres Wiwa danzando. Fotografía de Rafael Mojica

Figura 69. Indígena Wiwa tocando el Wathku frente al río, Gotsezhi, 2018. Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno, 2018

Figura 70. Indígena Wiwa tocando el cajón frente al río, Gotsezhi, 2018. Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno, 2018

Figura 71. Indígena Arhuaca caminando y tejiendo, Katansama, 2018. Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno

Figura 72. Mapa del territorio australiano de Johnny Warangkula Tjupurrula© artists and their estates 2011 Licensed by Aboriginal Artists Agency Limited and Papunya Tula Artists. Fuente: <https://www.20minutos.es/noticia/1676579/0/aborigenes-australianos/artistas/mapas-paris/>

Figura 73. El telar y el Universo. Fuente: internet: <https://cargocollective.com/laimagendelindigena/entre-la-naturaleza-y-el-artificio>

Figura 74. El telar y la SNSM 2018. Fuente: internet: <https://cargocollective.com/laimagendelindigena/entre-la-naturaleza-y-el-artificio>

Figura 75. “Un hombre Kogui en una pose de reverencia simbólica, icónica del telar y por ende de la Sierra Nevada de Santa Marta y del mismo mundo” Fuente: internet: <https://cargocollective.com/laimagendelindigena/entre-la-naturaleza-y-el-artificio>

Figura 76. Vestuario, Tutuzoma, y Mochila. Amado Villafaña Arhuaco, El Encanto 2018. Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno

Figura 77. Fanny preparando el fique, Gotsezhi, 2018. Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno

Figura 78. Mochila tejida por Fanny, Gotsezhi, 2018. Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno

Figura 79. Mochila tejida por Saga Wiwa, Gotsezhi, 2018. Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno

Figura 80. María tejiendo la mochila para Santiago, Gotsezhi, 2017. Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno

Figura 81. Venta de mochilas arhuacas. Fotografía: <https://www.siturcesar.com/multimedia/destinos/destino-2/imagen-3.jpg>

Figura 82. Clase de tejido de hamaca con Pedro, Gotsezshi 2018. Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno

Figura 83. Pared del Ushui, Gotsezhi 2018. Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno

Figura 84. Clase de tejido con Palma con José Vicente Barros, Gotsezhi 2018. Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno

Figura 85. Poporo, Gotsezhi 2018. Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno

Figura 86. La mochila y el Poporo, Gotsezhi 2018. Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno

Figura 87. José Vicente con su Poporo, Gotsezhi 2018. Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno

CAPITULO 7

Figura 88. Imagen Institucional del X Daupará, Muestra de Video y Cine Indígena en Colombia. Fuente: www.daupara.org http://mediosindigenas.ub.edu/wp-content/uploads/2018/11/daupara-2018_afiche-final-f-01-667x1024-2.jpg

Figuras 89. Pagamento con el Mamo Ramón Gil, y el colectivo de Daupará, Gotsezhi, 2018. Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno

Figura 90. Reunión con el Mamo Ramón Gil, Pablo Mora y miembros del colectivo de Daupará, Gotsezhi, 2018. Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno

Figura 91. Entrevista Amado Villafaña por Victoria Eugenia García M., Gotsezhi, 2018. Fotografía de Carmen Bermúdez, 2018

Figura 92. Bloqueo por el ESMSD en Puerto Brisa, para realizar el ritual de Pagamento. Fotografía de Amado Villafaña, 2009

Figura 93. Filmación Nabusímake, Memoria de una Independencia, 2010, Fotografía de Alejandro Mora Contreras

Figura 94. Colectivo Audiovisual Wiwa, Bunkuaneyuman Comunicaciones. Fotografía de Pablo Mora

Figura 95. Pablo Mora y Rafael Mojica. Fotografía de Alejandro Mora Contreras

Figura 96. Mamo Ramón Gil. Fotografía de Bunkuaneimun Comunicaciones

Figura 97. Pablo Mora y Rafael Mojica. Fotografía de Alejandro Mora Contreras

PARTE II

CAPITULO 1

Figuras 98, 99, 100. Camino a Ciudad perdida, SNSM, 2016. Fotografías de Fabiola González y Victoria Eugenia García Moreno

Figuras 101, 102, 103. Camino a Ciudad perdida, SNSM, 2016. Fotografías de Victoria Eugenia García Moreno

Figuras 104, 105, 106, 107, 108. Camino a Ciudad perdida, SNSM, 2016. Fotografías de Victoria Eugenia García Moreno

Figuras 109, 110. Camino a Ciudad perdida, SNSM, 2016. Fotografías de Victoria Eugenia García Moreno

Figuras 111, 112, 113, 114, 115. Cruzando el río Buritaca, SNSM, 2016. Fotografías de Victoria Eugenia García Moreno

Figura 116. El río Buritaca, SNSM, 2016. Fotografías de Victoria Eugenia García Moreno

Figuras 117, 118, 119, 120. Camino a Ciudad Perdida, Campamento Wiwa, SNSM, 2016. Fotografías de Victoria Eugenia García Moreno

Figura 121. Escalinatas a Ciudad Perdida, SNSM, 2016. Fotografías de Victoria Eugenia García Moreno

Figura 122. Terrazas de Ciudad Perdida, SNSM, 2016. Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno

Figura 123. José Luis explicando los mapas grabados en la piedra, SNSM, 2016. Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno

Figura 124. El Mamo Arnaldo y Vicky en Ciudad Perdida, SNSM, 2016. Fotografía de Fabiola González

Figura 125. Ofrenda de ritual de Pagamento en Ciudad Perdida, SNSM, 2016. Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno

Figura 126. Ciudad Perdida, SNSM, 2016. Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno

Figura 127. José Luis y Vicky Ciudad Perdida, SNSM, 2016. Fotografía de Fabiola González

Figuras 128, 129. Terrazas de Ciudad Perdida, SNSM, 2016. Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno

Figura 130. Escaleras a Ciudad Perdida, SNSM, 2016. Fotografía de Alberto Mouthon

Figura 131. Lista para la Sierra, Santa Marta, 2017. Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno

Figura 132. Bus entre Santa Marta y Guachaca, 2017. Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno

Figura 133. Carretera entre Guachaca y Gotsezhi, 2017. Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno

Figura 134. Gotsezhi, 2017. Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno

- Figura 135. La Casa de Gregorio, Gotsezhi, 2017. Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno
- Figura 136. La Casa de Gregorio, Gotsezhi, 2017. Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno
- Figura 137. Mi hamaca en la Casa de Gregorio, Gotsezhi, 2017. Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno
- Figura 138. Río El Encanto, Gotsezhi, 2017. Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno
- Figura 139. Río El Encanto, Gotsezhi, 2017. Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno
- Figura 140. Río El encanto, la limpieza, Gotsezhi, 2017. Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno
- Figura 141. Río El encanto, mi lugar Sagrado, Gotsezhi, 2017. Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno
- Figura 142. Río El encanto, conversaciones con el Mamo Ramoncito Gil, Gotsezhi, 2017. Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno
- Figura 143. Pedro, Ana, y toda la familia de Gotsezhi, 2017. Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno
- Figura 144. Ana, Fanny, Andrés y Marleny, Gotsezhi, 2017. Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno
- Figura 145. Taller de pintura en la Loma, Gotsezhi, 2017. Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno
- Figuras 146, 147, 148, 149. Taller de pintura, Gotsezhi, 2017. Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno
- Figura 150. Mi tejido, Gotsezhi, 2017. Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno
- Figura 151. Río El Encanto, Gotsezhi 2018. Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno
- Figura 152. Ana, Pedrito y Andrés, Gotsezhi 2018. Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno
- Figuras 153, 154. Albergue de Wiwa Tour, Gotsezhi 2018. Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno
- Figura 155. Vicky aprendiendo a tejer, Gotsezhi 2018. Fotografía de Fanny Rodriguez
- Figura 156. Ana reanudando las clases de tejido, Gotsezhi 2018. Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno
- Figura 157. María Jacinta Mojica, su hija Francisca Rodríguez y su nieto Luis Alfredo, Gotsezhi 2018. Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno
- Figura 158. La Saga Isabel con su hijo Juan, Gotsezhi 2018. Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno
- Figura 159. Llueve que llueve, Gotsezhi 2018. Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno
- Figura 160. Alexi, el mototaxista, Gotsezhi 2018. Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno
- Figura 161. Temporada de lluvias en Santa Marta 2018. Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno
- Figura 162. La hamaca en el salón de clases, Gotsezhi 2018. Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno
- Figuras 163, 164, 165. Clases de tejido de palma con José Vicente Barros, Gotsezhi 2018. Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno
- Figuras 166, 167. Familia de José Vicente Barros, Gotsezhi 2018. Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno

Figura 168. Daupara, Gotsezhi 2018. Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno

Figura 169. Poblado Arhuaco, Katansama 2018. Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno

Figura 170. Mamo Ramón Gil, Gotsezhi 2018. Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno

Figura 171. Mamo Jacinto Barros y su familia, Gotsezhi 2018. Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno

Figuras 172, 173. Clase de tejido de hamaca con Pedro Rodríguez, Gotsezhi 2018. Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno

Figura 174. Ana Alberto y Pedro Rodríguez tejiendo mochilas, Gotsezhi 2018. Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno

Figura 175. La familia de Gotsezhi 2018. Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno

Figura 176. María tejiendo en el río El Encanto, Gotsezhi 2018. Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno

Figura 177. Regalos para las mujeres, Santa Marta 2018. Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno

MAPAS

PARTE I

CAPITULO 2

Mapa 1. Colombia, Sierra Nevada Santa Marta. Fuente: Google Maps 2019

Mapa 2. Sierra Nevada Santa Marta. Fuente: Google Maps 2019

Mapa 3. Resguardos Indígenas y Parques Naturales de la Sierra Nevada Santa Marta. Fuente: Plan de Manejo PNN de la SNSM y Tayrona, 2018

Mapa 4. Cuencas de los ríos Guachaca, y Buritaca, 2015. Fuente: Fernando Salazar Holguín

CAPITULO 3

Mapa 5. Resguardos Indígenas y propuestas de Ampliación, Sierra Nevada Santa Marta. Fuente: Casa Indígena de Santa Marta

CAPITULO 4

Mapa 6. La Línea Negra. Fuente: Plan de manejo PNN Sierra Nevada y Tayrona 2019

CAPITULO 5

Mapa 7. La Línea Negra y los 348 espacios sagrados. Fuente: Plan de manejo PNN Sierra Nevada y Tayrona 2019

PARTE II

CAPITULO 1

Mapa 8. Colombia, Sierra Nevada Santa Marta. Fuente: Google Maps 2019

Mapa 9. Ciudad Perdida, SNSM. Fuente: Google Maps 2019

Mapa 10. Mapa turístico de Wiwa Tour (La ruta realizada está marcada con el color amarillo)

Mapa 11. Santa Marta – Guachaca, Magdalena, Colombia. Fuente: Google Earth 2020

Mapa 12. Santa Marta Gotsezhi, Sierra Nevada Santa Marta, Colombia. Fuente: Google Earth 2020

Mapa 13. Gotsezhi, Colombia, Sierra Nevada Santa Marta. Fuente: Google Maps 2019

TABLAS

PARTE I

CAPITULO 3

Tabla 1. Generalidades de los cuatro pueblos indígenas en la SNSM

CUADROS

PARTE II

CAPITULO 2

Cuadro 1. Claves del Ritual de Pagamento

LISTA DE SIGLAS Y ABREVIATURAS

- (ACSN) Autodefensas Conquistadoras de la Sierra
- (ANTV) Autoridad Nacional de Televisión
- (AUC) Autodefensas Unidas de Colombia
- (CIT) Confederación Indígena Tayrona
- (CCAY) Colectivo de Comunicaciones Arhuaco Yosokwi
- (CCWB) Colectivo de Comunicaciones Wiwa Bunkuaneyuman
- (CCZ) Colectivo de Comunicaciones Zhigoneshi
- (CNMH) Centro Nacional de Memoria Histórica
- (CORPOCESAR) Corporación Autónoma Regional del Cesar
- (CORPOGUAJIRA) Corporación Autónoma Regional de la Guajira
- (CORPAMAG) Corporación Autónoma Regional del Magdalena
- (CRIC) Confederación Regional Indígena del Cauca
- (CTC) Consejo Regional de Cabildos
- (DANE) Departamento Administrativo Nacional de Estadística
- (ELN) Ejército de liberación Nacional
- (ESMAD) Escuadrón Móvil Antidisturbios
- (FARC) Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia¹
- (FARC) Fuerzas Alternativas Revolucionarias del Común²
- (FARC-EP) Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia, Ejército del Pueblo³

1 (FARC) Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia, este era el nombre del grupo guerrillero antes de la firma del acuerdo de Paz.

2 (FARC) Fuerzas Alternativas Revolucionarias del Común: este es el nombre del partido político que formo el grupo guerrillero después de la firma del acuerdo de Paz.

3 (FARC-EP) Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia, Ejército del Pueblo: después de la firma de la paz, el grupo guerrillero modifico su nombre.

- (FPS) Fundación ProSierra
- (FUNDEHUMAC) Fundación para el Desarrollo Humano Comunitario
- (ICANH) Instituto Colombiano de Antropología e Historia
- (InCom) Instituto de comunicaciones de la Universidad Autónoma de Barcelona
- (INCORA) Instituto Colombiano de la Reforma Agraria
- (INCODER) Instituto Colombiano de Desarrollo Rural
- (IGAC) Instituto Geográfico Agustín Codazzi
- (MAMBO) Museo de Arte Moderno de Bogotá
- (MIAT) Movimientos Indigenistas Ambientalistas Trasnacionales
- (MOMA) Museo de a Moderno de Nueva York
- (OGT) Organización Gonawindua Tayrona
- (OIK) Organización Indígena Kankuamo
- (OWGT) Organización Wiwa Golkushe Tayrona
- (OWYBT) Organización Wiwa Yugumaium Bunkuanarrua Tayrona
- (ONIC) Organización Nacional Indígena de Colombia
- (ONG) Organización No Gubernamental
- (ONU) Organización de las Naciones Unidas
- (PNC) Parques Naturales de Colombia
- (SIB, Colombia) Sistema de Información de Biodiversidad en Colombia
- (SNSM) Sierra Nevada de Santa Marta
- (UAB) Universidad Autónoma de Barcelona
- (UIU) Unión Iberoamericana de Universidades
- (UNESCO) Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura
- (USAID) Agencia de Los Estados Unidos para el Desarrollo Internacional

INTRODUCCIÓN

1. MOTIVACIÓN

La temática desarrollada en esta investigación que ha surgido a partir del encuentro entre el arte y la antropología en la SNSM (Colombia) se enlaza con la motivación personal abierta que ha quedado a partir de la línea de investigación desarrollada por la doctoranda entre 2013-2014 en el Trabajo Final de Master del Máster *Creación Artística: realismos y entornos*, de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona; titulado *Diálogos con la Naturaleza* y dirigido por el Dr. Pep Mata. El tema de esta investigación del Master estuvo enmarcado dentro de las teorías que consideran la acción de caminar cómo práctica artística y estética.

La aproximación desde esta forma de creación artística permitía una nueva manera de habitar y de relacionarse con el territorio. Era un regreso al origen, al encuentro con lo básico, con la tierra misma. Fue un hecho de gran motivación el cambio en las condiciones sociopolíticas en Colombia, las cuales empezaban a configurar un nuevo horizonte para la nación, a partir del inicio de los diálogos de paz en 2012 entre el gobierno y la guerrilla de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC). Estas nuevas condiciones hacían que se vislumbrara como algo posible visitar, transitar y habitar en Colombia ciertas zonas del país que durante muchos años habían estado ocupadas por los grupos armados. Este hecho le ha dado la posibilidad a la doctoranda de realizar la investigación en uno de estos territorios afectados por la violencia, en el cual conviven comunidades diversas en medio de condiciones socio económicas muy diferentes. Aproximarse como artista caminante y etnógrafa le permitía un acercamiento a esas comunidades y una nueva posibilidad para su propio hacer en el campo de el arte.

Con el desarrollo inicial de la investigación, el cual estaba centrado en la acción de caminar como práctica estética y de pensamiento, se vio la necesidad modificar la orientación de la tesis dando un giro hacia el encuentro entre el Arte y la Antropología. Desde ese momento, la praxis artística se orientó ya no desde la acción de caminar en el territorio, sino desde el habitar con el “otro”.

2. DELIMITACIÓN DEL TEMA

De modo particular se definió que el territorio para desarrollar la investigación fuera la Sierra Nevada de Santa Marta, el cual ofrece una riqueza en cuanto a sus condicionantes geográficos, históricos y socioculturales. La SNSM es un macizo montañoso que está aislado de la cordillera de los Andes y se encuentra ubicado en el norte del país frente al mar Caribe. En 1979 fue declarado patrimonio de la Biosfera por la UNESCO. Está habitado mayormente por cuatro comunidades indígenas descendientes de la cultura Tayrona: los Kogui, los Arhuacos, los Wiwa y los Kankuamos. El interés en este territorio y en estas comunidades estuvo determinado por dos elementos que hacen parte de la cosmogonía de estos pueblos indígenas: el primero fue que la Sierra sea considerada una montaña sagrada y el corazón del planeta. El segundo fue que sus habitantes realicen el ritual del Pagamento como retribución u ofrenda para pagar, agradecer, sanar, alimentar o tener la protección de las divinidades que habitan en la SNSM. Mediante la realización de este ritual se inscribe lo sagrado en el territorio. Los indígenas son guiados por sus autoridades espirituales, los Mamos, quienes se encargan de hacer la entrega y la conexión entre lo humano y lo divino para cumplir con esta misión que viene desde su cosmogonía a través de la Ley de Origen. El ritual se realiza en los espacios sagrados que hay en el territorio, los cuales están conectados por un tejido invisible según los indígenas.

A partir de la investigación previa sobre cada una de las comunidades y algunas conversaciones con estudiosos de estas culturas, se definió que la comunidad con la cual se trabajaría para esta tesis era la Wiwa ubicada en el poblado de Gotsezhi, El Encanto en el departamento del Magdalena.

3. HIPÓTESIS

La hipótesis propuesta para esta investigación ha surgido a partir del encuentro entre el arte y la antropología. Cuando la artista caminante y etnógrafa habita el territorio del “otro” en la SNSM, un territorio sagrado para sus habitantes, se da una confluencia entre el ritual de pago y la praxis artística. La relación que estas dos acciones establecen con el territorio induce a que la praxis artística puede ser considerada como un ritual de pago. Este supuesto es motivador de una serie de preguntas en cuanto al ¿Qué es? ¿Por qué? ¿Cómo? Y ¿Para qué? esta aseveración. Asimismo, se genera una investigación basada en la práctica artística y el título de la tesis, *La praxis artística como ritual de pago en la Sierra Nevada de Santa Marta, Colombia*.

4. FINALIDAD

La finalidad de esta tesis es proporcionar al arte y a la antropología un conocimiento basado en la investigación a través de la praxis artística que contribuye al reconocimiento de las tradiciones y los rituales de las comunidades indígenas de la SNSM. Es un aporte original en cuanto abre un nuevo camino para la conservación de las memorias vivas de una comunidad, además de ser un medio para visibilizar y re-conectar la praxis artística con las sabidurías ancestrales.

les. Asimismo, genera la posibilidad de que la artista habite territorios que han sido marcados por la violencia en Colombia. Son variados los cuestionamientos que se producen mediante la aproximación y la intervención artística en el territorio de la SNSM y con la comunidad Wiwa de Gotsezhi. Interrogantes en torno a la conservación del patrimonio cultural, el aporte al arte y desde el arte dentro de un contexto en el cual se desvela la complejidad de un territorio con múltiples variables y afectaciones culturales, sociales, políticas, históricas, geográficas. Esta tesis es una contribución a la discusión académica sobre el acercamiento del artista hacia los temas de la alteridad, permite un aporte del arte a la antropología y viceversa.

En un momento histórico en donde la globalización, la prisa y la proliferación de información aturde los sentidos esta tesis propone una mirada contemplativa y reflexiva sobre las conexiones que establecemos con el medio ambiente, con el “otro” y con el retorno al origen.

5. OBJETIVOS

El objetivo de esta investigación basada en la práctica se centró en configurar un conocimiento teórico práctico que permitió identificar la similitud entre los procesos del ritual de Pagamento y de la praxis artística como retribuciones o dones simbólicos al territorio.

Para el logro de este objetivo se definió tener objetivos teóricos, objetivos prácticos- etnográficos y objetivos artísticos.

Objetivo teórico:

El objetivo fue construir un marco conceptual que permitiera definir la orientación a seguir en la investigación del cual se obtuviera como producto un documento escrito.

Este objetivo se enfocó en:

- Establecer el marco de relaciones entre el arte y la antropología desde el siglo XX hasta nuestros días.
- Adquirir una serie de conocimientos sobre antropología y etnografía para caracterizar el acercamiento de la artista doctoranda a las comunidades indígenas.
- Identificar a otros artistas que han creado su obra a partir de trabajos de campo y etnografías con comunidades indígenas y cómo a través de su obra se ha contribuido a la sostenibilidad de las memorias vivas de una cultura.
- Contextualizar el territorio de estudio desde los factores geográficos, históricos y socio políticos.
- Caracterizar los pueblos indígenas que habitan la SNSM, haciendo un especial énfasis en el pueblo Wiwa por ser la comunidad con que se realizaron los trabajos de campo.
- Determinar las tradiciones y la relación que establecen estas comunidades con el territorio a través de la cosmogonía y cosmología.
- Caracterizar el ritual de Pagamento, su simbología y la forma cómo a través de él se inscribe lo sagrado en el territorio.
- Adquirir un conocimiento que le permitiera a la investigadora crear un criterio personal (discurso) sobre la influencia de la tradición del ritual del pagamento en una cultura y el ordenamiento de su territorio.
- Precisar por qué la praxis artística en la SNSM puede ser considerada como un ritual de Pagamento, cuáles son las características que tienen las dos acciones en común y cómo se entrelazan.
- Identificar cómo los procesos de creación artística se asemejan al proceso de creación de un

ritual de pagamento.

- Reconocer e intelectualizar la influencia del entorno sobre las creaciones artísticas que surgen a través de la tradición.
- Determinar a través del arte elementos que contribuyan a la conservación de la identidad, la sostenibilidad y las memorias vivas de una comunidad.
- Dar a conocer esta tesis de doctorado como un testimonio del valor de las memorias vivas de la tradición del ritual del pagamento.

Objetivo práctico- etnográfico:

El objetivo fue habitar el territorio de la SNSM para lograr un acercamiento a la comunidad que permitiera caracterizar su cultura, sus relaciones con el territorio y el ritual de pagamento. Asimismo, crear una conexión y una lectura simbólica del lugar a través de psicogeografía.

Este objetivo se enfocó en:

- Realizar cuatro viajes a Colombia entre 2016 y 2020 para la ejecución del trabajo de campo y la etnografía
- Habitar con la comunidad indígena Wiwa de Gotsezhi, El Encanto, para caracterizar la cultura y las tradiciones de los pueblos indígenas de la SNSM.
- Realizar el trabajo etnográfico a través de entrevistas y conversaciones con la comunidad y con estudiosos sobre estos pueblos indígenas.
- Participar en el ritual de Pagamento con la comunidad.
- Adquirir conocimientos prácticos de las acciones realizadas por las mujeres indígenas que puedan ser miradas desde el arte, como el tejido, el canto y la danza.
- Presentar los resultados de la investigación y la obra de creación a la comunidad indígena

Wiwa de Gotsezhi.

Objetivo artístico:

El objetivo artístico fue la creación de una obra que confirme la hipótesis planteada para esta tesis *La praxis artística como ritual de pagamento en la SNSM*.

El objetivo se enfocó en:

- Habitar conscientemente como artista el territorio de Gotsezhi, El Encanto para establecer una serie de conexiones que permitan la creación artística
- Realizar una lectura simbólica del territorio para aproximarse a la psicogeografía del lugar a través de la obra artística.
- Identificar los procesos de creación para la obra artística en la SNSM y la forma como estos procesos se entrelazan con las claves del ritual de pagamento.
- Crear una obra artística que sea una ofrenda simbólica al territorio y a la comunidad indígena.
- Lograr una obra participativa y colaborativa con la comunidad de Gotsezhi
- Acercar el arte a los rituales de los pueblos originarios.
- Exaltar a través de la obra de creación las tradiciones de las comunidades indígenas de la SNSM
- Contribuir desde el arte a la conservación de las memorias vivas de una comunidad
- Dar a conocer la obra artística como resultado de la investigación, presentarla a la comunidad indígena Wiwa de Gotsezhi y al público en general.

6. METODOLOGÍA

La metodología seleccionada para la investigación de esta tesis doctoral fue la cualitativa. Se tuvo como base para desarrollar la hipótesis y lograr los objetivos propuestos las fuentes primarias y secundarias. La información adquirida mediante las fuentes primarias se obtuvo a través de la realización de trabajos de campo y etnografías. Para la información en fuentes secundarias se acudió a la documentación bibliográfica. Finalmente, en una investigación que está basada en la práctica, la obra artística se desarrolló en paralelo y contribuyó a procesos de síntesis y a la validación de la hipótesis planteada.

Inicialmente, fue fundamental verificar la existencia y la disponibilidad de las fuentes secundarias bibliográficas; así mismo la posibilidad de acceder a las fuentes primarias debido a las condicionantes especiales que tiene este territorio en cuanto a accesibilidad, por poseer un autogobierno, para ello fue necesario entablar una red de conexiones y contactos que permitieran el acceso al territorio indígena.

También fue determinante considerar dentro de la metodología de la investigación el factor de la distancia entre el lugar de residencia de la doctoranda, Barcelona, y el territorio de estudio ubicado en Colombia. Para lograr avances periódicos en el proceso de la investigación se creó un cronograma con la realización de cuatro trabajos de campo a la SNSM, 2016, 2017, 2018 y 2019-2020. Este ir y venir permitió que la mirada tuviera diferentes aproximaciones y espacios de reflexión para procesar las experiencias de los trabajos de campo.

La investigación se desarrolló a través de tres aproximaciones que se alternan, se complementan y retroalimentan unas a otras:

- Trabajo de campo - método etnográfico
- Teórica y de análisis interpretativo
- Procesos de creación artística

Trabajo de Campo - método etnográfico

Se realizaron cuatro trabajos de campo y etnográficos en la SNSM con la comunidad Wiwa de Gotsezhi, El Encanto entre 2016 y 2020. La información que se obtuvo a través de las fuentes primarias fue determinante para compaginarse con las fuentes secundarias y para los procesos de creación personal. El método utilizado en las fuentes primarias fue inicialmente una aproximación al territorio en el primer viaje, posteriormente en los siguientes viajes una aproximación a la comunidad indígena.

Para la planificación y ejecución de los viajes se utilizó el método de creación desarrollado a partir Trabajo Final de Master de *Creación Artística: realismos y entornos*, de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, titulado *Diálogos con la Naturaleza*, dirigido por el Dr. Pep Mata. en el que se consideran los siguientes pasos:

1. Preparación del viaje.
2. Contactos Previos.
3. Orientación Cartográfica.
4. Definición de los recorridos y duración de las estancias.
5. Habitar el territorio.
6. Memorias de Viaje – Recopilación de Imágenes.

El objetivo etnográfico principal era el acercamiento y el habitar con la comunidad indígena Wiwa de Gotsezhi, El Encanto, para lograr una caracterización de estas comunidades y del ritual de pagamento. Las entrevistas realizadas durante las estancias permitieron comprender y aprender sobre las tradiciones y la cultura de este pueblo. Resalto la colaboración de los indígenas Wiwa Rafael Mojica, Gregorio Mojica, Ana Alberto, Pedro Rodríguez, Francisca Rodríguez, Marta Gil, Teresa Mojica, José Vicente Barros, Mamo Ramón Gil, Mamo Jacinto Barros, Mamo Ramoncito Gil, la Saga María de Cruz y el realizador Arhuaco Amado Villafaña.

Como etnografías se realizaron:

1. Entrevistas.
2. Grabaciones de audio y video.
3. Fotografías etnográficas.
4. Sesiones de tejido con las mujeres.
5. Sesiones de tejido de palma con el profesor del colegio.
6. Sesiones de tejido de hamaca.
7. Asistencia a rituales en el Ushui con la Saga y las mujeres Wiwa.
8. Asistencia a rituales de danza y música con la comunidad.
9. Asistencia a Rituales de Pagamento con la comunidad.
10. Trabajo con los niños en la escuela.
11. Memorias de viaje en cuadernos de apuntes acompañados de dibujos.

Cada viaje permitió realizar entrevistas semiestructuras y no estructuradas con el fin de permitir el dialogo permanente entre el entrevistador y el entrevistado. Fueron de gran importancia las

que se realizaron a estudiosos que están directamente relacionados con el territorio y con las comunidades indígenas, entre ellos destacó la especial colaboración de los antropólogos Pablo Mora, Julio Barragán y Cesar Rozo, el geógrafo Fernando Salazar, el artista Oscar Leone y la ingeniera ambiental Yanelia Mestre, quienes nutrieron con su conocimiento y generosidad esta tesis.

Se realizaron entrevistas a los artistas Oscar Leone, Jorge Gamboa, Nadin Ospina, quienes aparecen referenciados en el documento escrito de esta tesis; y también se entrevistaron a los artistas Álvaro Moreno Hoffman, Santiago Soto y Javier Cruz y al comisario Conrado Uribe.

Durante los trabajos de campo de 2016 y 2017, se visitaron los museos del Oro Tairona de Santa Marta y el Museo del Oro de Bogotá.

En Barcelona se asistió a la conferencia realizada por el Mamo Calixto Suarez, en noviembre de 2016.

Aproximación teórica y de análisis interpretativo

El conocimiento obtenido a través de las fuentes secundarias fue analizado dentro del marco teórico construido, en el cual se enfatiza sobre temas relacionados entre el arte y la antropología, el artista como etnógrafo, la caracterización del territorio desde los aspectos geográficos, históricos y sociopolíticos, la caracterización de las comunidades indígenas, su cultura, sus tradiciones, la relación que establecen con el territorio a través de el ritual de Pagamento.

Fueron fundamentales para la elaboración de la tesis las fuentes secundarias consultadas a través de libros originales y de publicaciones, libros y revistas obtenidos a través de internet, mapas extraídos de *Google Maps* y *Google Earth*. Fue una gran guía de consulta para documentarme sobre la relación entre arte y antropología el libro *Art Anthropology and the Gift* (2015) de

Roger Sansi; el ensayo *El artista como etnógrafo* de Hal Foster (1995); asimismo, en el campo de la antropología fueron de gran aporte los libros del antropólogo inglés Tim Ingold *Lineas* (2015), *The Perception of the Environment* (2000); y la obra Marcel Mauss *El ensayo sobre el Don* (1971). Dentro de las fuentes bibliográficas consultadas sobre las culturas indígenas de la SNSM fue de gran relevancia *Shikwakala* (2018) de Yanelia Mestre y Peter Rawitscher y *Ley de Se Seyn Zare Shenbuta* (2009) de la Organización Gonawindua Tayrona (OGT).

También se han empleado como material de consulta películas y documentales que se encuentran en internet, otros han sido consultados mediante la asistencia a festivales de video, en junio de 2016 en Barcelona en la muestra del IV Panorama de Cine Colombiano y en septiembre de 2018 se asistió en Santa Marta, Gotsezhi y Katansama al *X Daupará, Muestra de Cine y Video Indígena en Colombia, los espíritus de la imagen*.

Se visitaron las exposiciones en Madrid de los artistas ingleses Richard Long y Andy Goldsworthy.

Durante 2018-2019 se constituyó un grupo de estudio y retroalimentación con otros dos doctorandos que también han realizado sus tesis doctorales sobre el territorio de la SNSM, el Dr. Sebastián Ruíz y el doctorando Ricardo Naranjo.

También ha sido una fuente de documentación la participación desde 2017-2018 y 2019-2020 como investigadora de los proyectos de investigación interuniversitarios de la Unión Iberoamericana de Universidades (UIU) *La Creación Artística de Hoy, Patrimonio de Mañana: Museo y Archivo, Memoria e Identidad* y *La Creación Artística de Hoy en Ibero-América, Patrimonio de Mañana en Iberoamérica Museo y Archivo, Memoria e Identidad (ArtChive-Me)* liderados por la Dra. Bibiana Crespo-Martin. <https://univartesiberoamer.wixsite.com/univartiberoamerica>

Procesos de creación artística

En esta investigación basada en la práctica los procesos de creación y la obra artística tienen un rol fundamental que estructura el camino para la validación de la hipótesis.

Cada trabajo de campo fue generador de experiencias que permitieron que se dieran procesos de creación y obra artística. Estos están ligados a la caracterización, el conocimiento y el acercamiento a la comunidad y al territorio.

El proceso metodológico para creación estuvo determinado por conexiones que la artista doctoranda estableció con el territorio y con la comunidad. La forma como se desarrolló la obra da testimonio de esto. Inicialmente, el proceso creativo surgió a través de una conexión íntima e individual con el territorio. Posteriormente, gracias a las conexión que se estableció con la comunidad se dio origen a una obra de carácter colaborativo y participativo. Esta acción se realizó mediante un intercambio de saberes con la comunidad.

La praxis artística que se presenta en esta tesis está compuesta por cinco obras, que se reúnen en una sola obra titulada Hilos de oro, que son el resultado de los procesos de creación que tuvieron un desarrollo paulatino y progresivo. Algunas de las temáticas trabajadas hacen parte de procesos creativos que permanecen abiertos. La praxis artística se realizó IN SITU en la SNSM e IN VISU en Barcelona como parte de su evolución.

El proceso de creación personal y las obras realizadas se presentan en la parte II de este libro de tesis. Se utiliza metodológicamente un diálogo a dos voces que se expresa con dos tipografías diferentes con el objetivo de acentuar el proceso personal de la artista doctoranda.

Se creó una página web que reúne la obra artística completa con los videos y los performance.

Es de gran relevancia para esta investigación que esta tesis y la obra artística se exponga y se presente a la comunidad indígena de Gotsezhi y al público en general.

7. RESULTADOS OBTENIDOS

Los resultados de la investigación basada en la práctica para esta tesis doctoral se presentan en un documento escrito que reúne la investigación teórico-crítica y los resultados obtenidos a través de los procesos de la praxis artística para esta tesis. También como documento para la visualización de la obra se creó una página web.

El documento escrito se compone de dos partes:

- Parte I, *El Marco Teórico*, comprende siete capítulos y da cuenta del desarrollo teórico realizado para responder a los objetivos formulados. En ella se presenta la investigación teórica e interpretativa a partir de la relación entre arte-antropología, como base para la contextualización del territorio de la SNSM y las comunidades indígenas
- Parte II, *El proceso de creación personal y la obra artística* que se expone en tres capítulos, en los que el texto escrito evoca una polifonía, a dos voces, a partir de la experiencia vivencial de las memorias de campo, el proceso de creación y la obra artística en primera persona.

La parte I se estructuró de la siguiente manera:

- El primer capítulo, *Contextualización artística – antropológica*, contiene un marco teórico que crea las bases para el análisis de los siguientes capítulos. En él se expone el proceso de convergencia entre la antropología y el arte, a través de temas comunes desde las vanguardias del siglo XX hasta los inicios del siglo XXI. Se realiza un énfasis en una serie de conceptos antropológicos que definen la forma de aproximación del artista como etnógrafo; y se presenta una

selección de artistas contemporáneos plásticos y visuales colombianos y de diferentes lugares del planeta, cuyas obras responden a procesos de investigación sobre la alteridad con trabajos de campo y etnografías con comunidades indígenas.

El segundo capítulo, *El territorio - La Sierra Nevada de Santa Marta*, contextualiza la ubicación geográfica y la forma cómo se ha configurado y representado el territorio a través de los procesos históricos, políticos, sociales y económicos desde la conquista española en el siglo XVI hasta nuestros días. En el capítulo se hace un énfasis sobre las cuencas de los ríos Guachaca y Buritaca donde se realizaron los trabajos de campo.

El tercer capítulo, *Los cuatro pueblos hermanos de la SNSM*, se concentra en caracterizar a las personas que la habitan, las comunidades indígenas descendientes de la cultura Tayrona: los Wiwas, los Kogui, los Arhuacos y los Kankuamos. Asimismo, se contextualiza cómo ha sido el proceso y la representación de los pueblos indígenas por parte del no indígena, desde la formación de la república hasta la actualidad.

El cuarto capítulo, *El ordenamiento territorial y la cosmogonía*, profundiza en la relación que establecen los cuatro pueblos indígenas de la SNSM con el territorio a través de la cosmogonía y la cosmología, mediante el cumplimiento de la Ley de Origen, la cual determina la estructura social, religiosa, política y cultural de estas comunidades. Asimismo, se presenta cómo ha sido el proceso de legislación de este territorio por parte del Estado colombiano, mediante los decretos para la protección de la cultura indígena y el equilibrio del medio ambiente.

El quinto capítulo, *El ritual de Pagamento*, se concentra en caracterizar el foco de la investigación, profundizando en qué es el ritual, por qué se realiza, cómo y dónde se inscribe en el territorio, cuáles son los lugares sagrados y su simbología, para finalmente concluir por qué para esta tesis puede ser considerada *La praxis artística como un ritual de Pagamento en la SNSM, Colombia*.

El sexto capítulo, *Procesos que tejen la vida de las comunidades indígenas de la SNSM*, expone la relación entre diferentes actividades de la cotidianidad que son determinadas por el género y que están asociadas a la cosmogonía y a los rituales de Pagamento, como la música, el canto, la danza, el tejido y el mascar la hoja de coca utilizando el Poporo como símbolo ancestral del hombre indígena de la SNSM.

El séptimo capítulo, *La autorepresentación, prácticas artísticas contemporáneas de las comunidades indígenas de la SNSM*, presenta cómo las diferentes manifestaciones artísticas de los pueblos indígenas se manifiestan a partir de la auto representación audiovisual y son una herramienta política para la defensa de la cultura y el territorio. El capítulo, a través de un recorrido histórico desde inicios del siglo XX hasta la actualidad, enfatiza el paso de la representación indígena hasta la auto-representación en Colombia, con énfasis en los colectivos indígenas de la SNSM.

Esta parte I termina con las conclusiones que sintetizan los resultados de la investigación sobre el marco teórico y que a la vez confirman la hipótesis y crean las bases para el proceso de creación personal y la obra artística.

La parte II se estructuró de la siguiente manera:

El primer capítulo, *Las memorias del trabajo de campo en la SNSM*, presenta los principales acontecimientos y factores de los cuatro viajes que se realizaron a Colombia entre 2017 y 2020, que marcaron las estancias y determinaron el proceso de creación personal y la obra artística.

En el segundo capítulo *Las claves del ritual de Pagamento y de la praxis artística en la SNSM* se retoman los conceptos que confirman la hipótesis y con base a ellos, se identifican las claves

del ritual de Pagamento y la forma cómo se entrelazan con la praxis artística.

En el tercer capítulo, *Proceso de creación personal – Obra artística*, presenta conjuntamente los procesos y las obras realizadas entre 2017 y 2020 mediante fotografías, performance, videos, pinturas, tejidos, fotograbados, dos libros de artista, un cuaderno de viaje y un paisaje sonoro. Todas estas obras hacen parte de la obra artística titulada *Hilos de oro*.

Con el objetivo de poder reunir y apreciar en un solo lugar todas las obras artísticas, se creó una página web como parte de la tesis. <https://victoriaeugeniagar.wixsite.com/hilosdeoro>.

La realización de esta tesis ha significado la apertura hacia nuevos aprendizajes académicos.

El más importante fue el encuentro con la antropología, una nueva disciplina de la que no tenía ningún conocimiento cuando inicié la tesis. También ha sido la oportunidad para enfrentarme a nuevos retos personales a través de los trabajos de campo, en los cuales fue necesario superar miedos y prejuicios infundados por la condición de mujer investigadora y por las condicionantes de seguridad que se viven en Colombia. Cada una de las experiencias estuvo acompañada de incertidumbres, ilusiones, lágrimas, alegrías, sonrisas, aciertos, desaciertos, esperas y la perseverancia como un objetivo permanente.

Queda el interés por seguir profundizando en los enigmas de las prácticas culturales y su relación con el hacer artístico.

PARTE I
MARCO TEÓRICO



1. CONTEXTUALIZACIÓN ARTÍSTICA – ANTROPOLÓGICA

Introducción

El objetivo de este primer capítulo es presentar un marco teórico que crea las bases para el análisis de los temas que se desarrollarán a través de siguientes capítulos. Se trata de contextualizar la forma en que el arte y la antropología se han entrelazado en objetivos comunes y han abierto caminos y espacios para aproximarse a las prácticas artísticas y culturales. Esto ha determinado que algunos artistas recurran a la antropología y la etnografía como objetivo artístico y de la misma manera, algunos antropólogos han encontrado nuevas formas de expresión a través de los nuevos recursos que el arte le ha aportado a la etnografía.

De acuerdo con Hal Foster (1996), el giro del arte hacia la etnografía se dio en los últimos 30 años del siglo XX. En los años 60, el arte asumió un posicionamiento teórico, político y social con conceptos como la disolución del hombre y finalmente a la muerte del autor. Hacia finales de los 70 y principios de los 80 se da un giro en búsqueda del “otro”¹. El discurso de Walter Benjamín (1934) *El artista como productor* es transformado hacia *El artista como etnógrafo* (1996). El arte sale del marco de las instituciones y los museos para entrar en un campo más amplio de la cultura, la antropología, la sociología y la etnografía, y tanto el artista como el espectador son sujetos sociales marcados por las diferencias y las etnias, es el “otro” cultural y/o étnico. Las obras de arte hacen alusión a discursos de identidad, género, enfermedades como el sida y las migraciones.

1 Algunos artistas retomaron el discurso de Walter Benjamín *El artista como productor* (1934) adaptado a las circunstancias contemporáneas, como reacción a las políticas de privatización y capitalización de la cultura de Ronald Reagan, Margaret Tacher y Helmut Köhl.

En los años 90 después de la crisis económica de 1987, la financiación fue orientada hacia las instituciones regionales, las cuales promovieron el arte reuniendo artistas nómadas de diferentes lugares². A finales del siglo XX los nuevos avances en las comunicaciones y la informática acortaron las distancias del planeta y podría decirse que el siglo XXI se inicia con la era de la globalización. El desplazamiento de flujos humanos, y financieros, trajo consigo una serie de migraciones que han creado sociedades heterogéneas desarraigadas de la tierra. Para el arte y la antropología estos son los nuevos escenarios de investigación y creación.

Este capítulo se desarrolla en tres apartados: en el primero se presenta el proceso de convergencia que se ha dado entre el arte y la antropología a partir del siglo XX, un período de cambios y grandes transformaciones que han hecho que el ser humano modifique la forma de relacionarse con su entorno; en el segundo apartado se contextualizan una serie de conceptos antropológicos que definen la forma de la aproximación del artista como etnógrafo bajo el marco de la antropología; en el tercero se presenta una selección de artistas contemporáneos plásticos y visuales colombianos y de diferentes lugares del planeta cuyas obras responden a procesos de investigación sobre la alteridad con trabajos de campo y etnografías sobre comunidades indígenas. El recorrido se inicia en la praxis artística de artistas colombianos que han trabajado directa o indirectamente en y con el territorio de la SNSM. Dentro de este apartado se le ha hecho un énfasis especial aquellos artistas que con su obra han dado respuesta desde el arte contemporáneo al conflicto armado en pro de la reconstrucción del país, de la memoria, el reconocimiento del duelo y la construcción de la paz. En la segunda parte de este recorrido también se hace mención a algunos artistas que han trabajado con etnografías y referencias de comunidades indígenas en América, los cuales han creado su obra a partir del ritual, de las experiencias de la segregación y el exilio.

² Para Foster esto significó una reconciliación política y cultural de las ideas situacionistas.

Para la realización de este capítulo fueron fundamentales las siguientes fuentes bibliográficas consultadas: *Art, Anthropology and the Gift* (2015) de Roger Sansi; *Walkscapes* (2013) de Francesco Careri; *The perception of the environment* (2000), *Sociedad, Naturaleza y el concepto de Tecnología* (1990), *Una Mirada antropológica de la biología* (2016), *Making* (2013), *Antopología Por Qué Importa* (2018) de Tim Ingold; *Arte participativo en el espacio público. Propositiones metodológicas acerca de algunos preceptos* (2016) de Bibiana Crespo-Martín; *El artista como etnógrafo* (1996) de Hal Foster; *Estética relacional* (2006) y *Radicante* (2009) de Nicolas Bourriaud.; *Fragmentos de Doris Salcedo* (2019) de Beatriz García Moreno; tesis doctoral *El Walkingart* (2013) de Joaquín Corvo. También fueron fundamentales las colaboraciones de los artistas Oscar Leone, Jorge Gamboa y Nadin Ospina quienes con su obra y las entrevistas permitieron una mayor aproximación a sus trabajos.

1.1. El arte como práctica antropológica

Para contextualizar la forma como el arte y la antropología se han entrelazado es necesario caracterizar algunos hechos y momentos históricos del siglo XX que las han hecho converger. Las grandes transformaciones en los ámbitos económicos, políticos, socio-culturales y científicos, además de dos guerras mundiales, incidieron profundamente en la forma de habitar el planeta. A esto se sumaron los desarrollos de las comunicaciones y la informática que modificaron los conceptos del tiempo y acortaron las distancias.

El arte no estuvo ausente de todas estas transformaciones que se estaban dando en todos los ámbitos. Los artistas generaron cuestionamientos (Sansi, 2015) y nuevas propuestas sobre temáticas en que la antropología había estado interesada; se abordaron temas como la relación del ser humano con los objetos, con la ciudad, con el entorno, con lo cotidiano, lo público y con lo privado; hicieron cuestionamientos a los modelos políticos, religiosos y económicos. Tanto el arte como la antropología — disciplinas pensantes y críticas del ser humano — salieron de sus espacios tradicionales como la academia, los museos, los talleres o las bibliotecas para entrar en contacto con el espacio exterior, con la ciudad y el espacio natural. El objetivo era explorar nuevos contextos para el trabajo y la reflexión.

A partir de estas premisas surgieron diferentes movimientos artísticos como respuesta a cada momento histórico. En Zurich (1916), un grupo de artistas e intelectuales crearon el **Dadaísmo**. Las propuestas que establecieron se articularon a partir de ir en contra de la guerra, del arte, de la literatura y de todo lo establecido en la época. Los dadaístas buscaban una forma diferente de relacionarse con los objetos y con los espacios cotidianos de la ciudad.

Plantearon redescubrirla desde lo elemental, desde el azar, desde lo primitivo, basándose en lo simple, aprendiendo una nueva forma de habitarla, cómo si fuera la primera vez que estuvieran en contacto con ella (Ibíd., 23). Las ideas dadaístas tuvieron gran resonancia y se extendieron con mucha rapidez por toda Europa y norte América. En París (1921) realizaron una visita a los jardines de la iglesia de Saint Julien Le Pauvre, que denominaron *La Saison Dada*. Con esta visita a este pequeño lugar “sin ninguna importancia” en la ciudad, pretendían darle un valor estético al hecho de habitarlo más que al objeto mismo. En esa ocasión, no se realizó ninguna acción diferente a habitar el jardín tan sólo se dejó un registro fotográfico de los artistas que asistieron. Esta acción puede considerarse cómo el primer paso que se dio para salir a recorrer el espacio abierto de la ciudad. A partir de ahí, se realizaron una serie de deambulaciones y derivas que representan una forma de anti-arte (Careri, 2013).

Un grupo de dadaístas franceses (1924) integrado por André Breton (1896-1966), Louis Aragón (1897-1982), Max Morise (1900-1973) y Roger Vitrac (1899-1952) realizaron un recorrido de cuatro días por la campiña francesa. Esta caminata fue el paso iniciático del Dada al Surrealismo (Ibíd.). Breton denominó esta experiencia como *deambular a cuatro bandas* (Corvo, 2013:51). Posteriormente a este viaje, André Breton escribió el primer manifiesto surrealista. La deambulación realizada por los surrealistas en el espacio natural o en el espacio urbano, tenía como método caminar hasta lograr un estado de hipnosis y conciencia alterada. Esto les permitía comunicarse con la parte inconsciente del territorio (Ibíd.). El espacio adquiere vida y se crea una relación a través del recorrido con el paseante. Los surrealistas se apoyaron en el psicoanálisis para explorar los espacios de lo que ellos llamaron el inconsciente de la ciudad, para explorar lo invisible, para perderse en medio de lo cotidiano. Indagaron los conceptos de un mundo exterior e interior y plantearon cómo el sincronismo entre ambos podría ser una

experiencia transformadora (Sansi, 2015).

Los surrealistas utilizaron la etnografía para documentar sus recorridos y el encuentro con los objetos. Cuestionaron su cultura, las instituciones y la relación de las personas con las cosas (Ibíd.). La relación entre los surrealistas y la antropología está dada por la confrontación entre lo familiar con lo exótico, buscaban crear choque entre ambos con el fin de vivir con más intensidad las experiencias (Clifford 1988). Los antropólogos de esta época estaban investigando sobre lo exótico de otras culturas para demostrar que hace parte de la cotidianidad, mientras que los surrealistas quieren mostrar como su propia cultura puede ser completamente extraña. Esta confrontación permitió la apropiación de elementos de una cultura para colocarlos en otra, en términos de yuxtaposición y collage. El cine sirvió como medio perfecto para hablar de la dialéctica de las imágenes de la cual hablaba Walter Benjamín (1892-1940); a través de él fue posible la superposición de imágenes en diferentes tiempos y lugares, lo que tuvo una gran influencia en la antropología. La fascinación de los surrealistas por los objetos y el encuentro con ellos tenía una especial importancia, consideraban que el poder estaba dado por el encuentro mismo y lo que podría transformar a quien los encontraba (Ibíd., 26). El encuentro con los objetos se puede apreciar en el *ready-made*, entre los cuales, un buen ejemplo es la obra de Marcel Duchamp (1867-1968), la cual, su objetivo no era la estética sino generar la provocación y una reacción más crítica. Una de las características principales de este movimiento era no tener ninguna diferencia entre la producción de los objetos y el apropiarse de ellos. De esa manera reconocían su valor y lo convertían en un poder personal, no en un intercambio de valores. Los objetos se sacaban del valor de uso con el que habían sido creados y eran colocados en otros contextos. Transformaron el objeto en un regalo. El encuentro con los objetos no era la obra de arte por sí misma, pero el evento en sí, sí lo era.

Después de terminarse la segunda guerra mundial surgieron otros movimientos artísticos e

intelectuales. En 1950 nació la Internacional Letrista que posteriormente en 1957 se transformó en la Internacional Situacionista. Los artistas situacionistas abandonaron el mundo de la élite de las artes, los museos y las galerías. Su propuesta era participar del mundo exterior. Estaban interesados en el encuentro en sí mismo, no para el encuentro de las cosas, sino para desafiar lo establecido socialmente. Rechazaban la producción del arte como una mercancía. Los situacionistas fueron tan radicales con su ideología que finalmente sacaron del movimiento a los artistas profesionales (Bourriaud, 2009). Cuestionaron sus vidas, la división entre el trabajo, el ocio y el placer. Este movimiento fue una crítica al capitalismo (Sansi, 2015). El objetivo de los situacionistas era vivir la ciudad como un medio estético y político. Propusieron una nueva forma de recorrer la ciudad que denominaron deriva. Los situacionistas salían a perderse en la ciudad, era una forma de realizar acciones lúdicas, para ello crearon reglas que iban en contra de lo social y lo establecido. Utilizaron el recurso de las cartografías y se daban límites de tiempo y espacio para realizar las derivas. Mediante la experimentación y la vivencia del espacio urbano realizaron prácticas artísticas sociales y activismo político. En sus acciones lograban entrar en contacto con el territorio, y propusieron la psicogeografía, para interpretar los efectos que produce el entorno y el medio ambiente en las emociones del ser humano. Los situacionistas se acercaron a las ciencias sociales al realizar trabajos de investigación participativos y colectivos con las comunidades, en los cuales recurrieron a la etnografía como método investigativo (Ibíd.)

El panorama político y social de la segunda mitad del siglo fue altamente controvertido, especialmente durante los años 60. En esta década se generaron un sin número de situaciones de confrontación al sistema capitalista, la religión y todo lo que se consideraba socialmente establecido. En el ámbito geopolítico, un hecho muy importante fue la confrontación entre el capitalismo representado por los Estados Unidos y el comunismo por la Unión Soviética.

Otro hecho histórico notablemente remarcable fueron las protestas estudiantiles de mayo del 68 en París, que se produjeron como un rechazo a los sistemas dictatoriales y el capitalismo. Esta acción estuvo altamente influenciada por los situacionistas. Su trascendencia fue tal, que desencadenó movimientos similares en otros países de Europa y América. Paralelamente se dio el movimiento Hippie, que también buscaba romper con los esquemas tradicionales y proponían un retorno a lo natural, orientados por consignas pacifistas como “*hacer el amor y no la guerra*”. También, para contrastar aún más esta década se dieron: la guerra entre los Estados Unidos y Vietnam (1955-1975); la conquista del espacio con el primer viaje del hombre a la Luna (1969); el auge de movimientos feministas y un gran desarrollo de la tecnología y las comunicaciones.

Ante todos estos hechos surgieron nuevos posicionamientos y formas de expresión que se revelaban contra la manera de habitar el planeta. Los artistas, como grandes protagonistas y generadores de cuestionamientos, reaccionaron con otras propuestas *agresivas* como: el Pop Art, el Minimalismo, el Arte Conceptual, el Performance, los Happennings, el Land art, el Walkingart y el Fluxus, que proponían pasar del arte de la representación al arte de acción, un arte más teatral, más interactivo con el público. Las relaciones que pudieran producir a nivel social, comunitario y de contexto eran más importantes que la obra en sí. La antropología tuvo gran influencia en este arte más teatral de los 60 y los 70 (Sansi, 2015).

A finales de los 70 el discurso único de la modernidad fue cuestionado. Para Lyotard (1985) la causa fue el no cumplimiento de los ideales de libertad y emancipación basados en el progreso y en la búsqueda de unas mejores condiciones de vida. El desarrollo de las técnicas y la racionalización de los procesos de producción impusieron “nuevas formas de sometimiento

cada vez mas sofisticadas” (Bourriaud, 2006). El arte pasó de preparar o “anunciar el mundo futuro” a “modelar universos posibles” (Bourriaud, 2006:11). El arte modernista que se había movido dentro del pensamiento radical para crear utopías pasó a ser un tipo de arte que buscaba crear modos de existencia y de acción dentro de lo real (Ibíd.:12). En este momento se da paso al Posmodernismo y al giro etnográfico. El arte posmodernista le asigna identidades y raíces al “otro” como etnias, género, nacionalidad, cultura. Se habla de un arte posmoderno multiculturalista.

Las grandes revoluciones propuestas por los situacionistas cambiaron de escala para convertirse en pequeñas o micro-utopías (Sansi, 2015). Los artistas estaban más interesados en el efecto que podían producir a través de su obra como motor social, participativo, político, o de provocación que en la obra misma.

Las afinidades entre los artistas y los antropólogos (Foster, 1996) van más allá de los métodos, comparten cuestionamientos teóricos, cada uno ve en el otro un potencial que no tiene y que desea incorporar. Existe una envidia con la que cada disciplina mira a la otra, la del antropólogo por el artista, la del artista por el antropólogo y finalmente la del etnógrafo. Para el arte, la antropología es inspiradora por la posición crítica y la alteridad cultural. Los antropólogos quisieran tener la posibilidad de expresión y libertad de intervención de los artistas (Sansi, 2015). Algunos antropólogos han incorporado métodos de los artistas como imágenes, fotografías para crear una antropología con una expresión más visual; mientras tanto, algunos artistas están interesados en realizar arte con un carácter y compromiso social, acercándose de esta forma a los cuestionamientos críticos que han realizado los antropólogos.

Los artistas no limitan la obra de arte dentro de un marco visual o estético sino que pretenden generar cambios, hacer experimentos, y crear acciones participativas o colaborativas con las

comunidades con el propósito de generar un *arte relacional*. El artista se convierte en un mediador y generador de encuentros; de relaciones con comunidades; con el espacio donde se desarrolle la obra, más que un creador individual. En este tipo de arte pueden darse asociaciones de trabajo entre artistas con otros artistas; artistas con curadores; artistas y otros profesionales; artistas y espectadores y artistas y comunidades (Crespo-Martín, 2016:32).

La antropología ayuda a establecer las relaciones de participación y la etnografía como método permite realizar el trabajo de campo y la experimentación. Muchas de las obras del arte participativo o colectivo tienen un objetivo político. A través de ellas se busca sacar a luz hechos o situaciones, generar conciencia, reconstruir vínculos, relaciones entre comunidades, crear diálogos interpersonales entre vecinos o con el espacio en donde se desarrolla el encuentro. El público pasa de ser un espectador pasivo a ser parte activa de la obra. Este tipo de obras están diseñadas para un lugar determinado o para que, a partir del encuentro en este lugar suceda la obra. Otra característica importante en este tipo de arte relacional es, que no es posible prever un resultado final, ni tampoco la materialización de un objeto artístico o la estética del evento, son obras determinadas por el proceso, las actividades y hasta el azar mismo, están abiertas a múltiples posibilidades (Ibíd.: 31). En el arte participativo o colectivo, el artista disminuye su autoría, para hablarse de una autoría colectiva (Bishop en Crespo-Martín, 2016: 31). La etnografía trabaja con el método cualitativo, el cual no es contable, ni repetible, cada vez ocurrirán cosas diferentes. La improvisación hace parte del proceso, lo inesperado, la colaboración, la participación y el intercambio hacen parte de la experiencia.

Con la apertura hacia la etnografía en las últimas décadas, el arte relacional, participativo, o colectivo, ha explorado el concepto de diferentes formas de intercambio, el regalo, el cual, en muchas de las obras se genera como parte del proceso, como un acto de generosidad y tiene

un carácter igualitario y equitativo. El concepto del regalo desaparece cuando es reconocido como tal, como una necesidad, o como una deuda. En la antropología este concepto ha sido conducido de una forma contraria al arte, el regalo se ha utilizado como un medio obligatorio para establecer y resaltar jerarquías. (Sansi, 2015).

A partir finales del siglo XX los desarrollos tecnológicos en las comunicaciones mediante la creación del internet acortaron los tiempos y las distancias planetarias. El capitalismo global generó grandes “flujos migratorios. El nomadismo planetario, la mundialización de los flujos financieros y comerciales” (Bourriaud, 2009:58) perfilaron una nueva era sociológica, la globalización. El siglo XXI se inicia con unas sociedades que se componen por diversas identidades con “culturas, frágiles y portátiles” (Ibíd.: 35). Son sociedades desarraigadas de la tierra, con un “suelo que se mueve”(Ibíd.: 35). Cada quien tiene su cultura en medio de urbes que hablan de estandarización. El entorno no refleja la historia, cada inmigrante la vive hacia su interior a través de los ritos, las costumbres, la alimentación, las imágenes y el vestuario. Son mundos propios y diversos, ajenos al habitante local. Para Bourriaud (2009) esta es la era del Altermodernismo, en donde se reescribe la historia a partir de los relatos plurales permitiendo un diálogo entre las diferentes visiones. El arte traduce este contexto con una “estética del desplazamiento y una ética del exilio. (Ibíd.: 218). Los artistas se ven inmersos en un desafío en la red del “espacio-tiempo de la conductividad”. Bourriaud habla de un artista errante, exilado que propone su obra en medio de contextos ajenos al suyo. El arte se convierte en una forma de resistencia a la globalización enmarcada por el consumismo y el marketing. Políticamente se expresa como “una lucha a la estandarización” en pos de lo diverso en medio de un mundo globalizado.

La antropología hoy en día trabaja con el concepto de la globalización y es muy probable que el antropólogo que se acerque a realizar etnografías con comunidades o etnias deba realizar su trabajo de par a par, esto es debido a que ya no hay esa posición de jerarquía, debido a la preparación y estructuración intelectual que muchas de estas comunidades tienen. Para los antropólogos la aproximación de los artistas a la etnografía, a lo social, a la experimentación, representa una nueva perspectiva de estudio, el arte abre nuevas dimensiones de trabajo y contribuye a responder cuestionamientos que también se han hecho desde la antropología. Para Tim Ingold (Ingold en Sansi, 2015:14), el arte es especulativo, experimental y no tiene límites, es un compromiso vivo con el mundo que le aporta a la antropología en la forma de cuestionar el cómo se realiza la investigación.

1.2. El artista como etnógrafo – Conceptos antropológicos

Después de presentar el proceso de convergencia que se ha dado entre el arte y la antropología a lo largo del siglo XX, es necesario considerar dentro de las bases teóricas de esta tesis una serie de conceptos y cuestionamientos que se han formulado desde la antropología. Para este modelo teórico se presentan algunos de los postulados del antropólogo inglés Tim Ingold (1948), quien en la actualidad permanentemente está cuestionando y profundizando sobre la disciplina antropológica. Es importante acotar que los alcances sobre estos temas están más allá del propósito de esta tesis. En mi labor de “artista como etnógrafa” este sustento teórico ha sido fundamental para la comprensión del “otro” como caso de estudio, aprendizaje y como experiencia transformadora.

La aproximación que hicieron los artistas desde la posmodernidad hacía el “otro” implicó salir de lo conocido para des-aprender y aprender sobre el “otro”. En el caso de esta tesis no sólo ha sido salir al encuentro con “el otro” y su entorno, sino también al encuentro con la forma de mirarlo desde diferentes perspectivas. Me refiero específicamente a la Antropología y la Etnografía.

Para Tim Ingold (2018) la antropología se dedica a aprender de una “amplia gama de enfoques”, concentrándose en “cómo vivir la sabiduría y experiencia de todos los habitantes del mundo cualesquiera que sean sus antecedentes, sus formas de buscarse el sustento, sus circunstancias y el lugar donde habite” (2018: 10). Esta definición de Ingold abre el espacio para la observación, la escucha y como él lo plantea, para la conversación. Bajo esa perspectiva se construye la aproximación al otro como un proceso continuo de diálogo y aprendizaje.

El acercamiento al “otro” en esta tesis ha tenido dos partes: la primera, sumergirse en un proceso de investigación teórico bibliográfico para crear un marco de conocimiento; la segunda se realizó mediante el acercamiento a la comunidad y al territorio con el trabajo de campo y la etnografía. Este permitió la experiencia, la conversación y el intercambio. Mediante el trabajo de campo se habita el espacio del otro, se convive, se es un “huésped que posiblemente no ha sido invitado” (Ibíd.:19). Esto crea una relación de deuda entre el etnógrafo con el anfitrión¹. Durante este tiempo siempre hay que estar a la espera de lo que el “otro” generosamente quiera compartir. Es un trabajo que lleva tiempo y sobre todo respeto para obtener la confianza y la apertura del anfitrión. Durante ese proceso se realiza la etnografía. Para Ingold (2013) la etnografía puede definirse como una investigación descriptiva, un texto, un documento, más bien que un proceso. La antropología no puede ser reducida a la etnografía, el campo de acción de la antropología es el aprendizaje del mundo “*desde y con*” (Ibíd., 3) como un proceso de transformación del investigador; mientras que la etnografía trabaja con “*acerca de*” y “*de*” (Ibíd.), como si fuera un documento separado del investigador. Foster (1996) advierte del riesgo que puede correr el artista de ser primitivizado cuando trabaja con una comunidad y entra “*en*” identidad con esta y a su vez la comunidad le pide que esté “*por*” ella. El artista debe aprender de una comunidad, su cultura, mapearla y de esta forma poder narrarla y teniendo siempre una actitud reflexiva y crítica.

La etnografía (Sansi, 2015) se presenta bajo el método cualitativo, no es contable ni repetible, cada etnografía corresponde a cada lugar y a cada momento. Dentro del proceso la magia está dada por la improvisación. Cuando se hace trabajo de campo, se deja la academia, se sale a explorar el mundo, a dejarse sorprender por él. El objetivo no es hacer cosas, es dejar que las cosas sucedan y se encuentren en el camino. Estas prácticas tienen que ver mucho con las

¹ Esta relación de deuda entre el etnógrafo y el anfitrión puede generar como acto de agradecimiento la ofrenda o el Don como formas de intercambio. Véase el capítulo 5 *El pagamento*.

derivas situacionistas, incluso pueden ser políticas, y generar cuestionamientos sobre los roles y las reglas sociales.

El trabajo de campo y etnográfico me llevó a profundizar sobre uno de los postulados que ha sido motivo de estudio para esta tesis, se trata de la división entre naturaleza y cultura que ha sido tema un tema importante del pensamiento occidental y que ha estado presente durante décadas en la reflexión y discusión de los antropólogos. En esta investigación el interés por profundizar sobre este tema surge a partir de la relación que tienen las comunidades indígenas de la SNSM con su territorio².

A partir de los años 60 los debates sobre este postulado aumentaron con el deterioro del planeta y el incremento de la contaminación ambiental. La preocupación por los temas ambientales dejaron de estar en el ámbito académico para debatirse en los gobiernos y las organizaciones no gubernamentales (Dichdji, 2017). Desde la antropología, la división ha estado generada por los antropólogos sociales o culturales y la de antropólogos físicos o biológicos que estudian la evolución humana. Para Ingold (2018) la división radica en que los antropólogos físicos “admiten que hay un mundo natural en el que los seres humanos y otras especies animales forman parte de él³. Pero también insisten en que la esencia de la humanidad es haber trascendido este mundo” (Ibíd.:35), y no estar cautivo como lo están los otros organismos. “Parece que el ser humano es una cosa, y ser humano es otra” (Ibíd.). Durante muchos años se ha pensado que el ser humano debe dominar la naturaleza. El contraste en occidente entre naturaleza y cultura es un proceso de representación mental. El ser humano a través de su mente se ha separado del

² Véase capítulo 4.1. *Ordenamiento territorial, La Línea Negra*.

³ Esta visión del Ingold corresponde a la visión que tienen los pueblos indígenas de la SNSM, en donde no hay división con el medio ambiente, todos hacen parte de todo. Véase capítulo 4.2. *Cosmogonía, Ley de Origen, La ley de Se, Seyn Zare, Shenbuta*.

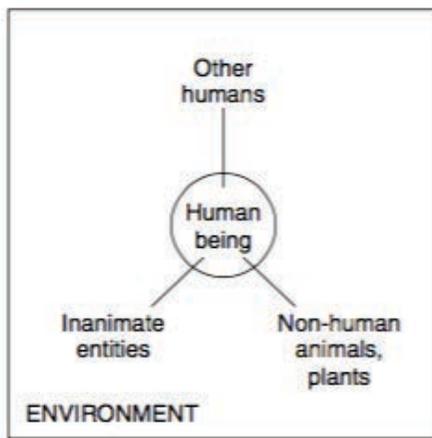
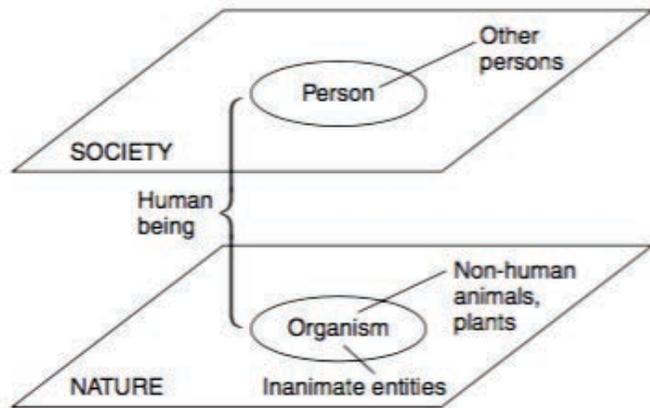


Figura 1. Gráfica comparativa entre la visión occidental de naturaleza y sociedad y la visión de los cazadores y recolectores.
The perception of the environment (2000) de Tim Ingold.

mundo, considerándose como un ser singular y único que posee un plus que lo separa de los otros organismos. Para Ingold (2000) no existe una división, ni son dos mundos, el de la naturaleza y el de la cultura. Existe un solo mundo en donde el ser humano es otro organismo más y forma parte de él. En las sociedades primitivas, los cazadores y recolectores su medio ambiente no es un mundo de naturaleza externo que tiene que ser comprendido conceptualmente y apropiado simbólicamente, como una imposición cultural preconcebida. Ellos no se ven a ellos mismos separados de las cosas, no hay separación entre la naturaleza y la mente, ni en el pensamiento ni en la práctica.

Otro concepto muy importante es la diferenciación entre naturaleza y medio ambiente. De acuerdo con Ingold el medio ambiente es el mundo que envuelve al ser humano, que lo rodea, ya sea animado o inanimado. El medio ambiente existe en relación al ser, no existe un ser sin un entorno que lo rodea, es una relación recíproca, en continua construcción. El ser humano está completamente unido a su entorno, es indivisible, hay una totalidad. La diferencia entre medio ambiente y la naturaleza está dada según la forma en que nos veamos, podemos ser parte del él o no ser. Para Ingold existen dos tipos de naturaleza, la natural que se refiere a lo innato, que está inhabitada y no ha sido modificada, la cual es objeto de estudio de la ciencia, y la naturaleza culturalmente intervenida o habitada, que es estudiada por los antropólogos. El concepto de naturaleza desde la visión occidental es una construcción cultural. En esta tesis de acuerdo con estos lineamientos la palabra naturaleza será entendida y reemplazada por medio ambiente o entorno natural.

1.3 Artistas contemporáneos que trabajan con comunidades indígenas, rituales y aproximaciones antropológicas

En este apartado se presenta la obra de un grupo de artista que han realizado su praxis artística a partir de trabajos de campo, etnografías o cuya obra está relacionada con aproximaciones antropológicas, rituales de comunidades indígenas. La selección estuvo determinada por las temáticas que abordan y por las técnicas que utilizan para la praxis artística como: la fotografía, el video, el performance, los tejidos, las instalaciones, la pintura y la escultura. En la primera parte, el recorrido por la obra de estos artistas se inicia con un grupo de artistas colombianos, por ser el país donde se emplaza esta investigación, luego se presentan artistas de diferentes nacionalidades.

1.3.1. Artistas Colombianos

Los artistas colombianos a los que se hizo una primera aproximación son: Oscar Leone Moyano y Jorque Gamboa, los dos han realizado praxis artística en el territorio de la SNSM. Posteriormente, está otro grupo de artistas de gran reconocimiento como Nadín Ospina, Carlos Jacanamijoy y Olga de Amaral. Dentro de este sub-apartado se ha considerado muy importante incluir la obra de dos artistas que han desarrollado su obra en torno al conflicto armado en Colombia; y aunque no han trabajado directamente en el territorio de la SNSM, la relevancia de este tema es ineludible pues la Sierra no ha estado fuera de este contexto de la guerra en Colombia. Ellas son Doris Salcedo y Libia Posada.

Oscar Leone Moyano

La primera vez que escuché hablar sobre *La Línea Negra* y el *Ritual de Pagamento*, fue en una conversación a través de Skype en 2015 con el artista samario Oscar Leone Moyano. Para ese momento estaba iniciando el doctorado y dentro de los avances del proceso de investigación, exploraba las posibilidades de desarrollar mi trabajo en diferentes territorios de Colombia. La SNSM era uno de ellos y siempre me había causado un gran magnetismo. Las conversaciones con Oscar fueron claves para tomar la decisión. La mezcla de los diversos componentes que convergen en este territorio me abrieron la puerta a esta montaña sagrada y este artista fue el primero de ellos en hacerlo. Las etnografías realizadas en este territorio ancestral me dieron la posibilidad de múltiples encuentros con este artista que siempre ha nutrido y enriquecido la investigación.

Oscar Leone Moyano (1975) nació y vive actualmente dentro del territorio de la Línea Negra. Su obra artística la realiza a través de acciones performáticas *in situ* quedando registrada mediante video y fotografía. En septiembre de 2018 tuve la oportunidad de asistir a la exposición



Figura 2. Obra *Dentroadentro, primer movimiento*, Santuario de Fauna y Flora los Flamencos, Guajira
Fotografía de María Cristina Agudelo, 2005



Figura 3. Obra *Dentroadentro*, segundo movimiento, Quinta San Pedro Alejandrino, Santa Marta
Fotografía de Roberto Ramírez, 2006

Ejercicios de Inmensidad (2018), una recopilación de obras del artista en la Biblioteca Gabriel García Márquez del Banco de la República de Santa Marta.

A mi parecer, para Leone su cuerpo, el cual prepara cuidadosamente para cada acción, es el pincel con el que dibuja sobre el territorio. En su obra establece un diálogo entre el ser humano con el entorno. En sus acciones transita, se desliza, se integra, recorre, modifica el paisaje, su cuerpo es el eco que abre paso al andar. A través de cada intervención busca crear una reflexión sobre las relaciones que establece con su cuerpo en el espacio. Su obra es un llamado al equilibrio y a la conservación del medio ambiente.

Para el caso de estudio de la investigación de esta tesis doctoral, el interés se centra en la obra *Dentroadentro* (2005-2008). En esta obra el habitar el espacio sagrado de La Línea Negra generó para el artista la necesidad de hacer visible lo que es invisible ante los ojos humanos, pero visible desde la cosmogonía de los pueblos indígenas de la SNSM. Leone va *Dentroadentro* a vivir la conexión entre los sitios sagrados. El artista sale a recorrerlos, a transitarlos. A su paso por ellos levanta La *Línea Negra* desde las profundidades modificando el paisaje. Estas

son acciones efímeras con las cuales realiza un ritual de pago en cada lugar sagrado. Con esta obra Leone quiere visibilizar nueve lugares sagrados, hasta ahora ha realizado la acción en tres de ellos. La primera acción se realizó en Camarones Guajira (2005), la segunda en la Quinta de San Pedro Alejandrino en Santa Marta (2006) y la tercera en Nueva Venecia, en la Ciénaga Grande de Santa Marta (2008).



*Figura 4. Obra Dentroadentro, tercer movimiento, Santuario de Fauna y Flora Ciénaga Grande, Magdalena
Fotografía de Roberto Ramírez, 2008*

***El espacio geográfico es el teatro donde
el paisaje humano y social pone en escena
sus percepciones, tensiones, y adaptaciones
dentro del drama de la vida.***

Oscar Leone, 2010

Jorge “Coque” Gamboa

El interés de esta tesis doctoral por la obra del fotógrafo Jorge Gambo se centra en la muestra que reúne la obra *La Línea Negra, Paisajes sagrados de la Sierra Nevada de Santa Marta* (2002-2019). Por medio de las etnografías que este artista ha realizado durante más de 20 años visitando diferentes comunidades de la SNSM (Gamboa, 2020)¹, ha creado lazos de amistad y cercanía con algunos Mamos Arhuacos. Esta exposición es una recopilación de su trabajo realizado durante todos estos años que salió a luz gracias a la petición que le hizo el Mamo Arhuaco Crispín Izquierdo. La muestra presenta una serie de fotografías y videos creados en torno a una poética de la imagen en donde el artista busca ir mas allá de lo tangible, crear una reflexión entre lo humano y lo divino rodeado del espacio natural de la SNSM.

Desde el año 2013 con el apoyo de la Cancillería de Colombia, Jorge Gamboa acompañado del Mamo Arhuaco Crispín Izquierdo y el Antropólogo Santiago Giraldo², han venido expandiendo los límites del espacio geográfico de *La Línea Negra* proyectándose hacia la exploración de nuevos territorios. La obra se ha presentado como una exposición itinerante en 16 países, en los cinco continentes. Esta exposición hace parte del plan de promoción cultural de Colombia. La importancia de esta muestra no sólo radica desde la exposición de las fotografías, sino también en el intercambio cultural que se ha producido. El Mamo Crispín ha podido interactuar con los políticos y líderes espirituales de otras culturas. Los encuentros generaron un intercambio de saberes y analogías entre la SNSM con diferentes lugares sagrados del planeta. Según Gamboa, los diferentes idiomas no fueron una barrera, no fue necesario tener interpretes, la comunicación

1 Entrevista con el artista realizada en 14 Abril 2020, vía internet.

2 Santiago Giraldo, antropólogo y director de la Fundación ProSierra Nevada de Santa Marta, fue entrevistado para esta tesis en septiembre el 24 de 2018.

entre el Mamo y las otras autoridades espirituales estaba dada por la conexión espiritual que había entre ellos. El Mamo llevaba en su mochila hojas de coca secas y como un presente entregó unas cuantas hojas a sus pares espirituales. Durante los eventos programados en cada país se realizaron rituales a la madre tierra y rituales de sanación. El Mamo recogió de todos estos lugares pequeñas piedras y caracoles para hacer posteriormente rituales de pagamento en la SNSM.

En este caso, la obra del artista se convirtió en un sitio sagrado que dio origen al encuentro de energías e intercambios interculturales.



*Figura 5. Obra La Línea Negra, Paisajes sagrados de la Sierra Nevada de Santa Marta (2002-2019)
Fotografía de Jorge Gamboa*

Nadín Ospina

Al investigar sobre la obra de Nadín Ospina (1960) tuve la fortuna, en primer lugar, de contar con su generosidad al compartirme su libro *La suerte del Color* (2014). Este libro reúne gran recopilación de su trabajo artístico. En segundo lugar, fue coincidir con su última exhibición, que para el objetivo de esta tesis doctoral resultó ser un factor relevante el lugar donde se exhibió y el título de la muestra. *Yo soy otro tú*, es la exhibición que se presentó en el Museo Nacional de Antropología de Madrid, desde el 20 de febrero hasta el 24 de mayo de 2020.

Para Isabel Durán (2020) la comisaria de la muestra, Ospina presenta en su obra el concepto del “otredad”. El “otro”, el que es estigmatizado, diferenciado, rechazado. En la obra el artista reconoce a ese otro, lo re-significa y a partir de ese reconocimiento se construye la propia identidad.

Ospina propone un encuentro entre el espectador y el “otro” con sus personajes representados en un lenguaje post-pop, el indígena, la figura precolombina, las figuras icónicas del pop norteamericano, los extraterrestres. Todas sus representaciones nos confrontan con la otra realidad, la que “no es como nosotros”, que asimismo está representada en



Figura 6. Obra *Rescate*, Bronce Pintado, 2016

Fuente: <http://www.culturaydeporte.gob.es/mnantropologia/actividades/exposiciones-temporales/historico/2020/nadinospina.html>

el extranjero, en las migraciones, en la pluri-etnicidad, y la pluri-culturidad. Mediante este cuestionamiento, el artista busca que el espectador al mirar al otro descubra en qué se parece a él. ¿Quién es el otro? ¿Qué representa para él? El objetivo finalmente, es que se concluya que “yo soy otro como tú”.

Para la comisaria y el artista es muy significativo el presentar esta muestra en el Museo de antropología de Madrid, porque precisamente este es el museo de las culturas del mundo, es el museo del ser humano. La exhibición presentó en cuatro salas, estableciendo un diálogo entre las obras del artista y las obras del museo; sin embargo, para la comisaria, más que un diálogo las obras se mimetizan con las obras del museo.

La obra de Ospina se presenta juguetona y divertida. Las imágenes y las esculturas tienen la fuerza de los colores del trópico. Detrás de cada una de las piezas existe un simbolismo que se inserta en temas de la contemporaneidad, como es el caso de la escultura *la Medusa*, que representa el naufragio de una patera en mar.

Para Fernando Castro (2020) en su columna del ABC Cultural, una de las piezas exhibidas que considera clave para la creación de la obra de Ospina es una instalación

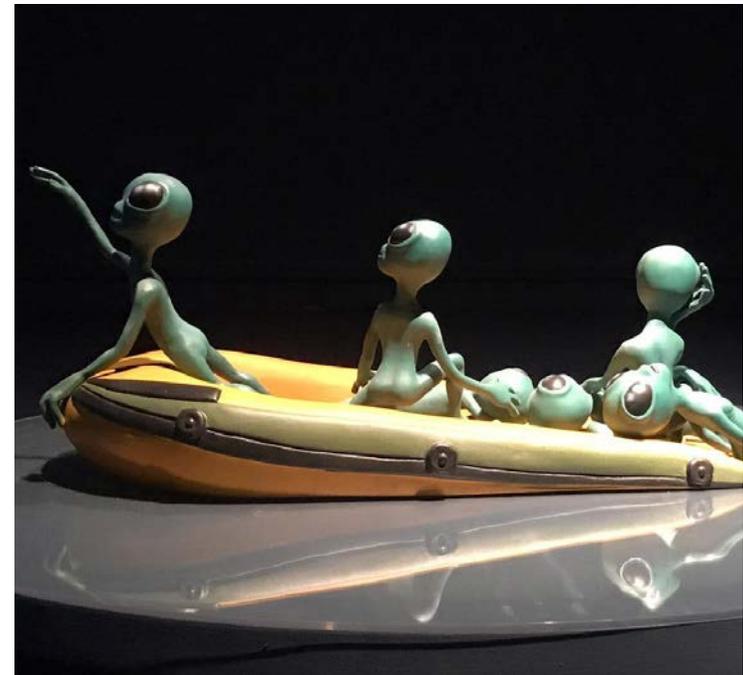


Figura 7. *La medusa*, escultura bronce pintado, 2016
Fuente: Nadin Ospina, 2020

denominada Retrato de Familia. Esta obra consta de dos piezas, una fotografía y una escultura. La fotografía es una imagen de sus ancestros (1900) que encontró escondida en la casa de su abuela. En la foto, el artista descubrió que el hombre alto, blanco, alemán, del cual se enorgullecía la familia estaba casado con una mujer con rasgos indígenas. Este hecho nadie lo mencionaba, se escondía porque era considerado una vergüenza familiar. Para Ospina (2020) este encuentro fue “revelador” y fue la “matriz” que marcó su trabajo a través del “auto reconocimiento” confrontándolo con su propia identidad cultural.

En la muestra esta fotografía está exhibida en una sala con ocho retratos de familias de casta, que hacen parte de la colección del museo.



*Figura 8. Fotografía, Retrato de Familia, 2016
Fuente: Nadin Ospina 2020*

*Figura 9. Escultura, Retrato de Familia, Bronce Pintado, 2015
Fuente: Nadin Ospina, 2020*

Carlos Jacanamijoy Tisoy

Magia, Color y Abstracción es el título de una retrospectiva de Carlos Jacanamijoy Tisoy (Colombia, 1964). Esta muestra fue realizada en el Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO) en 2013. Para contextualizar la obra de este artista de gran reconocimiento nacional e internacional, es fundamental considerar aspectos que son determinantes en su obra pictórica, como es el hecho de pertenecer a la etnia Inga. Jacanamijoy nació en Santiago, departamento del Putumayo ubicado al sur de Colombia. Este es un lugar donde la cordillera de los Andes se rinde ante la selva amazónica. Su padre fue un chamán Inga y, como es tradición en su cultura, desde niño bebió ayahuasca. Este es un ritual que se hace para sanar la mente, el cuerpo y el espíritu, y genera estados alterados de conciencia.

De acuerdo con Alvaro Medina (2013), historiador y curador de la exposición, las pinturas de Carlos Jacanamijoy son una muestra latente de la vida que tiene la pintura en el medio artístico, en donde se ha dicho en algunas ocasiones que la pintura ha muerto. Para Medina, la obra de Jacanamijoy es una renuncia al arte desde la razón. Es una obra que se acerca a “los sentidos, los sentimientos, las vibraciones a lo instintivo a lo más recóndito” y presenta las cosas que no se ven, pero que sí se sienten. Jacanamijoy (2013) quería pintar su mundo indígena pero no desde una mirada precolombina, sino desde el recuerdo y sus aprendizajes de la infancia. La memoria es el elemento por el que transita la obra de este artista, “la poética del recuerdo” (Medina, 2013). Esta se conjuga con los destellos del color y con un sistema de símbolos o grafemas creados por el artista que se repiten en sus obras, y que surgen de la imaginación del niño indígena.

En medio de las obras de la muestra, el artista colocó un serie de pizarras que cada una tenía

escrita una frase diferente:

- *El sentido del tacto es igual para todos los seres humanos, pero cada uno palpa diferente.*
- *El sentido del olfato es igual para todos los seres humanos, pero cada uno huele diferente.*
- *Cada ser humano tiene una huella digital única que lo diferencia.*

Como indígena Jacanamijoy ha sido el “otro”, el marcado, diferenciado desde su infancia, lo que en algún momento hizo que él pensara que quería “ser como el blanco”. Su formación de niño fue entre las tradiciones indígenas y la religión católica. Posteriormente viajó a Bogotá a estudiar, luego se fue a vivir a New York. A lo largo de su vida en muchas ocasiones ha vivido la xenofobia y la discriminación. En la obra *El Otro* (2013) presenta cómo a través de la sangre que fluye, expresada en el tríptico con el color rojo, las dos calaveras confirman que al final todos somos iguales.



Figura 10. *Savia y raíces*, Óleo sobre lienzo, 2010
Fuente: <http://www.carlosjacanamijoy.com/>

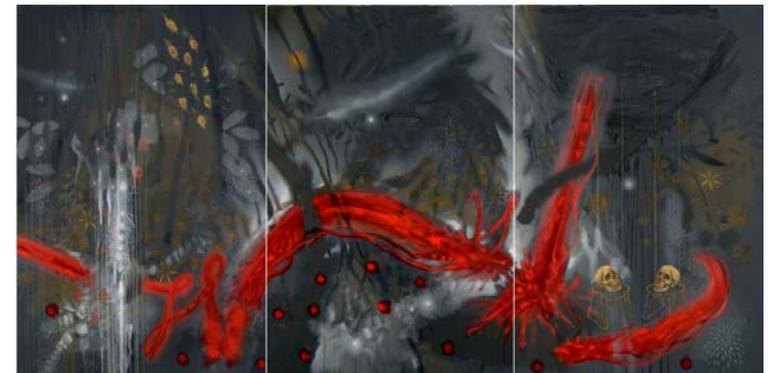


Figura 11. *El Otro*, óleo sobre lienzo, 2013
Fuente: <http://www.carlosjacanamijoy.com/>

Olga de Amaral

Los tejidos de Olga de Amaral forman parte de las colecciones de museos como MoMA, Metropolitan Museum of Art of New York, Musée de Art Modern de la Ville de París, National Museum of Modern Art of Kyoto, Japón, y otros cuantos más, así como es parte de las colecciones de grandes coleccionistas de arte. Esta artista colombiana nació en Bogotá en 1932 y a sus 88 años continua trabajando y exponiendo su obra en diferentes lugares del planeta. Olga de Amaral es tejedora, diseñadora textil, pintora y escultora. Su obra se entreteteje creando piezas que según la artista buscan lograr “la armonía y el equilibrio entre el uno y el todo”.

Para María Teresa Guerrero (1994) a partir de la segunda mitad del siglo XX, las artistas Olga de Amaral, Marlene Hoffman y Stella Bernal fueron las pioneras en Colombia en transformar la artesanía textil en arte textil. En los años 60 estas artistas enfocaron su trabajo, que por tradición era un legado cultural indígena y campesino, en darle un giro que valoró la artesanía abriéndola a una nueva forma de expresión a través del arte textil. En un principio estuvieron influenciadas por las tendencias del arte moderno, especialmente lo que se estaba dando en Europa,



*Figura 12. Brumas, instalación lino, guesso y acrílico, 2013
Foto de Diego de Amaral.*

Museo de Arte Moderno de Bogotá, 2017

Fuente: <https://artishockrevista.com/wp-content/uploads/2017/04/Brumas-Olga-de-Amaral-900x646.jpg>

alejándose de las influencias precolombinas e indígenas. Sin embargo, su obra la crearon con la experimentación de los materiales propios del país como el fique, la lana, el cáñamo el algodón, la crin. Las obras que realizaron fueron piezas para ser colgadas en el muro. Luego, el tapiz conquistó el espacio de la instalación, el cual le otorgó la posibilidad de la tridimensionalidad. Para Guerrero, Olga de Amaral es la artista textil más importante que ha tenido Colombia. Amaral cuida todos los detalles de la elaboración, el diseño y la exploración con nuevos materiales. Su trabajo es realizado en su taller con un grupo de mujeres tejedoras por tradición. Utiliza técnicas de trenzado que ha incorporado de diferentes regiones del país. Las fibras se entretejen creando texturas. La ejecución de sus tejidos es tan cuidadosa que su obra puede ser vista por cualquier lado, no tiene ni derecho ni revés.

Para Eduardo Serrano (2017), quien fue el curador de la exposición realizada en el Museo de arte Moderno de Bogotá 2017, la obra de Olga de Amaral tanto colocada en el muro, como en los espacios que articula con las instalaciones, propone creaciones escultóricas y espacios arquitectónicos con un lenguaje propio. En sus piezas de gran tamaño combina las fibras textiles con la pintura, el gesso y metales preciosos como el oro y la plata. Serrano considera que la obra de la artista evoca espacios sagrados históricos. La obra por la variedad de recursos que posee y su gran calidad estética abarca todos los dominios que contiene el arte a partir de la globalización.

De acuerdo con una entrevista de Carolina Vanegas a Olga de Amaral (2017), su encuentro con el dorado apareció después de una visita en Irlanda al taller de la ceramista austríaca Lucie Rie (1902-1995). Rie motivó a Amaral a incluir el dorado en sus obras. Esto sucedió después de ver una pieza de cerámica que se había quebrado y habían sido pegadas sus partes con oro¹.

1 Kintsugi, es la técnica japonesa que se utiliza para pegar las piezas de cerámica que se quiebran. Esta técnica parte de una filosofía que dice que las roturas y las reparaciones que tiene un objeto deben mostrarse, para poner

A mi parecer, a partir de este encuentro las piezas se unen. La obra de Amaral entró en una nueva poética que la condujo hacia aquello que tenía incorporado en su ADN cultural, el oro precolombino. La representación del “otro” en la obra de esta artista no viene desde la intención consciente, sino desde un legado inconsciente de las tradiciones ancestrales.

Para Amaral, que siempre atribuye al color como una guía, un lenguaje que hace parte de su espíritu, el dorado y la plata le abrieron un nuevo espacio que le dio a las obras un aspecto “pesado y flexible, el peso les dio un espacio propio”. Un espacio dentro de herencia cultural.

a la vista las transformaciones que ha tenido a través de su historia. Esto lo hará más bello. Los orígenes del Wabi-Sabi están influenciados por el Kintsugi. Ambas se enfocan en la belleza de las imperfecciones.

*Figura 13. Grieta Azul, lino gesso, acrílico y hoja de oro, 2016
Fotografía de https://www.facebook.com/pg/olgadeamaral/photos/?ref=page_internal*

*Figura 14. Árboles, instalación, lino gesso, acrílico y hoja de oro, 2013
Fotografía de <https://olgadeamaral.art/work-installation.html>*



Arte y Paz en Colombia: Doris Salcedo y Libia Posada

Colombia durante los últimos 53 años ha vivido a través del conflicto armado innumerables acontecimientos de duelo que han marcado su historia. El arte en Colombia no ha estado ausente ante el dolor del ser humano. Son muchos los artistas colombianos que trabajan su obra a partir de profundas reflexiones e investigaciones sobre la guerra, la paz, el duelo, los desplazados, las desapariciones, y la violencia de género. Artistas como Doris Salcedo, Beatriz González, Clemencia Echeverri, Oscar Muñoz, Jesús Abad Colorado, Erika Diettes, Libia Posada, Miguel Ángel Rojas, Juan Manuel Echavarría, José Alejandro Restrepo y muchos otros más, han construido su obra como gritos para no olvidar, para sanar el dolor del “otro”.

Gracias a la ayuda de ONG`s nacionales e internacionales y de instituciones gubernamentales como el Banco de la Republica, se han creado también múltiples experiencias y trabajos con las comunidades, que a través del arte han buscado alternativas para abrir caminos que contribuyan a la reparación, la reconciliación y la paz. Ejemplo de ello es El Museo de Arte Comunitario Puntadas de Amor y Fundehumac, Fundación para el Desarrollo Humano Comunitario. Este museo está ubicado en la ciudad de Santa Marta en el barrio Villa del Carmen. Durante 20 años ha venido trabajando para construir un futuro de paz y educación a través del arte. El Museo está inscrito en la red de Museos de Arte Comunitarios del Ministerio de Cultura, Museos de Memoria Histórica. Para Alba Lucía Varela¹ (2020) quien es artista, directora y fundadora del Museo, el arte es la herramienta más eficaz para la transformación del ser humano. Su objetivo es que la comunidad tenga un museo vivo de puertas abiertas para la expresión artística. El Museo ha vinculado su trabajo con los indígenas de la comunidad Wiwa de Gotsezhi y ha realizado actividades y capacitaciones con el Programa de Apoyo y Educación Occidental. Este

1 Entrevista a Alba Varela el 14 de Febrero de 2020 vía WhatsApp.

es un programa que busca integrar los saberes ancestrales con los de los hermanos menores, apoyando el estudio y la capacitación de los indígenas. Generalmente, Fundehumac se desplaza hasta la Sierra para realizar actividades artísticas con la comunidad en donde pueden participar tanto niños, como adultos.

Doris Salcedo (Colombia, 1958)

Doris Salcedo es una escultora con gran renombre internacional, ha sido catalogada como unas de las principales artistas latinoamericanas. El reconocimiento al “otro”, al duelo de las víctimas de la guerra en Colombia ha sido la temática de su obra *Actos de duelo (1999-2020)*. Su posición activista ante el conflicto colombiano ha inscrito su obra en la historia del país. De igual forma, la artista ha inscrito por medio de sus obras los nombres de cientos de los desaparecidos y asesinados por la guerra. Para el caso de estudio de esta tesis doctoral, el interés de la investigación en esta artista se centra en su obra *Fragmentos (2018)*, el Contra-Monumento².

El estado colombiano solicitó a Doris Salcedo la creación de una obra que conmemoraría el Acuerdo de Paz firmado con las FARC-EP³, el 26 de noviembre de 2016. Para la realización de esta obra, la artista en 2017 recibió 37 toneladas de armas que habían sido entregadas por

2 El Contra-monumento: después de la segunda guerra mundial, los monumentos tradicionales empiezan a ser revaluados conceptualmente por representar una sola versión de la historia. Simultáneamente, se da la necesidad de no olvidar, especialmente en Alemania, ante la disyuntiva de cómo representar su historia reciente. En los años 80's un grupo de artistas rechazan los monumentos convencionales del siglo XIX y crean obras con las que se busca generar el olvido. James Young, especialista en estudios sobre el holocausto, fue quien acuñó este termino en la década de los 90'.

3 Con la firma de la paz, el grupo guerrillero conformó un nuevo partido político, FARC, Fuerza Alternativa Revolucionaria del Común. Las siglas FARC-EP corresponden a Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia, Ejército del Pueblo.



Figura 15. *Fragmentos, Fachada de acceso, 2018*
Fotografía <http://www.museonacional.gov.co/noticias/Paginas/Fragmentos.aspx>

La obra se llama fragmentos porque todos tenemos fragmentos de lo que fue la guerra y esos fragmentos conformaran la narrativa de nuestro pasado reciente.

Doris Salcedo, 2018

las FARC-EP a la ONU, como una acción simbólica con la firma del acuerdo. Según Salcedo⁴, al recibir las armas su reflexión la llevo a la conclusión de que su obra como escultora no podría ser un monumento de triunfo. Para Salcedo (2018) en la entrevista que concedió a la revista *Arcadia*, resaltó que lo más importante al realizar esta obra era “no hacer un obelisco ni un arco del triunfo”, ninguna obra que fuera vertical. Estas definiciones conceptuales la llevaron a concebir una obra horizontal. Para Salcedo en esta guerra no hubo ganadores, “todos perdimos la guerra y todos somos sobrevivientes de guerra”.

Doris Salcedo fundió las armas en el fuego. Según ella, ese momento mientras que las armas ardían fue sobrecogedor, “quisiera fundir todas las armas del mundo”. Con la fundición se crearon 1.300 laminas de acero en forma de baldosas; posteriormente de manera colaborativa las laminas de acero fueron martilladas por 20 mujeres que fueron víctimas de abuso sexual durante el conflicto armado. Para Salcedo esta era una forma de que las víctimas fueran reconocidas. Las mujeres que habían sido silenciadas y maltratadas ahora podían expresar su dolor, dejar “la huella de la tragedia”. La obra no puede permitir el olvido del conflicto.

Las laminas martilladas son las baldosas del contra-

⁴ Véase video completo en https://www.youtube.com/watch?v=SZk_Aq2DbK4



Figura 16. *Fragmentos, espacio interior* 2018

Fuente: https://www.desdeabajo.info/media/k2/items/cache/789c13aad1fbea6d585d448a9e61b1837_XL.jpg

Figura 17. *Fragmentos, 2018*

Fotografía de Juan Fernando Castro, tomada de Periódico El Tiempo.

monumento. Según una de las víctimas que participó en la obra, cuando les informaron que esas serían las baldosas, ellas más fuerte golpeaban con el martillo, incluso se les ampollaron las manos, pero en ese momento ella decía que eso no importaba porque “más dolió la guerra.” Para Salcedo (2018) “las baldosas son el soporte físico conceptual sobre el cual nosotros podemos enfrentar el futuro y la nueva realidad que vivimos”.

Esta obra invierte la lógica de los monumentos. Las armas están en el suelo, se pisan, se camina sobre ellas. Las baldosas fueron colocadas en una casa en ruinas del siglo XIX ubicada en el Barrio Santa Barbara de Bogotá. Esta es una casa que había sobrevivido a la modernidad. Con la intervención de el arquitecto Carlos Granada y Doris Salcedo se creó *Fragmentos, Espacio de Arte y Memoria*. Sus puertas fueron abiertas al público en 10 de diciembre de 2018.

El objetivo con este espacio de 800 m² era crear un lugar de reflexión y un museo abierto con tres salas de exhibición. Este espacio hacen parte del Museo Nacional. De acuerdo con Salcedo en entrevista para la Revista Semana, ella no quería un espacio para visitar sino un espacio para ser utilizado. El ministerio de cultura durante 53 años, igualmente que el tiempo que duro la guerra, deberá ofrecer

anualmente una convocatoria que invite a exponer a otros artistas en este espacio.

Para la arquitecta Beatriz García (2019)⁵, este espacio no sólo ofrece “una tumba a la memoria y al vacío que dejan los muertos del conflicto armado”, sino que ofrece la posibilidad de que quién la recorra lo reinvente y lo apropie. Este es un espacio para albergar una memoria viva. Al recorrerlo, las ruinas de la casa dejan atrás las historias propias del lugar, los muros derruidos y sobrevivientes, se liberan para permitir que invadan las memorias de otros espacios. El suelo rígido, gris, áspero, en donde ha quedado grabado el dolor de la guerra ya no es quien mata el cuerpo sino quien lo sostiene. “No hay un monumento para contemplar, hay un vacío para bordear con recuerdos y silencios corporales”(García, 2019:3).

La obra ha generado diferentes posiciones y controversias dentro de la crítica del arte, cuestionamientos que para esta tesis no están dentro del alcance de la investigación. El interés al citar la obra de Doris Salcedo para esta tesis está dado en dos factores. El primero, es la posición del artista de escuchar a “otros”, re-conocer su duelo. Doris Salcedo durante tres años estuvo cerca de mujeres que fueron víctimas de la violencia sexual dentro del conflicto armado. El segundo factor es que 7.000 armas de fuego fueron fundidas, algunas de ellas fueron parte de los frentes de las FARC que operaron en la SNSM, ya no se utilizan para matar al “otro”.

5 Beatriz García Moreno: Arquitecta de la Universidad Nacional de Colombia, Doctora en Arquitectura, área de historia, teoría y crítica, en el Georgia Institute of Technology en 1992. Máster en psicoanálisis de la Universidad de León, 2012. Profesora en la Maestría de Planeación Urbana y Regional de La Universidad Javeriana, en el Doctorado en Arte y Arquitectura de la Universidad Nacional y en la Maestría en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad de la misma institución. Es miembro de la Asociación Mundial de Psicoanálisis y de la Nueva Escuela Lacaniana de Bogotá. Es autora de diversos libros y artículos sobre arquitectura y ciudad en América Latina.

Libia Posada

La medicina y el arte se unen en la obra de Libia Posada (Colombia, 1959) a través de sus reflexiones sobre el cuerpo y la forma como es interpretado, construido y deconstruido culturalmente (Jaramillo 2007, en Ramirez, 2013:39). Libia Posada, utiliza diferentes sustratos para la presentación de sus obras, pintura, fotografías, instalaciones, y performance. Para la investigación de esta tesis, se ha seleccionado la obra *Signos Cardinales. Cuadernos de Geografía* (2008), que aunque no fue realizada en la SNSM por su temática bien podría circunscribirse dentro de este territorio.

Libia Posada creó esta obra colaborativa a partir de etnografías realizadas en las ciudades de Quibdó, Cartagena y Medellín. Durante estas estancias estableció una relación cercana con 12 personas, la mayoría de ellas mujeres víctimas del desplazamiento forzado de su territorio por el conflicto armado en Colombia. Para Posada (2018) esta obra nació al escuchar al “otro”, visualizar sus recorridos, comprender las experiencias de pérdida, de dolor. Para su creación conceptual consideró elementos fundamentales como el viaje, el cuerpo, los signos y el mapa. El viaje está definido en la obra como la ruta, el camino y todo



Figura 18. *Signos Cardinales. Cuadernos de Geografía*, 2008
Fotografía Libia Posada
Fuente: <https://www.artextexto.com/blog/1e015dc447cab71cc-d648c1c28fafec46L.jpeg>

lo que descubre en él, los lugares de refugio, de pausa, y de peligro. El cuerpo está expresado a través de los pies como medio para avanzar, a la vez como un símbolo de medición. El mapa y los signos, los utiliza como sistemas de coordenadas y de orientación dentro del espacio que es traducido como cartografía. En esta obra el lienzo es el cuerpo, el cual ha quedado marcado y grabado con los recorridos del desplazamiento forzoso. Las piernas llevan la cuenta del camino.

En esta obra la artista realizó una acción performática, lavó cuidadosamente las piernas de cada una de las personas y luego dibujó sobre ellas el mapa del desplazamiento. Para su representación utilizó un sistema de símbolos cartográficos acordes con la experiencia vivida. La obra está compuesta por 12 fotografías en blanco y negro. Estas fueron realizadas en un estudio fotográfico, se utilizó un fondo blanco para dar la idea de la sala de una morgue.

La artista a partir de esta acción, trascendió la función de la cartografía. Le dio un significado diferente con el que logró reconstruir a través de la memoria “la certeza de lo vivido”, otorgándoles a las víctimas del desplazamiento, “un lugar en su historia” (Rodríguez, 2012, en Ramirez, 2013:40).



*Figura 19. Signos Cardinales.
Cuadernos de Geografía, 2008
Fotografía Libia Posada*

4.1.3. Artistas Internacionales

El interés por el segundo grupo de artistas de diferentes nacionalidades estuvo dado por sus obras realizadas a partir de etnografías con comunidades indígenas en América; también por el sentido ritual asociado con el territorio y el otro factor fueron las técnicas que utilizan que han sido motivo de estudio durante el proceso de la praxis artística en la SNSM.



Figura 20. Exposición Hilo unidad esencial, Museo de Arte Precolombino, Santiago de Chile 2019-2020
Fotografía https://artishockrevista.com/wp-content/uploads/2019/12/MG_8130.jpg

Sheila Hicks (USA, 1934)

Artista norteamericana con formación como pintora. Está considerada una de las principales artistas textiles del planeta. Su obra es el producto de su gran capacidad creativa e investigativa. Ha realizado trabajos de campo que le han permitido aprender los saberes ancestrales de comunidades indígenas y ancestrales de Chile, México, Marruecos, India, Suecia, Israel, Japón. De acuerdo con Hicks (2017) en la charla inaugural de la muestra *Hilos Libres (2017)* en el Museo Amparo en Puebla en México, su obra toma de las culturas precolombinas del Perú el movimiento de las líneas y de México la riqueza del color. Para Hicks, después de vivir en México entendió que “se puede pintar en el espacio. Se puede saltar el muro, se puede seguir pintando y hablando con la arquitectura”. Hicks, le da a sus hilos la magia de la espacialidad con el movimiento de las líneas.

Claudia Andujar (1931)

Nació en Suiza, pero fue criada en Hungría y Rumania. Durante la segunda guerra mundial debido a su origen judío estuvo refugiada en Austria con su madre. En 1954 se radicó en Brasil, allí inició su carrera como fotoperiodista. En la década de los 70 comenzó su trabajo con la comunidad indígena Yanomami de la Amazonía brasileña. Claudia Andujar ha dedicado su obra y su vida en la defensa de los derechos de esta comunidad. Para el caso de investigación de esta tesis se ha seleccionado la obra *Marcados*¹. El interés de esta tesis en la obra de esta artista está dado por la fotografía etnográfica. Esta obra está compuesta por una serie de fotografías etnográficas en blanco y negro realizadas entre 1981 y 1984. Durante este trabajo etnográfico, Andujar estuvo acompañada de dos médicos. El objetivo era fotografiar a cada uno de los integrantes de la comunidad para la realización de cartillas de vacunación. En las fotografías las personas aparecen identificadas con un número colgado de su cuello. Para Andujar (2016) este gesto tuvo una doble connotación, la primera era cuestionar el hecho de identificar a las personas con un número, sin embargo en este caso eran “personas marcadas para vivir”².

1 La obra *Marcados* fue expuesta en 2016 en el Malba (Museo de Arte latinoamericano de Buenos Aires).

2 Texto autobiográfico presentado en la exposición del Malba(2016).



Figura 21. Serie *Marcados* (1981-1984)
Fotografía https://s3-sa-east-1.amazonaws.com/malba/wp-content/uploads/2016/02/23173129/Claudia-Andujar_Serie-Marcados_03-420x249.jpg

Gracias a este trabajo se pudieron salvar muchas vidas. En segundo lugar, para ella esta acción le trae la remembranza de su raíces judías. La artista perdió a su padre, amigos y parientes, durante la segunda guerra mundial en un campo de concentración en Polonia.

Bernardo Oyarzún (Chile, 1963)

La obra de este artista ha estado determinada por la reflexión sobre la condición mestiza en Latinoamérica, especialmente en Chile. En 1998 Oyarzún fue detenido por su aspecto físico como sospechoso de un delito que no cometió. Este hecho lo marcó y a partir de él inició un proceso de investigación sobre su propia identidad, su condición mestiza, y su ascendencia Mapuche.

Oyarzún ha trabajado por la reivindicación y la visibilización del pueblo Mapuche. Para el caso de estudio de esta tesis se ha seleccionado la obra que presentó en la bienal de Venecia 2017, titulada “Werken”, que significa “el mensajero”. Considerado como un personaje ritual de la cultura mapuche.

Oyarzún presentó una instalación con 1.000 máscaras talladas en madera por 40 artesanos Mapuches. Las mascararas fueron colocadas dentro de un círculo representando un grupo humano. En las paredes de la sala que rodeaba la instalación se proyectaron con led 6.906 apellidos mapuches, algunos de ellos ya han desaparecido. Para Oyarzún (2019) esta acción estaba considerada como una dualidad en la que presentaba un “contenedor estético y antropológico” y simultáneamente la modernidad a través



*Figura 22. Werken, Bienal de Venecia, 2017
Fotografía <https://www.gabinetearte.com/oyarzun>*

de la línea de leds con los apellidos Mapuche. Este era un “hilo histórico, y a la vez señalaba la historia épica de un pueblo”.



Figura 23. Obra *Adiós al Rombo*, 2009- 2016,
 Instalación en Azkuna Zentroa, Bilbao 2016.
 Fotografía: https://www.teresalanceta.com/es/atlas-medio.php?n_obra=285

Teresa Lanceta, (España, 1951)

Teresa Lanceta es Doctora en Historia del Arte y Humanidades. Es una artista tejedora que mediante la investigación y el trabajo etnográfico en Marruecos ha desarrollado gran parte de su obra. Lanceta ha retomado y reinterpretado desde el arte contemporáneo, la sabiduría del tejido realizado por las mujeres del Medio Atlas Marroquí. Con su obra, Lanceta ha querido controvertir la dicotomía que ha existido entre el arte y la artesanía. Cuando la artista conoció el trabajo anónimo de estas mujeres, se sintió acompañada en su labor artística. El interés de esta tesis en la obra de esta artista, está dado bajo la importancia de la recuperación y resignificación de labores ancestrales desde una praxis contemporánea. En una muestra realizada en el Museo Reina Sofía, 2000, titulada *Tejidos Marroquies*, su obra fue presentada a modo de diálogo con las obras de estas mujeres tejedoras. Actualmente, su obra está orientada a enaltecer la influencia de la tradición morisca en España, basada en la industria de alfombras que existía en Albacete en el siglo XV.



*Figura 24. Inkarrí, 1968, Blanton Museum of Art, University of Texas at Austin.
Fotografía http://www.revistadeartes.com.ar/revistadeartes-41/pintura_fernando-de-szyszlo.html*

Fernando de Szyszlo (Perú, 1925-2017)

Pintor y escultor con gran reconocimiento internacional. Su formación artística inicial, estuvo influenciada por el posimpresionismo y el expresionismo. En 1948 viajó a París y allí estudió durante cuatro años. De acuerdo a las tendencias artísticas, su obra estuvo marcada por las vanguardias del momento. Posteriormente regresó a Lima y allí consolidó su obra conjugando la abstracción y la herencia ancestral de la cultura Inca. Su obra estuvo influenciada por el escritor y antropólogo peruano, José María Arguedas, y las pinturas de Rufino Tamayo, comprendió que la búsqueda tenía que venir desde sus raíces, desde adentro. Habitado por la memoria ancestral con su obra resignifica las tradiciones de la cultura Inca desde la contemporaneidad.

Ernesto Neto (Brasil, 1964)

Escultor de grandes instalaciones textiles en las que crea un diálogo con el espectador invitándolo a participar en un mar de experiencias sensoriales, perceptivas y lúdicas. Al habitar la obra de Neto es posible hacerlo desde la conciencia individual hasta la colectiva, así mismo es posible percibir el sentido de la construcción de una obra comunitaria. El interés de presentar este artista en esta tesis doctoral está dado a partir de dos aspectos. El primero es que Neto desde 2013 ha estado viviendo con la comunidad indígena de la Amazonía Brasileña, Huni Kuin. Lo que le ha dado a su obra un sentido ritual. El segundo factor es la utilización del tejido como articulador de su obra. La obra seleccionada para presentar en esta tesis es *Um sagrado Lugar*, instalada en el *Pabellón de los Chamanes* de la 57 Bienal de Venecia 2017. Esta fue una obra de carácter participativo tanto con la comunidad indígena como con el espectador. Neto creó un Cupixawa o tienda ceremonial elaborada con tejidos. Este era un espacio en el cual el público podía acceder e interactuar con los chamanes de la comunidad Kuni Kuin. Durante la bienal se realizaron performances, cantos, danzas y rituales de sanación.



Figura 25. *Um Sagrado Lugar*, 57 bienal de Venecia, 2017
 Fotografía: <https://www.vix.com/es/actualidad/184348/sanar-por-el-camino-espiritual-conoce-el-fuerte-mensaje-que-nos-deja-la-obra-de-ernesto-neto>

Ana Mendieta (Cuba, 1948 - USA 1983)

Su condición de exiliada, mujer y latinoamericana fueron hechos determinantes que marcaron su obra. Ana Mendieta nació en la Habana, cuando tenía doce años fue separada de sus padres y llevada a vivir a los Estados Unidos. Su corta carrera artística, debida a su pronta muerte, se caracterizó por una búsqueda sin límites a través de su cuerpo como eje de reflexión. Su trabajo está inscrito en el *bodyart* y en el *Earth-art/land-art*. Mendieta utilizó diferentes soportes como: dibujos, instalaciones, performance, videos y fotografías, en los que su huella siempre estuvo incorporada. Con su obra expandía sus propios límites. Con una mirada feminista desde su condición de inmigrante buscaba impactar, provocar a partir de la violencia sobre su propio cuerpo, hasta considerarlo como un territorio sagrado. “Mendieta sirve como símbolo de muchos de los discursos principales de nuestro tiempo: el feminismo, el otro, la hibridad, el origen, lo espiritual, la identidad y la nueva subjetividad” (Power en 1984 en Baigorri, 2006:2). El interés en la obra de esta artista, está enfocado en el sentido ritual de sus obras, en las que vuelve al origen a partir de la relación que establece con la tierra, el lugar y el entorno. En su obra evoca los rituales de la santería cubana.

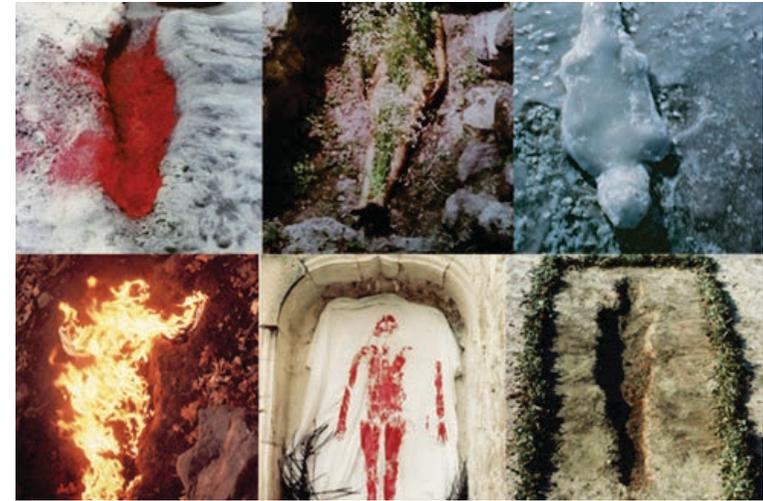


Figura 26. Fotografías de la Serie Siluetas 1977-1980
Fotografía <http://www.madridartprocess.com/tendencias-arte-cultura/37-tendencia/527-ana-mendieta-identidad-y-transcendencia>



Figura 27. *Invención de América, 1985-1988*
 Exposición Museo Guggenheim NY. Ene-Marzo 1993
 Fotografía: <https://www.guggenheim.org/exhibition/lothar-baumgarten-america-invention>

Lothar Baumgarten (Alemania 1944-2018)

Fue uno de los primeros artistas en realizar trabajos de campo con las comunidades indígenas de América del Norte y del Sur. Baumgarten pasó largas temporadas con la comunidad Yanomami de la Amazonía Venezolana. Su obra estuvo fundamentada por la investigación antropológica y etnográfica cuestionando cómo “la historia del arte occidental no puede desligarse del colonialismo occidental”. Según Manuel Borja (2016)¹, este artista trabaja “con aquellos que no tienen voz en la estructura artística occidental,” lo que conduce a reflexiones sobre la historia, el dispositivo, lo poético y las formas, generando a partir de ellos nuevos dispositivos artísticos.

Baumgarten, presentó su obra por medio de esculturas, instalaciones, paisajes sonoros, libros, fotografías y videos. Los textos fueron claves en muchas de ellas, recurrió a los nombres originales de las comunidades nativas. En algunas obras las letras aparecen invertidas o distorsionadas, queriendo comunicar la deficiente representación de estas comunidades a través de analogía con el pasado colonial, el neocolonialismo y la modernidad como depredador cultural y ambiental.

¹ Manuel Borja Villed (2016), Director del Museo Reina Sofia de Madrid. En la presentación de la exposición *El barco se hunde, el hielo se resquebraja*, de Lothar Baumgarten en el Palacio de Cristal. Nov 2016-abril 2017.

Marta Palau (España, 1934)

En la obra de esta artista de origen español, que se según ella se siente Mexicana, es fundamental considerar el exilio de su familia hacia México en 1940 tras huir de la guerra civil española. Palau construye su obra bajo la narrativa de la lógica nómada, las historias de migración, los mitos de los grupos humanos de la baja California, la celebración de lo femenino desde la relación con la tierra. A partir de 1990 Palau incorporó el termino *Naualli*, palabra perteneciente al lengua precolombina *Nahuatl*, que significa, hechicera, bruja, vidente. Esta definición envolvió sus trabajos con simbolismos y rituales primitivos, convocando lo arcaico, con el presente. En 2012 presentó en el Museo de Bellas Artes de México la obra *Tránsitos Nahualli*, con 31 obras realizadas desde los 70 hasta el 2012. En esta exposición, presentada en varios países, entre ellos España, en Zaragoza, (2014). De acuerdo con el comunicado de la Secretaria de Cultura del Gobierno de México (2014), la obra no es “sólo un recorrido espacial sino un recorrido temporal” en el que se traslada al espectador a través de la magia, las tradiciones y el ritual a un presente político e histórico.



Figura 28. *La cascada* 1978, pertenece al Museo de Arte Contemporáneo MUAC de México
Fotografía <https://culturacolectiva.com/arte/marta-palau-transitos-de-naualli>

Conclusiones

El objetivo planteado en este capítulo es crear una base teórica y un contexto histórico y cultural que sirviera para la comprensión y análisis de la hipótesis que se plantea en esta tesis. Para ello fue necesario recurrir a la historia reciente del siglo XX y determinar los hechos que hicieron converger el arte y la antropología. Este fue un siglo que estuvo asediado por múltiples cambios, y sucesos que generaron transformaciones políticas económicas y sociales.

A lo largo de todo el siglo se dieron constantes cuestionamientos y movimientos que reaccionaron contra lo que estaba establecido. En el caso de los movimientos de vanguardia estas negaban el pasado y buscaban nuevos lenguajes, estaban basadas en una realidad diferente que no pretendían imitar sino interpretar. La vanguardias estuvieron marcadas por la radicalidad, la depuración, la eliminación y el regreso al origen. Estos fueron los principios con los que el modernismo se desplegó durante gran parte del siglo (Bourriaud, 2009).

El encuentro de estas dos disciplinas, el arte y la antropología, se dio precisamente cuando el modernismo del siglo XX se desploma. Los artistas dejan de crear mundos ideales para salir a la búsqueda de nuevos espacios y crear modos de existencia y de acción desde lo real. Bajo este espectro se reconoce al “otro”. Se reconocen las identidades, las raíces, el género, la cultura, la nacionalidad. Para el arte, la antropología resulta ser una disciplina inspiradora. Le ofrece al artista la posibilidad de tener una posición crítica y un acercamiento “al otro”. Igualmente les sucede a los antropólogos, estos quisieran tener la posibilidad de expresión y libertad de intervención de los artistas (Sansi, 2015)

Este nuevo campo de acción le permite a los artistas no limitar la obra de arte dentro de un marco visual o estético. Le abre las posibilidades al encuentro con el otro para crear con él. Se abrió

el espacio para un arte relacional con creaciones participativas. Este giro hacia el “otro” acercó el arte a las comunidades. El resultado estético o el objeto de creación ya no son el objetivo, al artista le interesan los procesos y las relaciones que se producen (Crespo-Martín, 2016).

Estos conceptos teóricos han sido fundamentales para comprender el proceso de estudio, el trabajo de campo y de creación con el que se ha elaborado esta tesis doctoral. Gracias a la apertura como artista hacia la antropología y la etnografía ha sido posible el acercamiento con una posición más reflexiva y equitativa con las comunidades indígenas de la SNSM.

Es muy interesante que las reflexiones y el análisis de grandes teóricos, como es el caso del antropólogo Tim Ingold, concuerden con la sabiduría de los pueblos originarios. Los conocimientos teóricos han sido fundamentales, pero como artista etnógrafa la experiencia y la vivencia con el otro a través del trabajo de campo y la etnografía no pueden verse por separado. Todos se unen y se adicionan en un proceso sin fin como la vida misma en permanente re-creación.

Con respecto a los artistas seleccionados y a sus obras, estas han sido de gran aporte para esta tesis. De la misma forma que le sucedió a Teresa Lanceta cuando se enteró de las tejedoras del Medio Atlas, es una motivación conocer a otros artistas que igualmente se han lanzado a la maravillosa experiencia de aprender del otro.

En los siguientes párrafos se agruparon algunos artistas con otros, resaltando elementos significantes que han aportado al proceso de investigación y creación artística como: escuchar al otro, habitar su espacio, hacer visible lo invisible, darle voz a quienes no la tienen, yo soy otro como tú, la identidad, las raíces, la memoria inconsciente, la reinterpretación de los saberes ancestrales, el exilio, volver al origen y la relación con el entorno, entre otros. En la segunda parte de la tesis se volverá a estos artistas dentro del proceso creativo y al final de la tesis en las

conclusiones finales, resaltando a través de la obra los aportes conceptuales que le han dado a la investigación.

Como artista colombiana el conflicto armado es un pasaje de la historia de mi país al cual no puedo eludir, y mucho menos cuando el territorio en donde ha trabajado esta tesis ha sufrido los impactos de la guerra. Por esta razón, se ha considerado muy importante incluir en esta tesis los trabajos que desde el arte se han hecho en pro de la Paz. Partiendo de la premisa de considerar el arte como la herramienta más eficaz para la transformación del ser humano, es necesario visibilizar el trabajo silencioso e incansable de pequeñas ONG'S como FundeHumag, que buscan retejer el tejido humano fracturado por la violencia. El arte como instrumento para el reconocimiento del “otro” da origen a las praxis de artistas como Doris Salcedo y Libia Posada entre otros. Salir a escuchar al otro, habitar su espacio, reconocer su recorrido forzado, reconocer su duelo permite dales un lugar en la historia. Estas acciones contribuyen además a la creación de las imágenes de la memoria del conflicto, con el fin de no olvidarlo para no repetirlo.

Las etnografías realizadas por los artistas Oscar Leone y Jorge Gamboa, les ha permitido habitar el territorio sagrado enmarcado por la Línea Negra. Estos dos artistas con sus obras hacen visible lo que es invisible ante los ojos humanos, pero visible desde la cosmogonía de los pueblos indígenas de la SNSM. Mientras que la obra de Leone va dentro adentro para visibilizar la Línea Negra, Jorge Gamboa extiende los límites de la Línea Negra para incorporar otras latitudes sagradas, permitiendo a través de su obra el intercambio intercultural.

Las etnografías en territorios indígenas han permitido que artistas como Lothar Baumgarten y Claudia Andujar dediquen con su obra a proteger la vida y a visibilizar las demandas de co-

comunidades indígenas de la Amazonia, dándoles voz a quienes no la tienen desde la estructura occidental.

Encontrarse con “el otro” a través del arte y reconocerse en él, para concluir que “yo soy otro como tú” ha sido parte del proceso de aceptación y re-significación de artistas como Nadín Ospina y Bernardo Oyarzun. Artistas que mediante la praxis artística se han confrontado con su propia identidad.

De igual forma, el encuentro y el reconocimiento del otro puede darse a través de las raíces, la memoria y el inconsciente. Estos conceptos se manifiestan en las obras como una expresión de lo que no se ve pero sí se siente y está presente en las pinturas de Carlos Jacanamijoy y Fernando de Szyszlo.

Si se levantaran las manos de las tejedoras y los tejedores sería posible unir sus hilos y crear un gran manto que cubriría gran parte del planeta. Artistas como Olga de Amaral, Sheila Hicks, Teresa Lanceta, Ernesto Neto han retomado y reinterpretado desde el arte contemporáneo saberes ancestrales de los pueblos primitivos. En el caso de Ernesto Neto el tejido le permite crear espacios en donde se origina un diálogo con el espectador, invitándolo a participar en un mar de experiencias sensoriales, perceptivas, lúdicas y rituales.

El exilio, el género, la segregación, la añoranza por las raíces, habitando el espacio de “el otro”, y al mismo tiempo siendo señalada como “el otro”, determinan la obra de artistas como Ana Mendieta quién vuelve al origen a partir de la relación que establece con la tierra, con el lugar y el entorno, mediante la evocación a sus orígenes y a los rituales de la santería cubana. El exilio también excava en las memoranzas y los caminos que recorre Marta Palau en su obra a través

de la búsqueda de las raíces a través de recorridos que se debaten entre las tradiciones, la magia, el ritual y un presente histórico y político.

Como la autora de esta tesis, artista etnógrafa y que vivo lejos de mi país de origen, he trabajado realizado esta investigación a través de diversos procesos de acercamiento al “otro”. Desde la lejanía en Barcelona hasta los trabajos de campo y etnográficos en la SNSM; desde los libros hasta las múltiples opciones que ofrece la red de internet desafiando el concepto de tiempo y espacio. Tal vez como lo plantea Bourriaud, esta investigación hace parte de los flujos de la globalización y soy una artista creando desde la lejanía, a partir de una identidad portátil en un territorio ajeno.



2. EL TERRITORIO - LA SIERRA NEVADA DE SANTA MARTA

Introducción

La aproximación a la SNSM en este capítulo tiene como objetivo crear un marco o tejido que sirva de base para descubrir y acceder al territorio a través de diferentes miradas. Y a partir de cada una de ellas poder contextualizar y caracterizar los diferentes factores que definen la singularidad de este territorio. Este capítulo presenta la forma cómo este espacio se ha configurado y representado a través de los procesos históricos, políticos, sociales y económicos.

Inicialmente, en el apartado 2.1. *La Sierra Nevada de Santa Marta, “El corazón del Planeta”*, se contextualiza de acuerdo a su ubicación estratégica y a las condiciones geográficas y ambientales privilegiadas. En los apartados 2.2. *Antecedentes históricos de la cultura Tayrona¹* y 2.3. *Relación con el Estado* se hace un recuento de los principales condicionantes históricos, desde la conquista española en el siglo XVI hasta nuestros días. Se descubre un territorio que ha estado marcado por la huella humana desde la antigüedad, y que hoy está habitado mayormente por cuatro comunidades indígenas descendientes de la cultura precolombina Tayrona. El último apartado, 2.4. *Las cuencas de los ríos Buritaca y Guachaca*, se concentra en el proceso que han tenido estas cuencas desde los años 70 del siglo pasado hasta ahora. El interés de profundizar en esta región de la Sierra se debe a que es allí donde se realizó el trabajo etnográfico.

La SNSM ha estado avasallada por múltiples afectaciones. Todos estos factores, sumados a las transformaciones sociales, económicas y políticas del país, han transformado el paisaje y sus pobladores. Para las comunidades indígenas la transformación no ha sido solamente material, sino también inmaterial desde la visión de su cosmogonía. Sin embargo, la resistencia de sus

¹ Tyrona y Tairona son las dos formas de escribirlo correctamente. Para esta tesis se utiliza Tayrona de acuerdo con la denominación oficial del Parque Nacional Natural Tayrona.

pobladores por conservar los derechos sobre la cultura y el territorio ha sido una constante desde la conquista hasta la actualidad.

Los latidos de la SNSM han sobrepasado sus propias fronteras, imanando la atracción y la ayuda de diversas esferas, organizaciones nacionales e internacionales en pro de la defensa de las comunidades indígenas y de los recursos ambientales. Desde las últimas décadas del siglo XX se han realizado trabajos de investigación científica y etnográfica en diferentes disciplinas como la antropología, la arqueología, la sociología, las ciencias políticas, económicas, la biología, la medicina y las artes.

Para la realización de este capítulo fueron fundamentales las siguientes fuentes bibliográficas consultadas: *Ley de Se, Seyn Zare, Shenbuta* (2009) de la OGT; *La Línea Negra y otras áreas de protección de la Sierra Nevada de Santa Marta, ¿han funcionado?* (2017) de Gerson Javier Pérez, Iván Higuera y Leonardo Bonilla; *El libro de los Mamus* (2015) de Gerardo Morales, *Shikwakala* (2018) de Yanelia Mestre y Peter Rawitscher; *El Plan de manejo de Parques Nacionales Naturales de Sierra Nevada de Santa Marta y Tayrona* (2019) de la CTC y de Parques Nacionales Naturales de Colombia, Dirección Territorial Caribe; *Líneas* (2015), *The Perception of the Environment* (2000) de Tim Ingold; *Geografía Humana de Colombia* (1993) de Carlos Alberto Uribe; *La imagen del indígena de la Sierra Nevada de Santa Marta* (2015) de Viviana Palacio; *La Invención de la Sierra Nevada* (2008) de Margarita Serje; *Museo del Oro Tairona* (2014) del Banco de la República; *Desarrollo de la Orfebrería Tairona en la provincia metalúrgica en el norte colombiano* (1987) de Ana María Falchetti; *Forma y función en el oro Tairona* (1987) de Clemencia Plazas; *Volver: el retorno de los capuchinos españoles a Colombia a finales del siglo XIX* (2015) de Andre Bastien Bosa; *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* (1985) de Fray Bartolomé de las Casas; *Contactos y cambios culturales en la Sierra Nevada de Santa Marta* (1953), *Investigaciones arqueológicas en la Sierra Nevada de Santa*

Marta (1981) de Gerardo Reichel-Dolmatoff; Revista *Zhigonezhi* 2009 de la OGT. También ha sido una fuente importante de consulta el decreto de estado 1500 de 6 de agosto de 2018, y los documentos elaborados por las organizaciones indígenas de la SNSM, la Organización Gonawindua Tayrona (OGT) del pueblo Kogui, la Confederación Indígena Tayrona (CIT) del pueblo Arhuaco, la Organización Wiwa Yugumaium Bunkuanarrua Tayrona (OWYBT), la Organización Indígena Kankuamo (OIK), la Fundación ProSierra Nevada de Santa Marta y El Plan Salvaguarda del Ministerio del Interior. Dentro de las múltiples entrevistas realizadas durante los trabajos de campo es importante resaltar las del antropólogo Julio Barragán (2017, 2018, 2019, 2020), exdirector de casa indígena de Santa Marta, y al Mamo Wiwa Ramón Gil Barros (2018), Lina González (2020) de la Unidad de Atención y Reparación a las Víctimas; Gregorio Mojica (2017, 2018, 2019, 2020) maestro indígena de la comunidad de Gotsezhi.

2.1. La Sierra Nevada de Santa Marta, “El corazón del planeta”

En la costa nordeste de Colombia, frente al mar Caribe, se encuentra ubicada la SNSM. La Sierra es un macizo montañoso aislado de la cordillera de los Andes. Sus coordenadas geodésicas son: 11° 20' 11", 10° 01' 05" de latitud norte, 72°36' 16" y 74°12' 49" al oeste del meridiano de Greenwich. De acuerdo con la distribución geopolítica colombiana la Sierra está situada entre los departamentos del Cesar, Magdalena y la Guajira. Tiene un área aproximada de 17.000 km² y si se delimita por las cuencas de los ríos su área se extendería a 21.156 km². Una de las características principales de este macizo montañoso es poseer los picos nevados más altos de Colombia, el pico Bolívar y el pico Colón con 5.775 msnm. Estas cumbres nevadas están catalogadas como las montañas más altas al lado del litoral en todo el planeta, a sólo 42 km de la costa Caribe.

La base de la SNSM es de forma triangular y se eleva como una gran pirámide. Su cara norte está orientada hacia el mar Caribe con una longitud aproximada de 160 km, desde la ciudad de Santa Marta hasta el sur de la Guajira; la cara occidental está orientada hacia la Ciénaga Grande de Santa Marta y tiene una longitud de 180 km aproximadamente; con igual longitud está la cara sur-oriental, la cual está orientada hacia el valle formado por los ríos Ranchería y Cesar con la Serranía del Perijá.

En 1979 la SNSM fue declarada por la UNESCO “Reserva de la Biosfera y Patrimonio de la Humanidad”. Su gran riqueza en cuanto biodiversidad está determinada por su posición geográfica privilegiada en la franja tropical. Este macizo montañoso presenta todos los pisos térmicos¹

1 Bosque seco tropical en las tierras bajas (<1000msnm), bosque húmedo en las de mediana altitud (1000-2500msnm), páramo en tierras altas (3000msn).

con sus respectivos ecosistemas, desde los bosques secos tropicales, los bosques húmedos hasta los páramos y las cumbres nevadas. Las temperaturas de esta región están determinadas por la altitud y los vientos alisios de noreste, varían desde los 35° C a nivel del mar hasta los 0° C en las zonas de páramo.

La SNSM está considerada como una isla biogeográfica y un centro de especies endémicas. Es importante resaltar que Colombia es el segundo país con mayor biodiversidad en el planeta y es el primer país en número de especies de aves y orquídeas. De acuerdo con El Sistema de Información de Biodiversidad en Colombia², SIB Colombia, la SNSM posee el 35,45% de la aves de Colombia. Otra de las grandes riquezas de este macizo montañoso, es ser la fuente de 35 cuencas hidrográficas que nacen en sus altas cumbres, 383 lagunas glaciares y más de 650 microcuencas. La gran mayoría desembocan directamente sobre el mar Caribe, algunas en la Ciénaga Grande de Santa Marta y otras en la Ciénaga de Zapatosa.

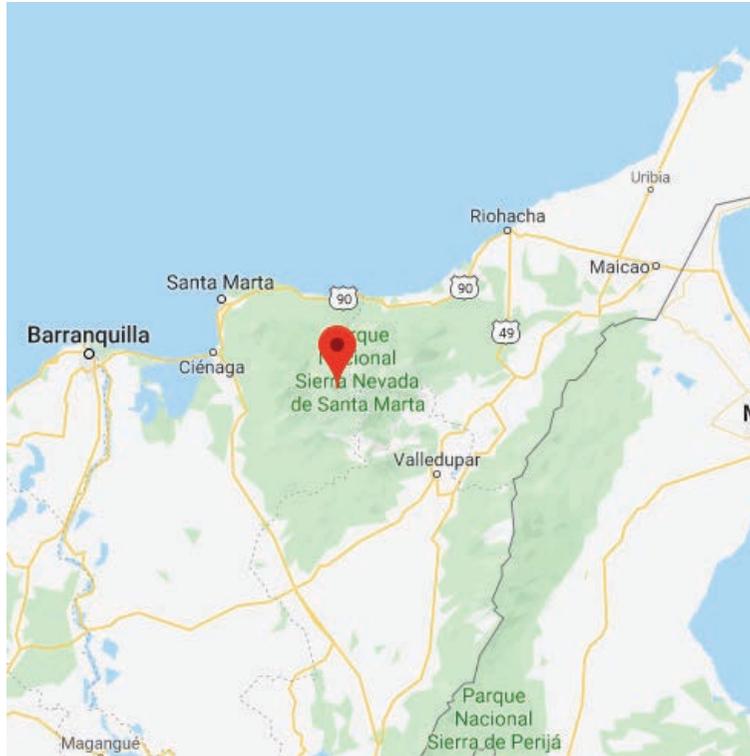
La población que habita la SNSM está compuesta por indígenas, colonos y campesinos. La característica más importante a nivel demográfico de este territorio es ser la casa ancestral de las cuatro comunidades indígenas descendientes de la cultura pre-hispánica Tayrona³, allí

² SIB Colombia, Sistema de Información sobre Biodiversidad en Colombia. Véase: <https://sibcolombia.net/actualidad/biodiversidad-en-cifras/>

³ La cultura Tayrona puede considerarse como una de las grandes culturas prehispánicas colombianas. (Museo del Oro Tayrona, 2014). En el apartado 2.2 se desarrollan los antecedentes históricos de la Cultura Prehispánica Tayrona. Esta cultura habitó la SNSM entre el 900-1600 d.c.



Mapa 1. Colombia, Sierra Nevada Santa Marta.
Fuente: Google Maps 2019



Mapa 2. Sierra Nevada Santa Marta.
Fuente: Google Maps 2019

habitan los Koguis o Kaggaba, Arhuaco o iKu, los Sanká, Arsarios o Wiwas y los Kankuamos, También habita el pueblo Chimila y algunas comunidades Wayuú. Estas últimas no hacen parte del objetivo de la investigación porque no realizan rituales de pagamento, qué es el objetivo de esta investigación. De acuerdo con los datos del último Censo de población (2018) realizado en Colombia por el Departamento Administrativo Nacional de Estadística, DANE⁴, la población indígena asciende a 85.719 personas, distribuidas en los resguardos indígenas: Kogui-Malayo-Arhuaco, Kankuamo, Arhuaco de la Sierra Nevada y Arhuaco de Bunsichama.

La relación que establecen los pueblos indígenas de la SNSM con el territorio está determinada a partir de su cosmovisión, denominada la Ley de Origen⁵, la cual es la guía para el ordenamiento territorial, espiritual, social, político y económico de los cuatro pueblos nativos. De acuerdo a su cosmogonía, la SNSM y el cerro mayor el pico Bolívar, denominado Gonawindua, este es el centro del planeta, una montaña sagrada considerada como el “Corazón del planeta y de todo el universo”. Para la Ley de Origen todas la conexiones espirituales y energéticas llegan al cerro Gonawindua, todos los cerros se conectan con él. En la cima de esta montaña cubierta de nieve se encuentra la fuente del

⁴ La información fue obtenida de las bases de datos de los resguardos indígenas de la SNSM a partir del último Censo de población.

⁵ En el apartado 4.2 se amplían los alcances e implicaciones que tiene La Ley de Origen, tanto para la relación de sus habitantes con el territorio como desde el reconocimiento legal del estado colombiano.

conocimiento, la sabiduría, el origen de la humanidad, es la montaña sagrada y la Madre donde nace la energía creadora (Mestre y Rawitscher, 2018).

La misión ancestral de las comunidades indígenas de la SNSM es cumplir con el mandato de proteger y conservar el equilibrio de la Sierra mediante el cumplimiento de La Ley de Origen (Ibíd.: 36). La visión etnocéntrica de los cuatro pueblos deposita en las tradiciones ancestrales y en sus autoridades, los Mamos⁶, el poder de restablecer el equilibrio del planeta y de la SNSM, mediante la realización de los trabajos tradicionales, los rituales de Pagamento y las actividades culturales. Estos pueblos se denominan a sí mismos como los hijos Mayores de la Madre espiritual, quien les entregó el territorio de la Sierra para cuidarla y protegerla, son los guardianes de su medio ambiente y por ser sus hijos son los “hermanos mayores”. A quienes no pertenecen a las comunidades indígenas de la SNSM se les denomina los “hermanos menores” (Ibíd, 29).

Sin embargo, la Ley de Origen no ha sido suficiente garante para la protección de este territorio. Desde la conquista en el siglo XVI, la colonización española en los siglos XVII y XVIII hasta nuestros días, la SNSM ha sido asediada por diferentes actores con intereses políticos, económicos y religiosos no necesariamente compatibles con los intereses de los pueblos originales. El Estado colombiano, en acuerdo con las comunidades indígenas Kogui, Arhuaco, Wiwa y Kankuamo, dictó la resolución 000002 del 4 de enero de 1973 del Ministerio de Gobierno. Con esta resolución se estableció la protección del territorio ancestral, los lugares sagrados, el libre acceso de los indígenas a estos lugares para la realización de sus rituales ancestrales y de Pagamento. Se creó una frontera invisible que rodea el territorio sagrado de la SNSM, denominada “La Línea Negra”⁷. Dicha frontera se encuentra conformada por espacios sagrados que se

6 Los Mamos son los líderes y guías espirituales de los cuatro pueblos indígenas de la SNSM. Ver el apartado 4.3.

conectan entre sí, material e inmaterialmente.

Dentro del área comprendida por la Línea Negra se encuentran diferentes áreas protegidas como: el Parque Nacional Natural Sierra Nevada de Santa Marta, el Parque Nacional Tayrona y el Santuario de Flora y Fauna los Flamencos, tres resguardos indígenas, Kogui-Malayo, Arhuaco, Kankuamo-Arhuaco, la ciudad de Santa Marta Distrito Turístico Cultural Histórico, 20 municipios, tres corporaciones autónomas regionales, CORPAMAG⁸, CORPOCESAR⁹, CORPOGUAJIRA¹⁰ el Parque Arqueológico Teyuna o Ciudad Perdida¹¹. En la parte norte de la Línea Negra también se incluyen algunos de los resguardos de la cultura Wuayúu.

Desde la promulgación de la resolución gubernamental de 1973 hasta ahora, el estado ha modificado la resolución, por medio de fallos de sentencias y dictámenes de la Corte Suprema. El último decreto de estado, el 1500 del 6 de agosto de 2018, lo dictó el anterior presidente de la república de Colombia, Juan Manuel Santos Calderón; dicho decreto amplía las garantías y el número de los espacios sagrados para velar por la protección del territorio ancestral y el equilibrio ecológico de la SNSM¹².

El territorio de la SNSM ha sido y sigue siendo el blanco de las miradas y los intereses de muchos. Las comunidades indígenas han estado permanentemente asediadas y amenazadas por problemas de diferente índole, tales como la violencia, el narcotráfico, la evangelización, los colonos, las propuestas para la ejecución de proyectos de mega infraestructura, el turismo y la explotación minera. Aunque existen las leyes, en muchas ocasiones la misma ausencia del estado no permite que el territorio esté completamente protegido. Continuamente se cometen

7 La Línea Negra, véase el capítulo 4.1.3., donde se amplían los alcances, conceptos y las diferentes resoluciones y decretos que el Estado ha implementado con respecto a este territorio.

8 CORPAMAG, Corporación Autónoma Regional del Magdalena, <http://corpamag.gov.co/index.php/es/>

9 CORPOCESAR, Corporación Autónoma Regional del Cesar, <https://www.corpocesar.gov.co/geo.html>

10 CORPOGUAJIRA, Corporación Autónoma Regional de la Guajira, <http://corpoguajira.gov.co/wp/>

11 El Parque Arqueológico Teyuna o Ciudad Perdida es administrado desde 1976 por el Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH).

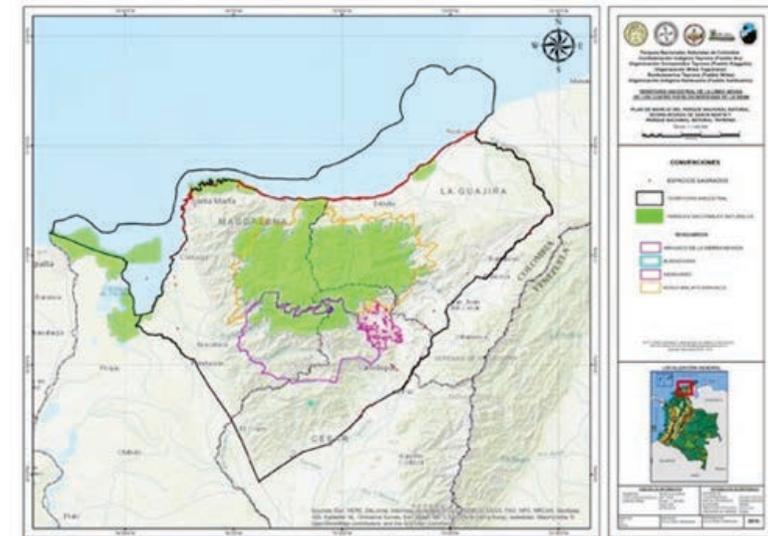
12 Véase el capítulo 4.1. *Ordenamiento territorial, La Línea Negra*.

transgresiones a los pueblos y al territorio. Solamente ha intervenido de forma directa a finales del siglo XX y principios de XXI, al convertirse esta en foco de violencia y ser declarada como zona roja o área de conflicto.

En el año 2000, el Estado, a partir de su estrategia de “Reconquista del Territorio” como parte del *Plan Colombia*¹³ en contra de la guerrilla y el narcotráfico, realizó una fuerte arremetida militar en la región y ubicó en la sierra un batallón militar de alta montaña. Durante esta época se hicieron fumigaciones aéreas con Glifosato para erradicar cultivos de coca; adicionalmente se planteó la ejecución de obras de infraestructura, con el fin de generar desarrollo y penetrar el territorio selvático. Paralelamente a esta situación de conflicto, la Sierra presenta la otra cara idealizada en el imaginario colombiano (Serje, 2008), resaltada por etnógrafos y antropólogos, a través de la imagen de los indígenas vestidos de blanco, que viven en la selva, son mensajeros de paz y hablan de sabiduría ancestral, de protección y del cuidado del medio ambiente.

Cesar Rodríguez Garavito (2010) en un artículo en el periódico *El Espectador*, escrito después de la posesión simbólica del presidente Santos en 2010 ante los Mamos de la SNSM, presenta la imagen de dos Sierras según el imaginario colombiano. La primera la denomina la “Sierra Light” (Palacio, 2014:21), la del turismo, el “trekking” a

¹³ El Plan Colombia, es el tratado que se firmó en 1999 con los Estados Unidos de América para la erradicación de los cultivos ilícitos, está basado en el apoyo económico y militar de la gran potencia.



Mapa 3. Resguardos Indígenas y Parques Naturales de la Sierra Nevada Santa Marta.

Fuente: Plan de Manejo PNN de la SNSM y Tayrona, 2018.

Ciudad Perdida y el acercamiento exótico a las comunidades indígenas. La segunda Sierra es la de sus habitantes, las comunidades indígenas, los colonos, los campesinos, afectados por los diferentes intereses, el narcotráfico, los conflictos armados, la guerra.

Durante los años 80, la Sierra estuvo bajo el control guerrillero de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia, FARC y el Ejército de Liberación Nacional, ELN; en los

años 90, el conflicto se dio por el control del territorio entre los grupos guerrilleros y la Auto-defensas Unidas de Colombia AUC (caracterizados como paramilitares). Pero solo a partir del año 2000 se intensificó la presencia del estado con el “Plan Colombia”, a través de las acciones realizadas por el Ejército Nacional. Paradójicamente, entre 2000 y 2006, la población indígena sufrió el período más fuerte de violencia en la región, ocasionando desplazamientos forzados de indígenas, campesinos y una centena de asesinatos.

A través de los Acuerdos de Paz logrados con las FARC en 2017, las comunidades indígenas han participado activamente con el estado en los procesos de reconciliación entre los grupos al margen de la ley con las víctimas y la sociedad y en los procesos de restauración y restitución de las tierras a las víctimas del conflicto.

En agosto de 2018 asumió la presidencia de la república de Colombia Iván Duque Márquez. Las políticas del nuevo gobierno para el “Plan para la Paz”, y “La reparación integral para las víctimas”, se han reflejado en la disminución de las asignaciones presupuestales, lo cual ha generado una desaceleración en los procesos acordados con la FARC. Actualmente, el país vive desde el segundo semestre del 2018 un recrudecimiento de la violencia, con el resurgimiento de grupos al margen de la ley y el asesinato de líderes indígenas y comunitarios.

2.2. Antecedentes históricos de la Cultura Tayrona

Gracias a las investigaciones arqueológicas realizadas durante el siglo XX en la SNSM, se postula que en esta región existieron dos períodos de culturas prehispánicas. El primer período denominado Nehuange se dio entre el año 200 al 900 d.C. El segundo período denominado Tayrona, entre el año 900-1600 d.C.

La denominación Nehuange, corresponde al nombre prehispánico de una de las bahías del Parque Nacional Tayrona, donde el antropólogo estadounidense Alden Mason realizó, en 1922, excavaciones arqueológicas de gran importancia. Estas excavaciones permitieron encontrar una tumba recubierta con lajas de piedra, que contenía un ajuar funerario con numerosas piezas de cerámica, orfebrería, piedras y conchas. A partir de estas piezas, fue posible determinar una tipología previa a la civilización Tayrona. El período Nehuange se caracterizó por pequeños asentamientos dispersos en la región noroccidental de la Sierra (Banco de la República, 2014). En el caso de la denominación Tayrona (Reichel-Dolmatoff, 1953), este término se refiere a la tribu de los Tair, que habitaron las cuencas del ríos Don Diego, Buritaca y Guachaca, en la vertiente noroccidental de la SNSM. Los Tayronas compartieron la Sierra con los Arawaks, ambos pertenecientes lingüísticamente a la familia Chibcha. La denominación Tayrona, a través de la conquista, se convirtió en el nombre genérico que se les dio a todas las comunidades que habitaban la Sierra y sus alrededores. De acuerdo con Uribe (1993), para los españoles Tayrona fue traducido como fragua o fundición, debido a la gran cantidad de oro que encontraron en estas culturas prehispánicas.

La civilización Tayrona fue más compleja que la Nehuange, socialmente tenían establecido el poder jerárquico civil y religioso. De acuerdo con Morales (2015), los Tayronas se ubicaron

alrededor de dos confederaciones, Bonda que estaba cerca de donde hoy está ubicada la ciudad de Santa Marta, y Pocigüeica ubicada entre río Frio y el río Don Diego; a cada una de ellas le correspondía una serie de poblados con sus respectivas autoridades pues ambas tenían un sistema de cacicazgo. La organización política de los Tayronas se caracterizó por la teocracia. Por encima del poder del cacique estaba el poder de los guías espirituales, chamanes y médicos denominados Naomas o Noamas quienes se encontraban en los centros ceremoniales o Cansamarias¹ (Ibíd.).

Los asentamientos Tayronas se construyeron en las laderas de las montañas sobre terrazas de piedra. Allí se ubicaban las viviendas y los cultivos. La base de su economía fue la agricultura, la caza y la pesca. Al parecer utilizaron el sistema de mingas, lo que consistía en realizar labores participativas en las que varios indígenas se reunían para ayudarle a uno de ellos en la siembra. Esta actividad se iba rotando entre los diferentes participantes y a cambio de la colaboración prestada había un intercambio de alimentación. El mismo sistema de colaboración era utilizado para la construcción de las viviendas (Ibíd, 40). Crearon sistemas de riego artificial, una red de caminos enlosados y escalinatas de piedra que conectaban las montañas, los valles y las zonas costeras. Los Tayronas dominaban los recursos naturales a través de desplazamientos verticales, mediante cultivos en los diferentes pisos térmicos (Zambrano, 2000). De acuerdo con Morales (2015), utilizaron el sistema de trueque entre los diferentes poblados de la misma comunidad. Los que estaban ubicados en la montaña intercambiaban con los de la costa collares de cuarzo, cornalina y jade por pescado y sal. También realizaron actividades comerciales con otras culturas, como la Muisca² con la que intercambiaron collares de oro y piedras semipreciosas por esmeraldas y mantas.

1 Cansamarias es el nombre que le dieron los españoles a los centros ceremoniales indígenas.

2 Los Muisca fueron una cultura precolombina (500 a 1600 d. C) ubicada en el altiplano Cundiboyacense en los departamentos de Cundinamarca, Boyacá y el Santander del Sur.



Figura 29. Pectoral Nehuange, Tumbaga, Colección Museo del Oro
<https://proyectos.banrepcultural.org/museo-del-oro-tairona/obras-en-alta-resolucion/index.html>

Figura 30. Hombre Murciélago Tayrona, Colección Museo del Oro,
<https://proyectos.banrepcultural.org/museo-del-oro-tairona/obras-en-alta-resolucion/index.html>

Figura 31. Orejeras con figuras de serpientes, Tayrona, Tumbaga, Colección Museo del Oro
<https://proyectos.banrepcultural.org/museo-del-oro-tairona/obras-en-alta-resolucion/index.html>



Las dos culturas, la Nahuange y la Tayrona, trabajaron la cerámica, la orfebrería y el tejido. En el caso de la orfebrería durante los quince siglos de producción metalúrgica, profundizaron en el conocimiento del material y su maleabilidad, realizaron aleaciones de oro con plata y cobre, fueron grandes maestros en el oficio. El oro que utilizaban lo extraían de los ríos de la vertiente norte de la Sierra. Las figuras que realizaron estaban cargadas de significado, formas, usos y representaciones asociadas a su cosmología. (Banco de la República, 2014).

La orfebrería Nahuange (Falchetti, 1987), comparada con la Tayrona, produjo piezas más simples en detalles (Ver Fig. 29), más “burdas” en su elaboración, dominaron la técnica del martillado sobre la de cera perdida, realizaron aleaciones en tumbaga de oro y cobre. Pareciera ser que técnicamente estuvieron influenciados por otras culturas del norte de Colombia, Panamá y Costa Rica. Esta etapa podría considerarse como formativa para el período Tayrona.

*Quando volvió Mama Nuhuna del otro mundo,
sabía mucho y había aprendido de lo que saben los Mamas.
Para aprender más, se fue a donde los animales,
para ver cómo vivían ellos.
Se volvió animal y se quedó con ellos.*

Mitología Kogui, Reichel Dolmatoff, 1951:67

De acuerdo con Clemencia Plazas (1987), las piezas pertenecientes al período Tayrona se caracterizaron por un alto grado de nivel técnico. Los diseños estaban recargados de detalles, formas intrincadas y filigranas; en este período también utilizaron la técnica del martillado, pero se fortaleció más la elaboración a través de la cera perdida, moldes abiertos o cerrados, y soldadura. Entre los objetos más frecuentes están las narigueras, pectorales, brazaletes, orejeras, collares, broches, campanas, cascabeles, cinturones, colgantes, herramientas, discos, agujas, anzuelos,

remates de bastón, etc. Los objetos eran fabricados para ser utilizados y sus iconografías estaban asociados a sus creencias. En ambos períodos fue muy importante la representación de los seres humanos y su asociación con las aves. El período Tayrona se caracterizó por las figuras antropomórficas (Falchetti, 1987).

En el caso de la representación de animales como las aves, las serpientes, los felinos, las ranas y los murciélagos, las piezas correspondientes al período Nehuange tenían un aspecto más “apacible” (Banco de la República, 2014:34), mientras que en el período Tayrona “recrearon animales mitológicos con rasgos agresivos que combinan diferentes especies” (Ibíd.) esto lo hacían para obtener de cada animal su mayor poder, por ejemplo, la visión, la ferocidad, la velocidad, etc. (Ver Fig. 30).

La importancia de la orfebrería Tayrona no sólo estuvo dada por la técnica empleada para su producción, sino en las “funciones de prestigio e intercambio que cumplían dentro de las relaciones interétnicas.” (Chávez, 1980:31 en Zambrano, 2000:24).

Para Reichel-Domatoff (1981) para los pueblos descendientes de la cultura Tayrona, el oro y las piedras preciosas no tienen en la actualidad un significado desde el valor de la riqueza pues para ellos el oro representa la fertilidad y pertenece a toda la comunidad. En las lagunas ubicadas en los páramos, consideradas como el útero de la Madre, los Mamos realizan pagamentos con oro. El sol es considerado como el principio masculino de la fertilidad y le otorga el poder al oro. De esta manera, cuando se hace el ritual de Pago con el oro, este fertiliza las aguas y las tierras, haciendo que las cosechas sean abundantes y buenas.

*Teníamos muchos animales de oro,
pero el hermano menor los cogió:
¡Qué horror! Robaron los sitios Sagrados,
Nuestros objetos sagrados son para estar en la tierra,
no en casas o en museos.³*

(Palabras del Mamo Wiwa, Ramón Gil, OGT, 2009:22)

La conquista española de este territorio empezó en el año 1525, con la fundación de la ciudad de Santa Marta y duró hasta el año 1600. Durante este período de 75 años de conquista, se libró una violenta guerra que terminó con la sumisión de los indígenas que sobrevivieron, mientras que otros que huyeron a las partes altas de la montaña. La población indígena se redujo en un 50%, ante la violencia, la esclavitud y las epidemias.

Las poblaciones indígenas y los cultivos fueron arrasados por los conquistadores españoles, los indígenas huían y abandonaban los poblados, los caminos de piedra dejaron de ser conservados, y la selva muy rápidamente los fue cubriendo, impidiendo así la fácil movilización de los españoles hacia el interior y las partes altas de la sierra (R. Dolmatoff, 1954:148-149).

En una carta que el fraile dominico Bartolomé de las Casas (1985:96) le envía en 1541 a su majestad el rey de España Carlos V, hace una serie de denuncias sobre los abusos realizados por los conquistadores españoles a los indígenas, a quienes consideraba que eran los únicos “Señores Legítimos de el Nuevo Mundo”. Para el fraile, la única razón por la cual los españoles deberían ir al nuevo mundo era para evangelizar y convertirlos al catolicismo. En su carta al rey mencionaba las atrocidades, abusos y asesinatos cometidos contra los indígenas en las tierras de

³ Actualmente, el Museo del Oro del Banco de la República posee una gran colección de piezas pertenecientes a la cultura Tayrona. Esta piezas pueden verse en el Museo del Oro Tayrona Casa de la Aduana en Santa Marta abierto en 2014 y en el Museo del Oro en Bogotá.

Santa Marta. Para el fraile, los gobernantes y conquistadores no actuaban como cristianos sino como demonios en busca del oro.

El régimen colonial español, con el fin de garantizar un sistema económico estable, concentró los indígenas en los llamados *Pueblos de Indios*, controlados por asentamientos españoles en villas o parroquias cercanas. Los indígenas fueron sometidos a trabajos agrícolas y de obras públicas. Como sistema de tributo se estableció *la Encomienda*, mediante la cual se le realizaba un cobro al indígena que lo pagaba con maíz o con bolsas de fique⁴. Posteriormente, ante la decadencia del sistema de encomiendas, que tuvo vigencia hasta el siglo XVII, se creó el sistema de *Concierto*, y se crearon los *resguardos*. De esta manera, los terrenos ocupados por los indígenas se delimitaron y fueron dirigidos por un cacique. Algunos *Pueblos de indios* pasaron a ser resguardos que trabajaban para las haciendas feudales, agrícolas y ganaderas de las cuencas bajas y medias de la Sierra. Otros de los trabajos que se efectuaban eran la extracción de oro, la tala de maderas como el Palo del Brasil, el contrabando de esclavos y de tabaco.

Para el siglo XVIII, el mestizaje había reducido la población indígena a un 80%. Los territorios anteriormente poblados por indígenas se encontraban habitados por diferentes grupos étnicos, españoles, criollos, negros, mestizos, mulatos e indígenas (Mora, 2010).

En 1810 se dio la independencia de España y se creó la nueva república de la Nueva Granada. El próximo capítulo se centrará en la relación que el Estado estableció con este territorio a partir de la creación de la nueva república.

4 El Fique es una planta de la familia de los Agaves y del género *Fucrea* andina. Se cultiva entre los 1.000 y 2.000 msnm. De sus hojas se extraen las fibras vegetales que se obtienen después del secado. Estas fibras se utilizan para la fabricación de múltiples elementos, como: cuerdas, bolsas para carga de productos, bolsos, zapatos, mochilas etc.

2.3. Relación con el Estado

*Además, dijo Seizhankua:
Ustedes los cuatro pueblos están para ayudar y cuidar también a su hermano menor,
alimentar por su hermano menor, para pagar por su gran deuda espiritual con la naturaleza,
hay que alimentar por todos, pues todos somos hijos de la madre”.*

Mamo Wiwa, Ramón Gil, OGT, 2009

Desde la conquista española hasta nuestros días, las intervenciones sobre el territorio de la SNSM por parte de los actores no indígenas han tenido como fin la explotación del territorio, y en la mayoría de los casos han estado acompañadas de violencia contra los habitantes indígenas. En este apartado, se presentan las principales afectaciones al territorio y a los pueblos indígenas a partir de la creación de la república en el siglo XIX hasta nuestros días.

Después de las guerras de independencia (1810 y 1819) y la creación de la nueva república, las presiones y los controles ejercidos sobre los territorios indígenas de la SNSM dejaron de operar. Los pueblos indígenas se afianzaron nuevamente sobre su cultura ancestral, a la que nunca habían renunciado. Sólo fue a partir de mediados del siglo XIX, cuando la SNSM volvió a ser objeto de interés para el Estado y para diferentes tipos de exploradores. En 1857 la república de la Nueva Granada (Colombia), encargó al director del colegio Militar, el italiano Agustín Codazzi (1793-1859), realizar las primeras “Comisiones Corográficas”. La finalidad de esta comisión era la generación de mapas geográficos, hidrográficos, geopolíticos, orográficos, geológicos, y etnográficos del país. Simultáneamente, se efectuaron otros tipos de comisiones con objetivos diferentes, una de ellas tenía como objetivo la evangelización de los indígenas; otras tenían objetivos económicos, con el fin de conocer el potencial y la riqueza que ofrecía este paraje natural. A partir de estas expediciones se determinaron acciones para la explotación del territorio enfocadas en la agricultura y la minería. Para el

Estado esta era la oportunidad de “civilizar el territorio y a los indígenas” (Uribe, 1993:34). El plan comprendía la venta de los territorios en la SNSM a inmigrantes europeos y el establecimiento de colonias agrícolas extranjeras en la Sierra. Este proyecto no tuvo mucho éxito. En 1871, la Cámara Legislativa del Estado del Magdalena cedió por decreto de Ley el territorio de la SNSM al gobierno central y la Sierra paso a ser parte de los denominados “Territorios Nacionales” (Ibíd.). A finales del siglo XIX, el Estado entregó el control político y espiritual de los territorios de la SNSM, poblada por “indios salvajes” (Ibíd, 35), a la iglesia católica a través de la comunidad misionera de los monjes capuchinos.

Resulta paradójico que el Estado haya vuelto a entregarle a los misioneros españoles un territorio después de la independencia. Los capuchinos habían llegado en 1693 con la colonia, y habían sido expulsados en 1818 con la independencia y en 1853, bajo la orientación del gobierno liberal, la nueva república se separó del vaticano. Sin embargo, con la Constitución de 1886, producto de un gobierno conservador, se dio fin a la separación entre la iglesia y el Estado, declarando la religión católica y Romana como la religión del país. En 1887 se firmó el Concordato entre el Estado y la Santa Sede (Bosa, 2015:147-150) en el cual el Estado entregó el control de la educación a la iglesia católica. Como consecuencia, en 1888 llegaron nuevamente los monjes capuchinos a Santa Marta (Uribe, 1993). El obispo les adjudicó la jurisdicción de la Guajira, la SNSM y la serranía del Perijá. La intervención capuchina fue un proceso de aculturación. Los monjes consideraron, que la mejor forma de evangelizar a los indígenas era a través de la conversión al catolicismo de los niños y niñas, para lo cual crearon en 1910 los primeros “orfanatos”. Los niños indígenas fueron separados de sus padres y llevados a vivir a estos orfanatos. Se les cortaba el cabello, se les quitaba su vestuario y se les prohibía hablar su lengua. El idioma castellano se implantó como obligatorio. En estos lugares, los niños eran educados bajo la doctrina cristiana, de tal manera que los niños y jóvenes indígenas, que no eran huérfanos, dejaban de ser “salvajes” y pasaban a ser “hijos de Dios” (Uribe, 1993:36-

37). Con el tiempo, estos nuevos “civilizados” formarían familias bajo la orientación cristiana.

Las acciones evangelizadoras crearon una ruptura cultural en los pueblos indígenas y generaron cambios importantes en la organización social de estas comunidades. Hay muchísimos relatos sobre maltratos y abusos realizados por los capuchinos. La comunidad Arhuaca denunció ante el gobierno, mediante declaraciones y memoriales, los abusos a los cuales estaban siendo sometidos. Finalmente, en 1980, lograron la expulsión de los monjes capuchinos y todas las misiones evangelizadoras.

Entre 1860 y 1950, llegaron a la Sierra personas de regiones cercanas creando asentamientos de colonos. En las cuencas de los ríos Cesar y Ranchería se aumentó la producción agrícola con la introducción del cultivo del café y se incrementó el contrabando del tabaco y el ron. En el sector occidental de la Sierra, se desarrolló la industria bananera, los cultivos de arroz y las grandes haciendas ganaderas. Poblados como Fundación, se convirtieron en centros de comercio agroindustrial.

La gaaquería

A partir de 1952 llegó una nueva oleada de colonos, numerosas familias que huían de la violencia generada en el interior del país. En 1960, el Estado a través del Instituto Colombiano de Reforma Agraria (INCORA) promovió el desplazamiento de colonos hacia los terrenos baldíos y la Sierra era considerada como tal. Inicialmente, estos nuevos habitantes se asentaron en las partes bajas de la Sierra sobre antiguas terrazas Tayronas, luego fueron subiendo hacia las partes altas. A medida que iban avanzando, iban tumbando el bosque, cultivando, removiendo las piedras para construir sobre estos espacios. Al remover la tierra encontraron las tumbas de los antiguos pobladores, espacios sagrados que desafortunadamente fueron saqueados y profanados. Se inició de esta forma la actividad de la gaaquería (FPS, 2007), con la comercialización ilegal de los objetos sagrados, ollas de cerámi-

ca, piezas de oro y collares de piedras semipreciosas. Para los indígenas, esto no sólo significó una invasión a su territorio, sino también una violación a sus espacios sagrados, a sus ancestros, a sus padres espirituales y a su conocimiento, afectando la interconexión inmaterial entre el tejido espiritual que une la Sierra con el equilibrio ambiental, los ciclos de vida, y los trabajos de los Mamos (Mestre, y Rawitscher, 2018). La gaaquería se intensificó con la construcción de la red vial, la Troncal del Caribe, que comunica a las ciudades de Santa Marta y Riohacha. A lo largo de esta vía se crearon nuevos poblados de colonos. Algunos se hicieron obstruyendo la conexión de los caminos indígenas que venían de las partes altas de la Sierra hacia el mar. Estos caminos además de comunicar habían sido utilizados por los indígenas para realizar los rituales de Pagamento.

Para los Mamos, las actividades de la gaaquería habían empezado en 1881 con la primera Comisión Científica permanente en el Magdalena. La finalidad de esta Comisión fue realizar estudios geológicos, botánicos, geográficos, arqueológicos y etnográficos. En ella se realizaron las primeras exploraciones arqueológicas en el territorio de la SNSM. Posteriormente, a principios del siglo XX, algunos museos, coleccionistas e instituciones de los Estados Unidos y de países europeos, concentraron su interés en incrementar sus acervos con piezas de culturas prehispánicas. En estas exploraciones, se mezclaron los intereses propios de los investigadores con los de las instituciones, un buen ejemplo de ello fueron el antropólogo sueco Gustaf Bolinder (1888-1957), el antropólogo y lingüista norteamericano Alden Mason (1885-1967) y el etnólogo alemán Konrad Theodor Preuss (1869-1938). Los dos últimos fueron reconocidos como unos de los padres de la arqueología y etnografía en Colombia. Preuss estuvo en la Sierra entre 1914 y 1915 con la comunidad Kogui (Palacio, 2015). Sus investigaciones reúnen material fotográfico, audios, cantos rituales, textos, objetos y un amplio archivo que se fragmentó y ahora se encuentra en el Museo de Etnografía de Berlín, Museo de Etnografía de Hamburgo, Museo de Etnografía en Estocolmo y Museo Nacional de Cultura del Mundo en Gotemburgo. Para los Mamos, la posesión de estas piezas arqueológicas por parte de la

cultura occidental está considerada como un negocio, una forma de enriquecimiento personal. Para los Estados es sinónimo de riqueza cultural depositada en un museo. Para los indígenas conservar estas piezas en sus lugares originales significa el equilibrio, la garantía de la salud, la estabilidad del gobierno propio y la permanencia cultural (Mestre, y Rawitscher, 2018).

Simultáneamente a la guaquería, ocurrió la “Bonanza Marimbera” (Ibíd, 233) en los años 70 y 80. En el costado norte de la Sierra se tumbaron grandes extensiones de bosque para la siembra de la Marihuana. Posteriormente, en los años 90 se cambió la marihuana por la siembra ilegal de cultivos de coca, con fines de procesamiento y narcotráfico. Estos fenómenos de cultivos ilícitos estuvieron acompañados de la presencia de diferentes grupos armados, las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), Ejército de Liberación Nacional (ELN), las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC) y el Ejército Nacional, propiciándose una multiplicidad de acciones violentas sobre los pobladores y el territorio. Una de las afectaciones de gran impacto a nivel ambiental estuvo dada por las fumigaciones realizadas con Glifosato para erradicar los cultivos ilícitos. El Estado, en varias oportunidades, ha realizado fumigaciones que han contaminado los ríos y han afectado los cultivos que hacen parte de la alimentación de los indígenas.

Simultáneamente, en las últimas décadas del siglo XX, el Estado empezó a desarrollar un modelo político y económico tendiente a la apertura de nuevos mercados y la globalización mediante la extracción masiva de los recursos naturales. De acuerdo con Peter Rawitscher (2018), estos modelos son el producto de una “ambición desmedida” (Ibíd., 234) que supera cualquier consideración con el medio ambiente. La valoración al territorio está dada como un recurso. Se busca generar riqueza a través de los recursos naturales, los minerales, los bosques, mediante la construcción de megaproyectos de infraestructura portuaria, urbana y turística. El territorio se maneja desde los proyectos de planificación. Existen instrumentos de mediación, como la consulta previa, en donde las partes interesadas presentan ante las comunidades indígenas y el estado, las propuestas de desarrollo de



*Figura 32. Manifestación del pueblo Arhuaco 2018
Fotografía de Amado Villafaña, 2018*

Hoy estamos en un momento del camino en que nos tocó decirle al mundo de afuera como es nuestro gobierno y nuestras leyes en defensa de nuestro mundo interno.

*Palabras del Ex-gobernador
Kogui Arregocés Conchancala Zarabata (OGT 2009).*

proyectos en la región; a pesar de todo esto, se han construido obras de infraestructura sobre espacios sagrados, donde habitualmente los indígenas hacían rituales de Pagamento. Un ejemplo de ello es el caso del Puerto Brisa. En la construcción de este proyecto se arrasó un cerro que tenía 27 espacios sagrados. Otros casos han sido la construcción de la termoeléctrica de GECELCA en la desembocadura del río Cañas, los puertos para la explotación carbonífera que viene del Cerrejón en el sector de Pozos Colorado en Santa Marta, allí se destruyeron los manglares y las desembocaduras de los ríos Toribio y Córdoba. Una de las grandes amenazas es la minería de hidrocarburos, las licencias para la explotación minera se otorgan sin tener en cuenta los acuerdos y los derechos de los pueblos indígenas, existen 132 títulos mineros y 244 solicitudes, lo que convertiría la SNSM en una gran cantera.

La violencia armada generada por las economías ilícitas atenta contra las personas y el territorio. Las comunidades indígenas han sufrido gran número de asesinatos por parte de los grupos armados. También han sido víctimas de los desplazamientos forzosos de sus territorios. Mediante el proceso de paz de los últimos años, se dio el desarme de las FARC y las AUC. El territorio de la SNSM, al igual que el resto del país, ha tenido unos cortos tiempos de paz; sin embargo, a partir del segundo semestre del 2018, han surgido nuevas células de grupos al margen de la Ley. En un artículo del periódico *El Tiempo* del 22 de febrero de 2019, el gobernador del Cabildo Kogui, José de los Santos Sauna, manifestó su preocupación por las amenazas y la petición del pago de vacunas¹ que habían recibido los Mamos y las autoridades indígenas. Estas acciones están atemorizando a las comunidades e impidiendo que los Mamos recorran la Sierra con total tranquilidad, para realizar sus trabajos tradicionales y el ritual de Pagamento.

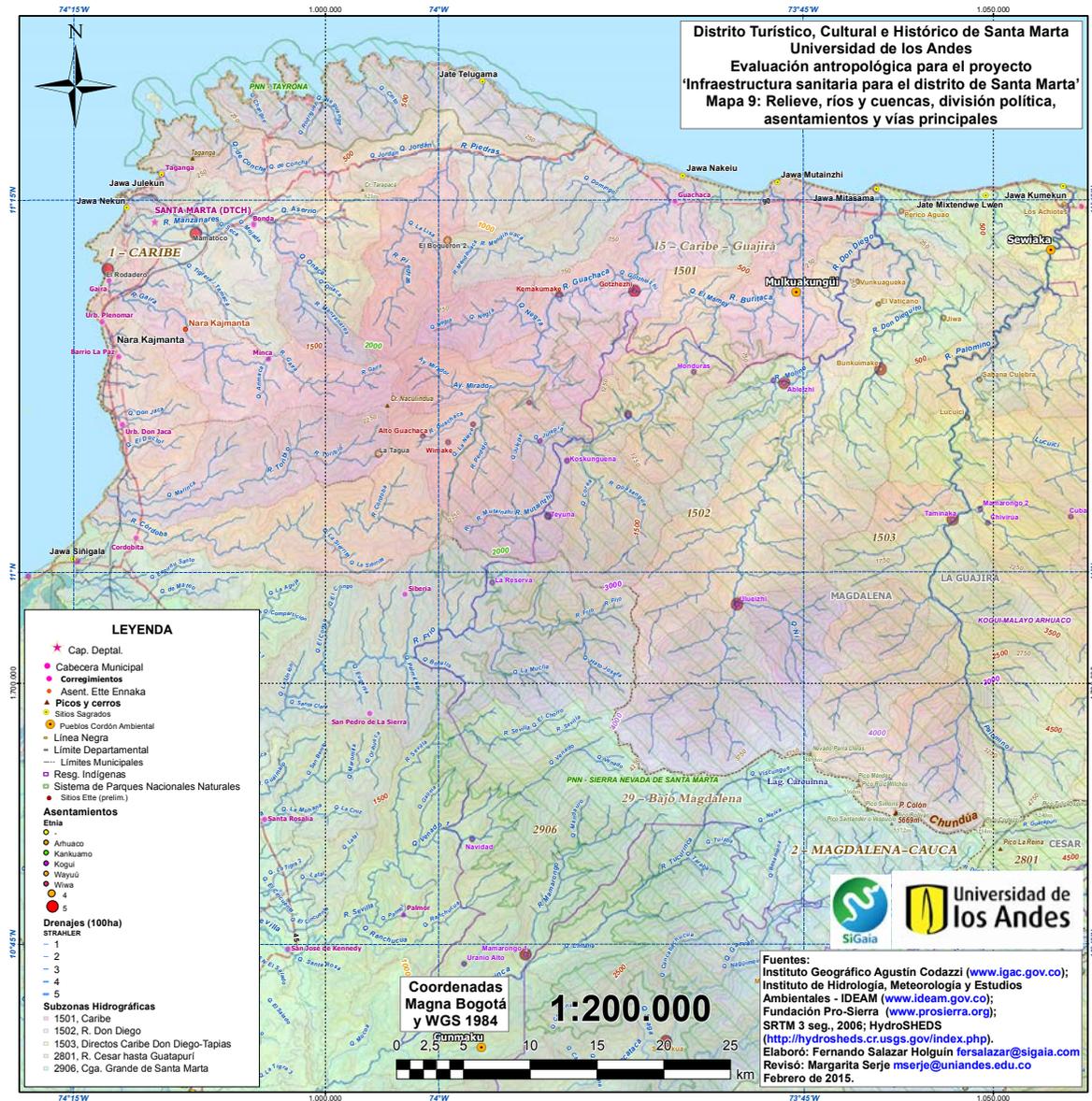
1 Las vacunas son cobros periódicos que realiza la delincuencia y los grupos armados fuera de la ley, como forma de extorsión a personas civiles o comerciantes para permitirles operar sus negocios, o por el simple hecho de ser propietarios de tierras o bienes inmuebles.

En una entrevista realizada a Lina González (2020)², profesional especializada que trabaja para el Estado en la Unidad de Atención y Reparación a las Víctimas, bajo la dirección de asuntos étnicos, manifestó que la aproximación que ha realizado el Estado en la SNSM ha estado condicionada por la concertación con los autogobiernos de las comunidades indígenas y el cumplimiento de procesos de la consulta previa. Actualmente, en el Plan Salvaguarda del Ministerio del Interior, es posible consultar todas las afectaciones ocasionadas por la violencia que han tenido los pueblos indígenas, desde 1985 hasta el 2015. A diferencia de otras regiones del país, el proceso para la reparación a las víctimas dentro del territorio sagrado se ha realizado de acuerdo con los rituales tradicionales y de Pagamento, los cuales son fundamentales para la sanación de la colectividad y el territorio.

Según la *Revista Semana*, artículos del 17/12/2019 y del 05/01/2020, en la Sierra Nevada de Santa Marta actualmente hay un resurgimiento de los grupos ilegales. Las denominadas Autodefensas Conquistadoras de la Sierra (ACSN) hacen presencia con el fin de establecer un control sobre el territorio y simultáneamente hay algunas fracciones del grupo guerrillero Ejército de Liberación Nacional (ELN), lo que la está convirtiendo la región nuevamente en un foco de violencia donde las comunidades están en medio de ella.

Múltiples voces, denuncias y alertas, tanto a nivel nacional como internacional, se están pronunciando sobre el resurgimiento de la violencia en Colombia. Peticiones al Estado para la protección de los líderes sociales y de los activistas del medio ambiente, así como para el cumplimiento de los compromisos adquiridos en los Acuerdos de Paz firmados en la Habana, Cuba, en 2017.

² La entrevista a Lina González se realizó el 22 de enero de 2020.



Mapa 4. Cuencas de los ríos Guachaca, y Buritaca, 2015

Fuente: Fernando Salazar Holguín

2.4. Las Cuencas de los ríos Guachaca y Buritaca

El interés en profundizar sobre esta parte específica de la SNSM se debe a que las etnografías para la investigación de esta tesis fueron realizadas en estas dos cuencas. La primera estancia (2016) fue en la cuenca del río Buritaca, con el ascenso a Ciudad Perdida o Teyuna y las otras dos estancias (2017 y 2018) se hicieron en la cuenca del río Guachaca, con la comunidad Wi-wa-Kogui de Gotseizhi (El Encanto). En la segunda parte de la tesis se desarrolla específicamente el trabajo etnográfico realizado durante las estancias.

Tal y como se ha argumentado en el anterior apartado durante los años 70 se dieron una serie de hechos que transformaron social, cultural y económicamente ese territorio y, por ende, transformaron el paisaje. A continuación se presentan los hechos y procesos más significativos de las cuencas de los ríos Buritaca y Guachaca.

Cuenca del río Buritaca

Paradójicamente, la Guaquería destapó el tesoro que la selva cubría, el yacimiento arqueológico de *Ciudad Perdida o Teyuna*. La arquitecta y antropóloga Margarita Serje, fue parte del equipo de investigadores del *Parque Histórico y Reserva Natural del Alto Río Buritaca del Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH)*, para *Ciudad Perdida, Teyuna*, entre 1979 y 1983. El objetivo científico trazado por este grupo de investigadores fue proteger el territorio indígena, el bosque y el yacimiento arqueológico, con el fin de *recuperar el pasado para el futuro*. Serje, en su artículo *La invención de la Sierra (2008)*, muestra cómo durante su estancia, el territorio se fue transformando a medida que se incrementaban los cultivos ilegales

de marihuana. Los colonos, mientras talaban los bosques, iban desplazando los indígenas hacia las partes altas de la Sierra. La estación científica era una isla dentro de este territorio. Sin embargo, la lectura por parte del equipo científico no era desde la isla protegida, sino desde un territorio integral con unos componentes sociales activos. Poco a poco, las amenazas también se desplazaron a los antropólogos, arqueólogos y a todo el grupo de científicos. La ilegalidad trajo consigo la violencia por el control de los cultivos entre los diferentes actores. El colono no tenía “ni Dios, ni Ley”, estaba dispuesto a utilizar la violencia con el fin de obtener sus propios beneficios. La Sierra era un lugar idóneo para legitimar lo ilícito por la poca presencia del Estado. Los campesinos y los colonos actuaban como depredadores del medio ambiente. Fueron muy pocos los indígenas que participaron en las siembras de los cultivos ilícitos. Tras todas estas acciones se creó en 1986 la Fundación ProSierra Nevada de Santa Marta (FPS)¹, espacio a través del cual el grupo científico pudo visibilizar ante el país y el Estado, la situación que vivía la Sierra.

Posteriormente, el Estado en el año 2000 incluyó la SNSM dentro las zonas prioritarias para la intervención militar, haciendo parte del “Plan de Reconquista del Territorio” y a su vez del “Plan Colombia”. La presencia del Estado se hizo más fuerte a través de las intervenciones del ejército y de las fumigaciones realizadas con glifosato (Serje, 2008). Ciudad Perdida actualmente está administrada por el ICANH y protegida por un batallón de alta montaña del Ejército Nacional.

El parque arqueológico de Ciudad Perdida es hoy un destino eco-turístico al cual se puede acceder a través de la compra de paquetes de 3 a 5 días caminado a través de la selva. La mayoría de los turistas son de origen europeo y norteamericano, jóvenes y mochileros, que suben a descu-

¹ Véase <http://www.prosierra.org/index.php>



*Figura 33. Treking a Ciudad perdida, 2016
Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno*

brir los tesoros de la selva tropical y la antigua civilización Tayrona. Los paquetes turísticos se ofrecen a través de internet o directamente en agencias de turismo de Santa Marta, que además incluyen visitas al Parque Nacional Tayrona. En la actualidad el único pueblo indígena que ofrece visitas guiadas por indígenas, son los Wiwa, quienes a través de su agencia de turismo compiten con las otras agencias que ofrecen paquetes guiados por jóvenes hijos de colonos que habitan la región, se dice que muchos de ellos durante el auge del paramilitarismo hacían parte de este grupo.

La cuenca del río Guachaca

Esta cuenca también sufrió la misma suerte: oleadas de colonos, deforestación, sembrados de marihuana y coca y con ellos la violencia de los grupos armados y el narcotráfico. La historia que se construye a partir de estos hechos hace parte del plan de *“Recuperación del Territorio”*. En el año 1985, Ramón Gil Barros (2018), Mamo Wiwa, lideró el proceso de migración a este territorio de la comunidad Wiwa proveniente desde la Guajira y el Cesar. Mediante la entrega de unas tierras propiedad del INCORA², ahora INCODER, y CORPAMAG se inició el proceso de repoblamiento de estas cuencas por parte de los indígenas. De acuerdo con el Mamo Ramón Gil (2018)³ *Me vine acá porque la abuela de mi papá, Ramonita Sauna, decía que la tierra de nosotros son Nakulindue y Doanama* (Gil, 2018), antiguos nombres de las cuencas Guachaca y Buritaca, respectivamente. El deseo de asentarse en estas tierras viene desde la tradición, desde la cosmogonía, se regresa para fortalecer la sabiduría y el conocimiento de los ancestros a través de la conexión con el territorio. Según Ingold (2000:188) el paisaje es constituido como

2 El Instituto Colombiano de Reforma Agraria (INCORA) en 2002 paso a ser el Instituto Colombiano de Desarrollo Rural (INCODER).

3 Entrevista al Mamo Ramón Gil el 3 de octubre de 2018 en Gotsezhi.

un testimonio que pasa de generación en generación, en donde el habitar hace que dejemos allí algo de nosotros mismos.

El Mamo Ramón Gil se trasladó a estos territorios no por causa del azar sino desde la conexión que había pasado por generaciones a través de sus ancestros. Inicialmente, fueron pocos los indígenas que llegaron con él, después fueron llegando varias familias Wiwas y Koguis que habían sido desplazadas por la violencia.

Habitar nuevamente las cuencas de estos ríos permitió reforestarlas. La vegetación nativa volvió a crecer después de la deforestación causada por los cultivos ilícitos. En la actualidad los terrenos se han logrado recuperar en gran parte. En el año 1989 (Zhigoneshi, 2009; Gil, 2018) se inició el proceso asentamiento de las comunidades. Inicialmente con la construcción de dos casas, una para los hombres y otra para las mujeres, a este lugar se le llamó Kalabangaga, que significa el sitio donde las tribus de diferentes lugares traen su Pagamento. Posteriormente se construyó el primer poblado al que se le llamó Wimake. En 1991 se construyó el segundo poblado, Kemakúmake, y allí se establecieron 70 familias. Los nuevos poblados se fueron paulatinamente organizando, se establecieron normas para el orden social de acuerdo a la Ley de Origen. En 1994 y 1995, se creó la primera escuela de educación y el puesto de salud. El territorio se delimitó hasta lo que hoy es Gotsezhi (El Encanto), siendo este el último poblado que se fundó, constituyéndose este pueblo en una especie de talanquera por estar ubicado en la parte baja de la cuenca. En Gotsezhi se construyó en 2002 la primera escuela de educación secundaria Instituto Etno-educativo Distrital Zalemaku Sertuga. Estos tres pueblos están bajo el mismo sistema de gobierno y Kalabangaga se constituyó en un centro ceremonial y de preparación para los Mamos.

Durante los años 2000 y 2002 esta región de la Sierra estuvo de nuevo fuertemente asediada

por la guerra, con enfrentamientos entre el Ejército, la guerrilla y los grupos paramilitares. Los nuevos pobladores volvieron a sentir el asedio de los grupos armados. En algunas ocasiones, las familias tuvieron que desplazarse nuevamente y abandonar los poblados para poder sobrevivir al conflicto (Ibíd.). Para los indígenas la afectación estaba dada desde la amenaza material contra sus vidas, bienes y la amenaza inmaterial porque durante este período los sitios sagrados fueron saqueados, vulnerados e invadidos por los actores del conflicto.

Otro hecho que ha marcado la historia de esta cuenca se dio en la madrugada del 6 de octubre de 2014 en Kemakúmake. En medio de la noche con un torrencial aguacero tropical, un rayo cayó sobre una Ungúma matando 11 personas y dejando otras 15 heridas. Allí se encontraban las principales autoridades Wiwa, en una reunión que se celebra cada mes. Para Álvaro González de la *Agencia Latinoamericana de Información (ALAI)* en su artículo del 10 de octubre de 2014, titulado “*Un rayo en el corazón*”, este fue un hecho que sacudió a toda la comunidad indígena. González, en la entrevista que realizó a Rafael Mojica Gil realizador indígena, afirma que “para los Wiwas, desde su cosmogonía, el rayo es el padre del trueno y cuando cae en algún lugar es porque está reclamando reparar un acto que se ha cometido contra la Madre Tierra”. El Mamo Ramón Gil, quien estaba presente en esta reunión perdió allí a uno de sus hijos. Gil, consideró esta acción como un reclamo de la Madre por todo el mal que se le ha hecho a estas tierras a través de la g.uaquería, la violencia, la deforestación, etc.

En una entrevista realizada a Gregorio Mojica (2020)⁴ después de estos desafortunados hechos, una parte de la comunidad decidió abandonar el pueblo. Sin embargo, en la actualidad la comunidad quiere reconstruirlo nuevamente.

4 La entrevista a Gregorio Mojica se realizó el 6 de febrero de 2020 vía internet.

Conclusiones

Este capítulo permite caracterizar el territorio de estudio desde los condicionantes socio-culturales y geopolíticos con las que se ha articulado la SNSM.



En primer lugar, es fundamental considerar que gran parte de la singularidad del territorio de la SNSM está determinada por su ubicación geográfica, estratégica y privilegiada, sobre la costa norte de Colombia frente al mar caribe. A esto se le suma el ser una isla biogeográfica donde habitan un gran número de especies endémicas, lo que ha determinado que haya sido declarada

patrimonio de la Biosfera por la Unesco. Un territorio que representa una reserva para la humanidad, el cual debe protegerse ambientalmente.

El segundo hecho fundamental es que allí habitan cuatro pueblos indígenas — los Koguis, Wiwas, Arhuacos y Kankuamos —, descendientes de la cultura precolombina Tayrona. Este es un territorio que posee una herencia histórica y cultural del país.

Es de gran relevancia considerar la forma cómo estos cuatro pueblos indígenas han estructurado su relación con el territorio y con el cosmos, a través de su cosmogonía mediante la “Ley de Origen”. La visión etnocéntrica de estas comunidades considera la SNSM cómo una montaña sagrada y el “corazón del mundo”.

Desde la conquista española en el siglo XVI hasta nuestros días, estas comunidades han logrado permanecer y resistir a diferentes procesos de aculturización y etnocidios a los que se han visto sometidas a lo largo de la historia.

Al profundizar en los diferentes aspectos que han marcado la relación de este territorio con el Estado como, el reconocimiento de los sitios sagrados con “la Línea Negra”, la declaración del país como pluriétnico y multicultural, y el poseer un autogobierno indígena, se puede concluir que, a pesar de todas estas condicionantes, las leyes del Estado y la Ley de Origen no han sido suficientes para garantizar la protección de este territorio y de sus comunidades indígenas. El acoso permanente de la “civilización” ha generado múltiples afectaciones materiales y culturales, causando procesos de desplazamiento, violencia, aculturación, etnocidios, como es el caso de las intervenciones religiosas en pro de la evangelización. Las afectaciones al territorio han transformado el paisaje y desde la cosmogonía indígena han alterado y roto la relación entre los diferentes espacios sagrados.

La lucha de los pueblos indígenas de la Sierra por la conservación de su territorio y su cultura

se ha caracterizado por ser una lucha pacífica.

En la investigación se hace evidente que en la actualidad los intereses económicos sobre la SNSM están dados por sus condiciones geográficas privilegiadas. Tanto por la explotación de sus recursos naturales, como por la ubicación estratégica para los negocios ilícitos del narcotráfico. La intervención en el territorio genera múltiples afectaciones y son consideradas como una amenaza permanente.

Sobre la SNSM, con especial énfasis en las cuencas de los ríos Guachaca y Buritaca, un territorio que posee todas las huellas de quienes lo han habitado se construye la base de esta tesis que en el próximo capítulo llega hasta el corazón de la Sierra, su gente.



3. LOS CUATRO PUEBLOS HERMANOS DE LA SNSM

Introducción

Después de la caracterización del territorio de la SNSM, este capítulo se concentra en las personas que lo habitan, las cuatro comunidades indígenas descendientes de la cultura Tayrona: los Wiwas, los Kogui, los Arhuacos y los Kankuamos. Cuatro pueblos hermanos que comparten este territorio y su forma de relacionarse con él a través de su cosmogonía y cosmología, porque todos están regidos por la Ley de Origen.

En el primer apartado de este tercer capítulo se presentan las principales generalidades que identifican y unen a las cuatro comunidades indígenas, y posteriormente se profundiza en las características más importantes de cada uno de ellos.

En el segundo apartado, la investigación se centra en cómo ha sido la representación de los pueblos indígenas por parte del hermanito menor desde la formación de la república; y cómo a partir de la segunda mitad del siglo XX las nuevas leyes han sido más inclusivas y abiertas a los conceptos de la multiculturalidad y la pluriétnicidad con la nueva constitución de 1991. Simultáneamente, todas estas transformaciones permitieron valorar la protección del medio ambiente y al indígena como el nativo ecológico, protector de su medio ambiente. En la actualidad, estos conceptos son utilizados para negociar las demandas de los pueblos con el hermanito menor, y para incursionar en el turismo ecológico, ofreciendo paquetes de estadía en las comunidades, visitas a los sitios arqueológicos así como planes de turismo espiritual de nueva era, con acercamientos y consultas a los Mamos.

Para la elaboración de este capítulo fueron fundamentales las siguientes fuentes bibliográficas

consultadas: *Ley de Se, Seyn Zare, Shenbuta* (2009) de la OGT; *El libro de los Mamus* (2015) de Gerardo Morales, *Shikwakala* (2018) de Yanelia Mestre y Peter Rawitscher; *El Plan de manejo de Parques Nacionales Naturales de Sierra Nevada de Santa Marta y Tayrona* (2019) de la CTC y de Parques Nacionales Naturales de Colombia, Dirección Territorial Caribe; *Líneas* (2015), *Geografía Humana de Colombia* (1993) de Carlos Alberto Uribe; *La imagen del indígena de la Sierra Nevada de Santa Marta* (2015) de Viviana Palacio; *La Invención de la Sierra Nevada* (2008) de Margarita Serje; Tesis Doctoral *Wasi ver entre los Iku* (2019) de Sebastián Gómez; *Multiculturalismo y Racismo* (2011) de Peter Wade; “*Indígena eco-espiritual*”: *re-jerarquizaciones raciales y nostalgias de autenticidad en tiempos multiculturales* (2017) de Antonieta Vera; *Las representaciones sobre los indígenas en los discursos ambientales y de desarrollo sostenible* (2005) de Astrid Ulloa. También ha sido una fuente importante de consulta los documentos elaborados por las organizaciones indígenas de la SNSM, la Organización Gonawindua Tayrona (OGT) del pueblo Kogui, la Confederación Indígena Tayrona del pueblo Arhuaco (CIT), la Organización Wiwa Yugumaium Bunkuanarrua Tayrona (OWYBT), la Organización Indígena Kankuamo (OIK) y el Plan Salvaguarda del Ministerio del Interior. Dentro de las múltiples entrevistas realizadas durante los trabajos de campo es importante resaltar la del antropólogo Julio Barragán (2017, 2018, 2019, 2020), exdirector de casa indígena de Santa Marta, y la del Mamo Wiwa Ramón Gil Barros (2018), Lina González (2020) de la Unidad de Atención y Reparación a las Víctimas.

3.1. Comunidades Indígenas de la Sierra Nevada: Koguis, Arhuacos Wiwas y Kankuamos

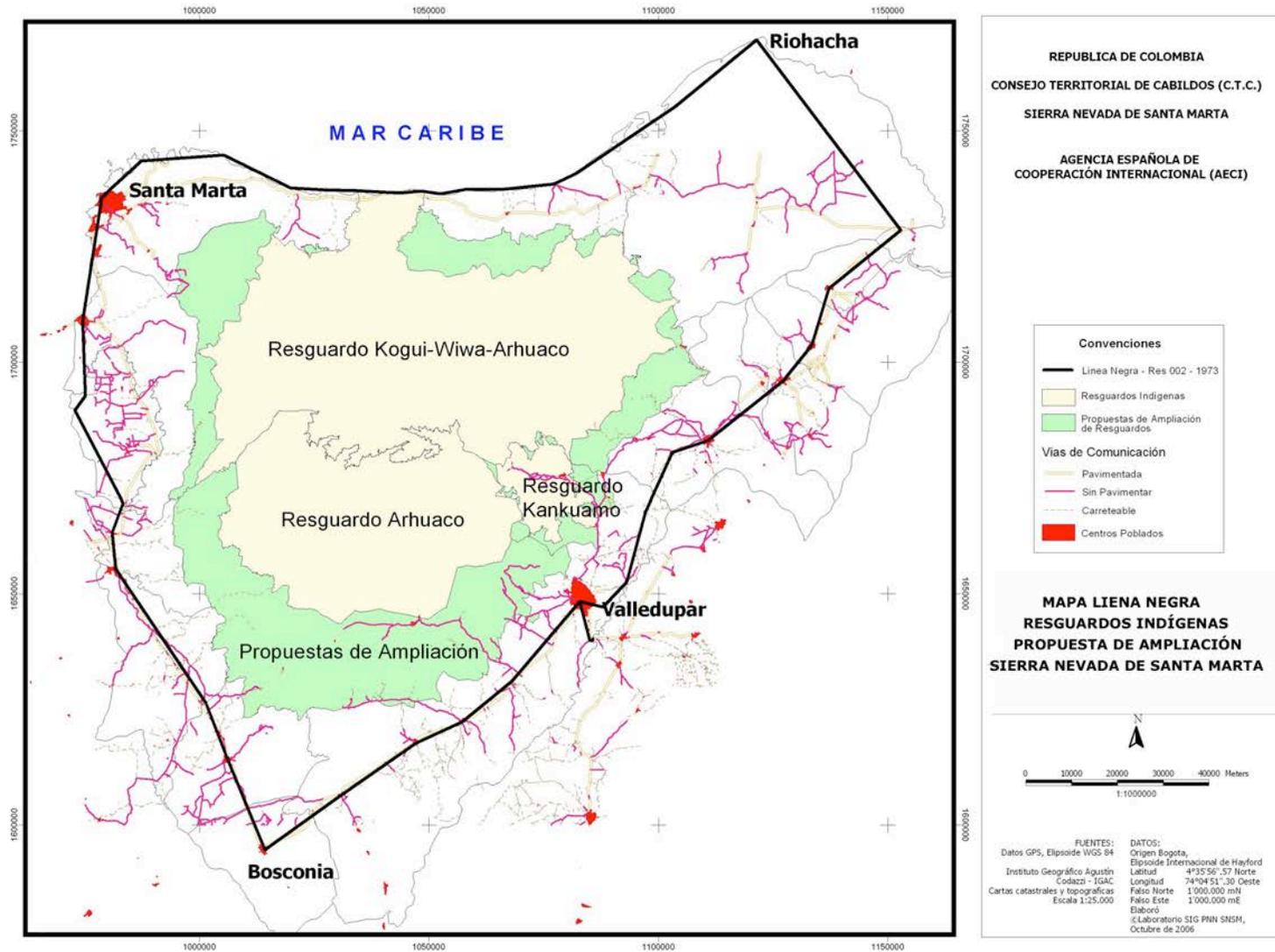
*En Sé, cuando solo había pensamiento,
Jaba Sé y Jate Sé vieron que para crear el mundo material
tocaba trabajar colectivamente,
entonces los Padres espirituales comenzaron a construir Nunjuakala colectivamente,
a organizar los Ezuamas colectivamente y a organizar el territorio colectivamente”*

Mamo Kogui Pedro Juan Noevita, 2018

Para la cosmogonía de los cuatro pueblos indígenas de la SNSM todos parten de un mismo linaje, son los hijos mayores de la Madre Espiritual. Asimismo, como pueblos hermanos, cada uno se configuró en su propio linaje. La Madre les entregó la Sierra como casa para cuidarla y protegerla mediante el cumplimiento de la Ley de Origen. Cada comunidad tiene asignada una parte del territorio y unas funciones especiales para su cuidado (OGT, 2009).

Una buena manera de caracterizar estas comunidades indígenas es a partir de la importancia del concepto de la colectividad. En la Ley de Origen, el concepto de lo colectivo es fundamental desde la tradición. Todo se desarrolla sobre la base del bien común, la educación, el conocimiento o Sewá, los sitios sagrados, la sabiduría, las construcciones, los cantos, la música, los bailes, las ceremonias de ritual de Pagamento. Todas estas actividades se realizan de forma colectiva (Ibíd., 35-37).

No obstante, para no caer en una interpretación “simplista” (Uribe, 1993:92) de estas comunidades indígenas es importante hacer un acercamiento a ellas desde una mirada no indigenista, pues si se asume la imagen de comunidades indígenas que sólo velan por el bien de la colectivi-



Mapa 5. Resguardos Indígenas y propuestas de Ampliación, Sierra Nevada Santa Marta
Fuente: Casa Indígena de Santa Marta

dad, cualquier interpretación que se quede desde esta posición sería sólo parte de un imaginario. Las comunidades indígenas de la Sierra no están completamente integradas y homogenizadas, entre ellas existen luchas de poder, diferencias de opinión, rivalidades, inequidades que se hacen tangibles especialmente desde la base, porque no es fácil acceder al poder, al prestigio y a la misma tierra como medio de producción. Sin embargo, los pueblos indígenas de la SNSM solventan estas consideraciones de acuerdo con el liderazgo y la necesidad de cohesión para la permanencia de la cultura. Su estrategia es demostrar unidad respecto a las amenazas exteriores. Cuando esto no ocurre, estas fisuras debilitan su posición ante los procesos con el hermano menor.

Con respecto a lo sociopolítico y administrativo, en los años 70 y 80 se crearon “los Resguardos”, contribuyendo de esta manera a revertir la pérdida del territorio y creando el autogobierno de las comunidades indígenas. El primero de estos resguardos fue el Arhuaco, creado en 1975; en 1980 se creó el resguardo Kogui- Malayo-Arhuaco; y en 2003 se creó el resguardo Kankuamo. Actualmente, además de estos resguardos existen varios territorios poblados por comunidades indígenas que no están incluidos en ninguno de estos y hacen parte de la solicitud ante el Estado de ampliación de los actuales resguardos.

Con la creación de los resguardos nacieron las organizaciones que los representarían ante las otras comunidades, inicialmente se crearon la *Confederación Indígena Tayrona (CIT)* del pueblo Arhuaco y la *Organización Gonawindua Tayrona (OGT)* del pueblo Kogui; posteriormente, se creó la *Organización Wiwa Yugumaium Bunkuanarrua Tayrona (OWYBT)* y *Organización Indígena Kankuamo (OIK)*. Las cuatro organizaciones conservan el modelo de instituciones de gobierno impuesto por los españoles durante la colonia en los siglos XVI y XVIII, en las cuales hay un cabildo gobernador, un semanero, cabos y alguaciles. En 1999 estas organizaciones se unieron y crearon el *Consejo Territorial de Cabildos (CTC)*, entidad que actúa como vocero de

los cuatro pueblos indígenas ante el Estado. Los Mamos fueron quiénes propusieron la creación de la figura de los Cabildos como líderes ante el gobierno, pero detrás de los Cabildos siempre está la orientación espiritual y el liderazgo de los Mamos. Actualmente, estas comunidades tienen su gobierno propio y los territorios de los resguardos no son enajenables (Mora, 2010).

Los pueblos indígenas de la SNSM están unidos por el territorio, la cosmogonía, La Ley de Origen, la historia, y los sistemas de autogobierno. Sin embargo, cada pueblo conserva características propias con las que ha solventado su supervivencia a través del tiempo. No todos los indígenas están de acuerdo con sus líderes y Mamos (Uribe, 1993) pero la mayoría de ellos no lo manifiestan abiertamente y con libertad.

Dentro de las múltiples características de las comunidades Kogui, Arhuaco y Wiwa, está el que cada pueblo conserva su lengua tradicional. El pueblo kankuamo debido a la aculturación y el mestizaje perdió su lengua originaria. La mayoría de ellos habla el castellano, lo que se constituye en muchos casos como una “fuente de poder” (Uribe 1993:92) que les permite negociar sus derechos y crear estrategias de resistencia con el hermanito menor.

Otra de las tradiciones que conservan los Koguis, Wiwa y Arhuacos, es la utilización diaria del vestido tradicional¹ de color blanco. El diseño del vestido varía de acuerdo con cada comunidad, tanto para los hombres como para las mujeres. Es sorprendente encontrarlos en la mitad de la selva vestidos de blanco y sólo después de largas caminatas o jornadas de trabajo intenso, su vestuario puede verse deslucido. Dentro de la cotidianidad es muy importante para ellos estar con su ropa blanca muy limpia. Los Kankuamos y algunos Wiwa del Cesar no utilizan el vestido tradicional.

1 Véase el apartado 6.3 El tejido como conector social.

El sombrero tradicional acompaña el vestuario. Los Mamos Wiwa, Kogui y Arhuacos acostumbran a llevar un sombrero blanco que representa el cerro Gonawindua. De acuerdo con la cosmogonía, en las cumbres nevadas está la sabiduría y el conocimiento. Esta es una forma de representar el territorio en el cuerpo.

Desde la tradición el hombre es quien teje el vestido. Actualmente, los Arhuacos y los Koguis continúan haciéndolo; en el caso de los hombres Wiwas, esta tradición se ha perdido. Los Wiwas hacen sus vestidos utilizando telas blancas que compran en las ciudades. Las mujeres Wiwas adornan su vestuario blanco con una tela roja que la utilizan de diferentes formas, la



Figura 34. Amado Villafaña y su amigo, en Katansama 2018

Figura 35. María, indígena Wiwa tejiendo en el río, 2018

Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno

colocan sobre su cabeza, otras veces les ayuda para cargar los niños, o simplemente la colocan atada a algún lugar de su vestido.

Con respecto al calzado algunos indígenas todavía prefieren caminar descalzos y otros utilizan el calzado occidental. El indígena que vive en la ciudad tiene la dualidad en cuanto a su vestuario. Algunos alternan el vestido tradicional y el vestuario de la cultura occidental; hay otros que han abandonado definitivamente el vestido tradicional. El vestido ha servido como un mecanismo de reconocimiento frente al hermanito menor, es un instrumento de identidad étnica, “ser tradicionales para ser modernos” (Palacio, 2015: 103).

Tanto para los hombres como para las mujeres el vestido va acompañado por las mochilas, las cuales son tejidas por las mujeres como parte de la tradición. Tejer las mochilas es un saber ancestral que se transmite de generación en generación. Las mochilas se tejen en diferentes materiales: fique, algodón, lana virgen o en lana industrial. Las mochilas son un símbolo de identidad cultural. En el apartado 6.3. *El tejido como conector social* se presentan las diferentes formas de tejer y el significado que tiene para los pueblos indígenas.

Entre estas comunidades el mascar la hoja de coca es una tradición ancestral realizada únicamente por los hombres. Esta es una tradición precolombina común a muchas etnias suramericanas. En el apartado 6.4. *El Poporo* se describe cómo se realiza este proceso, considerado el símbolo masculino por excelencia. Los jóvenes reciben el Poporo cuando llegan a la pubertad, cuando se considera que pueden casarse y ser hombres responsables para la comunidad. Con la ceremonia de la entrega del Poporo, durante cuatro días y noches, el Mamo le entrega el *Sewá* o conocimiento, al mismo tiempo le enseña al joven a tejer y a mascar la hoja de coca, la planta

sagrada, el puente entre lo material y lo inmaterial. El Poporo simboliza a la mujer, la Madre de todos. Cuando se está “poporeando” se están ordenando los pensamientos, se está entendiendo la voluntad de la Madre. Los hombres se saludan intercambiando hojas de coca que guardan en sus mochilas en señal de dar y recibir (Mestre y Rawitscher, 2018). Mascar coca le proporciona al hombre la energía necesaria para resistir las largas jornadas caminando y los cambios de altura en la montaña. El Poporo, el Totuzuma² y la mochila se han convertido en símbolos de representación del indígena de la SNSM, en “un mecanismo para resaltar la identidad étnica y local frente al contexto nacional” (Palacio, 2015:103).

Una característica muy importante de los pueblos indígenas de la SNSM es la forma cómo se desplazan por el territorio. Los indígenas son caminantes por tradición. Desde niños aprenden a subir y bajar la Sierra caminando desde los páramos hasta el mar, entre los valles, de un costado al otro. Caminar es una forma de tejer el territorio, los caminos se cruzan y se re-pisan. Se teje al andar³. De igual manera que cuando se está “poporeando”, al caminar se conecta lo material con lo inmaterial. Durante largas caminatas el indígena entra en contacto con su entorno, llega a un estado de meditación que desde su creencia cosmogónica le permite conectarse con los hilos sagrados que conforman el tejido de la Sierra. El cuerpo y el territorio se tejen, no hay separación.

Con respecto al emplazamiento físico de los poblados también existen similitudes entre ellos. Los poblados generalmente se ubican cerca de las cuencas de los ríos. Los materiales con los que se construyen las viviendas son tradicionales como la madera, paredes de barro o de palma tejida y techos de palma. Las construcciones más tradicionales son de forma circular, pero

2 El Totuzoma es el sombrero de los hombres Arhuacos. Véase el apartado 6.3 El tejido como conector social.

3 Este concepto se amplía en el apartado 6.3 El tejido como conector social.

ocasionalmente se encuentran algunas rectangulares⁴. Las casas no tienen ventanas, sólo una puerta y en el centro de ellas se enciende el fuego. Las personas generalmente duermen sobre la tierra o en hamaca, aunque algunos ya han incorporado camas.

En los poblados además de las viviendas está la escuela, el puesto de salud, y los centros ceremoniales que se denominan *Nunjwe (Kogui)*, *Kankurua (Arhuaco)* y *Unguma (Wiwa)*. En este lugar se llevan cabo las reuniones de la comunidad, en torno a cuatro fuegos que representan los cuatro puntos cardinales. Es allí donde se solucionan los conflictos, se toman las decisiones, y es un espacio para celebrar los rituales. Estos centros ceremoniales tienen dos puertas opuestas la una de la otra, una de ellas orientada hacia donde sale el sol y la otra hacia donde se oculta, para ellos representa lo positivo y lo negativo. En el caso de los Wiwa existe una casa ceremonial para la reunión sólo de los hombres y otra sólo para las reuniones de las mujeres.

Existen muchos otros elementos comunes con los que se puede caracterizar los pueblos indígenas de la SNSM, sin embargo, para los objetivos trazados en esta tesis sólo se presentan los que consideramos determinantes para el desarrollo de la investigación. Cada pueblo tiene características que lo definen y diferencian de los otros. El haber seleccionado para el trabajo etnográfico a la comunidad Wiwa se debió a las posibilidades iniciales de contacto, aun así, durante el trabajo de campo se dio la posibilidad de tener contactos y vivencias con otras comunidades, como lo fue con los Koguis, en el mismo poblado de Gotsezhi, y con los Arhuacos en Katansama.

En la siguiente tabla se presentan las generalidades de las comunidades indígenas de la SNSM en cuanto a ubicación, población y las principales características etnográficas.

⁴ Los asentamientos Arhuacos de las partes más bajas se caracterizan por la forma cuadrada o rectangular.

GENERALIDADES DE LOS PUEBLOS INDÍGENAS SNSM				
	KOGUIS	ARHUACOS	WIWAS	KANKUAMOS
Departamentos	Magdalena, Guajira, Cesar	Magdalena, Guajira, Cesar	Magdalena, Guajira, Cesar	Cesar
Ubicación	Resguardo Kogui-Malayo-Arhuaco	Resguardo Kogui-Malayo-Arhuaco, Resguardo Arhuaco	Resguardo Kogui-Malayo-Arhuaco	Resguardo Kancuamo
Población Censo 2018	15820	34711	18202	16986
Lengua	Kogguian	Ikán /Castellano	Damana / Castellano	Castellano/Kankuí
Organización	Organización Gonawindua Tayrona (OGT)	Confederación indígena Tayrona (CIT)	Organización Wiwa Yugumaium Bunkuanarrua Tayrona (OWYBT) / Organización Wiwa Golkushe Tayrona(OWGT)	Organización Indígena Kankuamo (OIK)
Cosmogonia	Ley de Origen/ Se	Ley de Origen/Seyn zare	Ley de Origen/Shenbuta	Ley de Origen
Lugar Sagrado	Ezuamas,	K'adukwu	Mamanua	
Centro ceremonial	Nunjwe	KanKurua	Unguma / Ushuí	
Vestuario	Tradicional Blanco	Tradicional Blanco/ civil	Tradicional Blanco/civil	Civil
Sombrero	Namanto	Tutuzoma	Mamtu	
Poporo	Sugi	jo'buru	Dunburru	Poporo
Coca	Jañiu	Ayu	Aiu	castellano
Mochila	Sugame/Fique/ Algodón	Tutu/Lana Virgen/Fique/Algodón	Susu/Lana sintética/Fique/Algodón	Susugao/Lana Virgen/Fique/Algodón

Tabla 1. Generalidades de los cuatro pueblos indígenas en la SNSM

Wiwas

Al pueblo Wiwa durante el proceso de evangelización y aculturación se le han dado varios nombres: Arzarios, Malayos, Guamaqueros, Marokaceros, Sanká, Saja o Wiwa. Sin embargo, ellos consideran que su denominación tradicional es Wiwa, que significa “gente de tierra cálida”. Este nombre corresponde a su ubicación tradicional en las tierras bajas y cálidas del sur de la Guajira y en el norte del Cesar. Actualmente el pueblo Wiwa se encuentra ubicado en los tres departamentos, en el resguardo Kogui-Malayo-Arhuaco (Ver mapa 5) y en los territorios propuestos para la ampliación del resguardo. De acuerdo con el último censo de población realizado por el DANE en 2018 la población Wiwa fue de 18.202 personas en 27 comunidades. La mayor parte de la población está ubicada en el norte del departamento del Cesar. Una característica muy importante de los asentamientos Wiwas es que la mayoría de ellos conviven con familias Kogui.

Los Wiwas, sin ser un pueblo que pueda ser catalogado como nómada (Morales, 2015), se caracteriza por desplazarse frecuentemente dentro del territorio de la Sierra. Desde el año 2002 los procesos migratorios del pueblo Wiwa se incrementaron, ya no por motivos culturales, sino para salvaguardar las vidas de las personas ante la arremetida de la violencia.

De acuerdo con el Plan de manejo de Parques Nacionales Naturales Sierra Nevada y Tayrona (2019), los Wiwas han sido una comunidad asediada por la violencia, lo que ocasionó desplazamientos forzados en los años 80. Las comunidades desplazadas se ubicaron en las cuencas de los ríos Jerez, Tapias y Guachaca, en los departamentos del Magdalena y la Guajira. El Mamo Ramón Gil, el Mamo de mayor reconocimiento en la comunidad, fue quién lideró este proceso. El pueblo Wiwa se divide en los Wiwas del Cesar y parte de la Guajira que pertenecen a la Organización Wiwa Yugumaiun Bunkwanarwa Tayrona (OWYBT) y los Wiwas del Magdalena y

parte de la Guajira que pertenecen a la Organización Wiwa Golkushe Tayrona (OWGT). Ambas comunidades hacen parte de un mismo resguardo pero con dos mesas directivas, cada una con su respectivo Cabildo-Gobernador. Es de anotar que ambos pueblos han sido víctimas de la violencia y la aculturación.

Los Mamanoas o centros de gobierno correspondientes a los Wiwas se encuentran ubicados entre el municipio de Dibulla y el río Badillo, y en la superficie interna de la Sierra hasta los picos nevados y son: Yuimuke, Achíntukwa, Cherua y Sekumamuke.

Para el antropólogo Julio Barragán (2018)⁵ las comunidades Wiwas más tradicionales, aunque sean paradójicamente los asentamientos más recientes, están ubicados sobre la cuenca del río Guachaca, y son Kemakumake, Wimake y Gotsezhi, donde se realizó el trabajo de campo. Caso contrario a lo que sucede con las comunidades Wiwa del Cesar, que son las más afectadas por los procesos de aculturación.

El idioma original de los Wiwas es la lengua Damana proveniente de la filiación lingüística Chibcha. Es hablada por el 70% de la población, aunque algunos poblados, como Ranchería, han ido perdiendo su lengua tradicional.

La economía de las familias Wiwa más tradicionales es la producción para el autoconsumo (Morales, 2015). Los procesos para cultivar la tierra se hacen siguiendo todas las tradiciones desde la Ley de Origen. Cada familia posee un terreno donde siembra los productos de subsistencia, y existen otros terrenos donde la comunidad participa del cultivo comunitario. Los productos son la yuca, el plátano, el ñame, el frijol, la malanga, el cacao y el maíz. Para comercializar se utilizan solamente los cultivos del café, el frijol y el cacao. Sin embargo, esta economía se hace frágil ante los desplazamientos y el acoso de los grupos armados. En las comunidades más afectadas por el proceso de aculturación su economía se asemeja a la de los campesinos y mestizos de la región.

⁵ Entrevista a Julio Barragán en San Marta septiembre 18 de 2018.

Estructura organizativa del pueblo Wiwa del Cesar

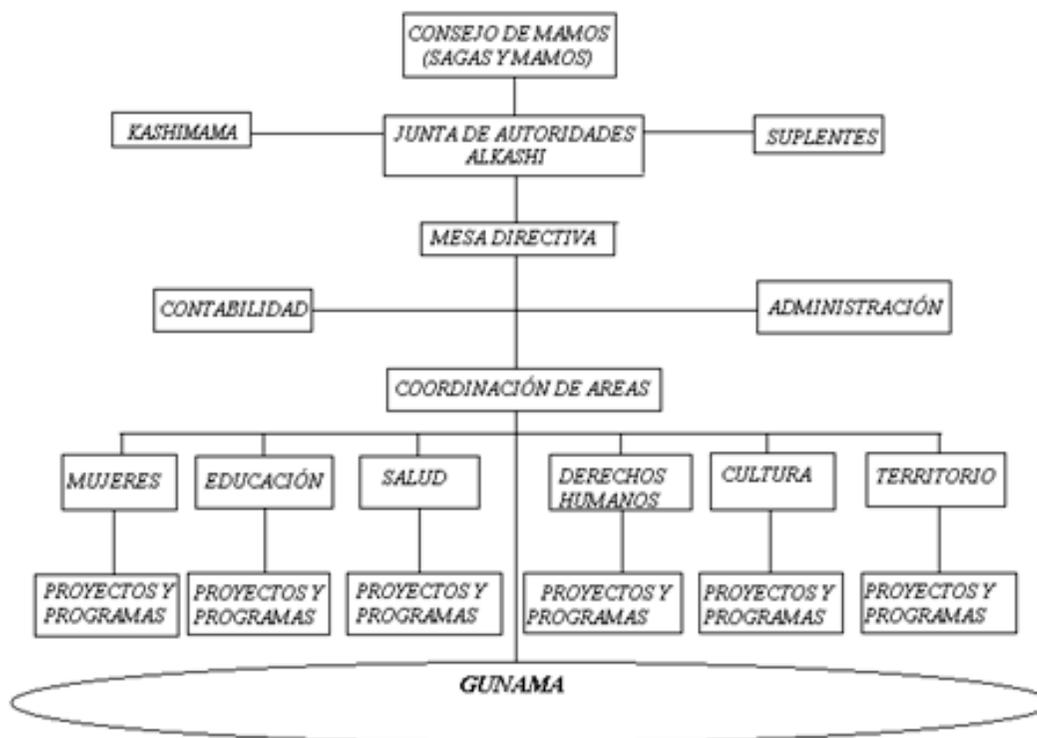


Figura 36. Estructura Organización Wiwa Yugumaiun Bunkwanarwa Tayrona (OWYBT)
Fuente: Plan de manejo PNN Sierra Nevada y Tayrona 2019

Estructura Organizativa del pueblo Wiwa del Magdalena y parte de la Guajira



*Figura 37. Estructura Organización Wiwa Golkushe Tayrona (OWGT)
Fuente: Plan de manejo PNN Sierra Nevada y Tayrona 2019*



*Figura 38. Familia Wiwa y Kogui en Gotsezhi, 2018
Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno*

Los Kogui o Kaggaba

La mayor parte de la población Kogui está ubicada en la cara norte de la Sierra sobre las cuencas de los ríos Tucurinca, Frío, Mendihuaca, Buritaca y Don Diego en el Resguardo Kogui-Malayo-Ahuaco, en el departamento del Magdalena. También se encuentran en el departamento de la Guajira, en las cuencas de los ríos Palomino, Ancho, Cañas, Garavito, San Miguel, Jerez, Tapias y Ranchería, y en el departamento del Cesar en la cuenca del río Guatapurí. De acuerdo con el último censo de población realizado por el DANE en 2018 la población Kogui fue de 15.820 personas, ubicadas en 54 asentamientos. Sus poblados están asentados desde las tierras bajas a 150 msnm. hasta el páramo (Ver mapa 5). Los Ezuamas mayores o centros de gobierno Kogui son Kwamaka, Surivaka, Makutama, y Jukumeizhi.

La lengua tradicional es el Koggian y es hablada por el 100% de su población, muchos de ellos, especialmente las mujeres, no hablan el castellano. El significado de la palabra Kaggaba es “gente”.

Los Kogui han sido considerados como la comunidad más tradicional de la SNSM y la que ha tenido menor contacto con el mundo occidental. La estrategia utilizada por el pueblo Kogui para protegerse de la aculturación fue internarse en la Sierra y reforzar la autoridad religiosa, qué además posee un lenguaje propio denominado Teyuán, conocido sólo por pocas personas de la comunidad (Morales, 2015).

Los Kogui se han caracterizado por ser fieles guardianes de los mandatos de la Ley de Origen. La gran riqueza de su cosmogonía y el seguimiento de sus tradiciones refuerza su misión de cuidar, alimentar y curar el territorio ancestral. Para los Koguis, todas las actividades personales o colectivas están guiadas por las tradiciones. Sin embargo, a pesar de las distancias que guardan

con el mundo occidental, en varias ocasiones los Mamos han salido a manifestarle al hermanito menor sus preocupaciones ambientales sobre el cuidado y el equilibrio del medio ambiente, la conservación de la Sierra y del planeta (Mestre, y Rawitscher, 2018).

De acuerdo con el Plan de Manejo de Parques Nacionales Naturales Sierra Nevada y Tayrona (2019) la economía de los Kogui es de subsistencia y para el mantenimiento de las actividades colectivas. Se cultiva con técnicas tradicionales asociadas a cada ecosistema. Se realizan intercambios de productos entre las comunidades de los diferentes climas. Dentro de los principios de la Ley de Origen está el *Kwalama*, que significa la “soberanía alimentaria” (Mestre y Rawitscher, 2018; OGT; 2010), un concepto que se ha asociado a las ollas de barro. En el subsuelo de los sitios sagrados se encuentran las ollas de barro que contienen “las semillas originales” (OGT, 2010:6) de toda clase de especies animales y vegetales; en ellas están plasmados figuras y diseños que simbolizan la biodiversidad. Estas ollas representan a las Madres y los Padres espirituales de quienes se obtiene el conocimiento para la soberanía alimentaria, la fuerza de los alimentos y el manejo del territorio. En los sitios sagrados se pide el permiso para sembrar, cazar, pescar y obtener todas las semillas.

El café es uno de los pocos productos que es comercializado y que genera ingresos económicos para la comunidad. Se cultiva en las tierras indígenas que habían sido invadidas por los colonos y que fueron posteriormente abandonadas. Estas tierras se adquirieron con la ampliación del resguardo y el saneamiento del territorio. Las ganancias generadas por el café son empleadas para la compra del algodón que se utiliza para el vestuario y para comprar productos como el aceite, la sal y las herramientas necesarias para trabajar la tierra.

En las parcelas es común que existan dos viviendas, una para las mujeres, los niños y las niñas, donde además se preparan los alimentos; y otra para el hombre y los hijos hombres. En la actualidad esta tradición se ha perdido un poco y se construye una sola vivienda para toda la familia.

**Estructura del gobierno propio del pueblo Kogui
Del resguardo Kogui Malayo Arhuaco y Organización Gonawindua Tayrona**

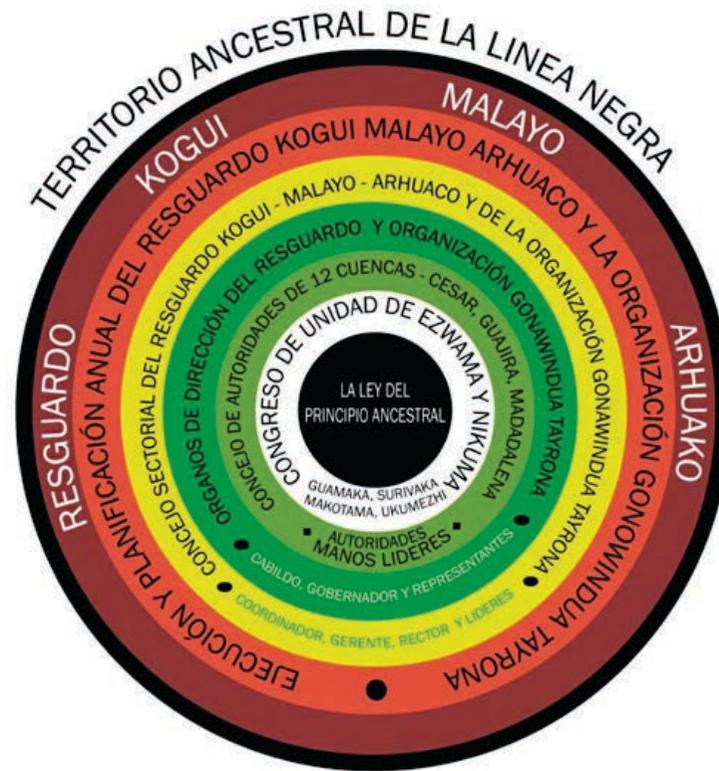


Figura 39. Estructura Organización Gonawindua Tayrona (OGT)
Fuente: Plan de manejo PNN Sierra Nevada y Tayrona 2019

Arhuacos, Iku o Wintukas

El Pueblo Arhuaco o Iku está ubicado, en su gran mayoría, en el Resguardo Arhuaco en el departamento del Cesar, sobre la vertiente meridional de la Sierra, aunque en menor escala se encuentran también en los resguardos de Bunsichama y en el Kogui-Malayo-Arhuaco en los departamentos del Magdalena, la Guajira y en Bogotá. Están asentados en 20 poblados. El territorio ha sido dividido políticamente en 5 zonas o centros, la capital es Nabusímake, anteriormente llamada por los españoles San Sebastian de Rábago (Ver mapa 5). Actualmente existen dos Cabildos Gobernadores, uno por el Resguardo del Cesar y el otro por el resguardo del Magdalena y al Guajira.

De acuerdo con el último censo de población realizado por el DANE en 2018, la población Arhuaca fue de 34.711 personas. Su lengua es el Ikun y, como las otras lenguas de la sierra, pertenece a la familia lingüística Chibcha. Es hablada por el 90% de la población.

Al parecer el término “Arhuaco” se utilizó por los conquistadores españoles para denominar a todos los indígenas del Caribe que poseían un carácter pacífico (Morales, 2015). Sin embargo, esta denominación actualmente sólo es utilizada en Colombia. Desde el siglo XVI hasta el siglo XIX, todos los indígenas de la SNSM se les denominaba Arhuacos o arahuacos. La palabra Iku, Ika o Ikja significa en su lengua “gente”.

La economía del pueblo Arhuaco se basa en la producción dispersa realizada entre las parcelas de los diferentes pisos térmicos, lo que permite una variedad de productos para el consumo. Los procesos agrícolas están ligados a las tradiciones, su concepción sobre la economía se basa



en el uso de la tierra y en recibir de ella sus beneficios. El café y los aguacates son algunos de los pocos productos que se comercializan y sobre los que se recibe una ganancia. A diferencia de los otros pueblos de la Sierra, el pueblo Arhuaco no sólo se dedica a la agricultura sino también a la ganadería vacuna y a la cría de ovejas, de las que obtienen la lana. Los Arhuacos son reconocidos altamente por sus tejidos, sus mochilas tejidas en lana virgen que se comercializan a nivel nacional e internacional.



*Figura 40. Nabusimake, 2015
Fotografía de Sergio García y Mavila trujillo.*

*Figura 41. Capuchinos cortando el cabello a los Arhuacos,
en San Sebastian de Rábago, 1915
Fuente: Fotografía de Gustaf Bolinder 1915*

El pueblo indígena Arhuaco se ha caracterizado por liderar ante el Estado, de manera pacífica, diferentes procesos de resistencia y protección de su cultura y su territorio. Uno de los más importantes ocurrió en 1982 con la expulsión de la misión capuchina de Nabusimake y de todos los territorios de la Sierra (Uribe, 1993). La comunidad Arhuaca presentó al gobierno nacional una serie de pruebas de los abusos a los que estaban siendo sometidos, lo que originó la salida de los religiosos. Durante su misión, los monjes capuchinos quisieron imponer a los indígenas una sociedad cristiana, ocasionando un proceso de aculturación. Esta misión bien puede considerarse como un etnocidio (Gómez, 2019). Si durante la conquista española se buscó exterminar al “otro”, mediante la misión capuchina se pretendió acabar completamente la cultura a través de los procesos de aculturación con la evangelización. Después a los capuchinos vinieron a la Sierra misioneros protestantes, quienes también han sido expulsados.

Estructura Organizativa del pueblo Arhuaco

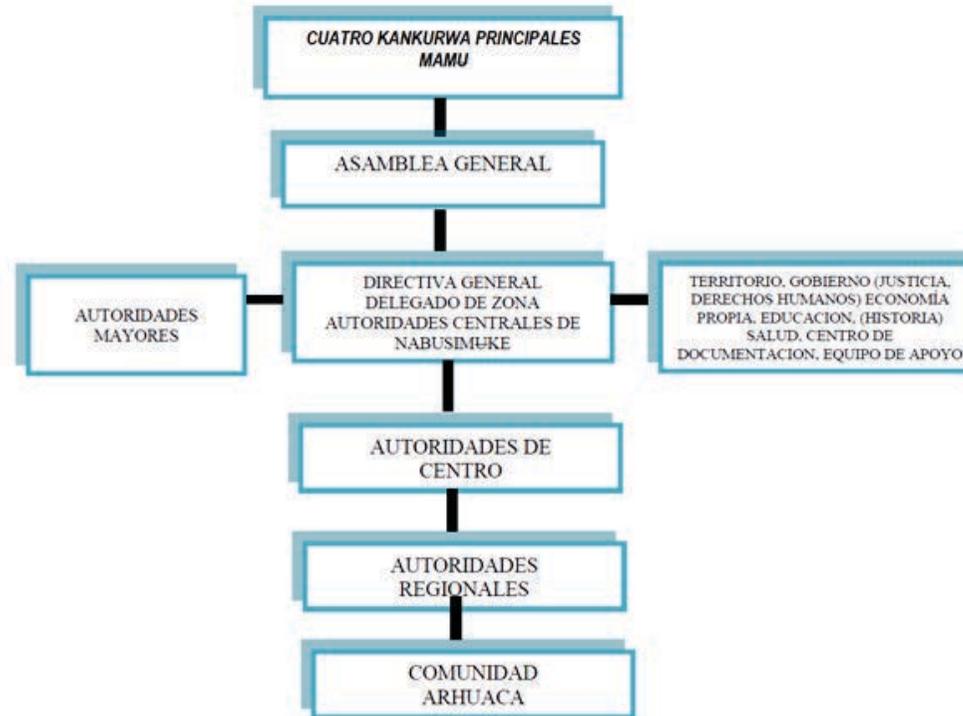


Figura 42. Estructura de la Confederación Indígena Tayrona (CIT)
Fuente: Plan de manejo PNN Sierra Nevada y Tayrona 2019

Los Arhuacos, a diferencia de los Koguis, han buscado diferentes medios para acercar su cultura al mundo occidental. Algunos Mamos viajan por todo el mundo dictando seminarios y conferencias sobre sus cosmovisiones, el equilibrio medio ambiental y sobre la Paz. En Barcelona, en el año 2016, en la Fundación Claudio Naranjo, tuve la oportunidad de asistir a una conferencia dictada por el Mamo Calixto Suarez¹ titulada “Proclamación Universal por la Paz”.

En la actualidad, los Arhuacos lideran movimientos y protestas en contra de la explotación minera y la construcción de megaproyectos en la Sierra. Dentro de los líderes indígenas se destaca la labor que realiza Leonor Zalabata a favor de su comunidad y en la defensa de los derechos humanos. Es importante resaltar el hecho de que el liderazgo sea de una mujer ya que la estructura política de los pueblos indígenas se ha caracterizado por la hegemonía masculina.

También el pueblo Arhuaco ha liderado la comunicación de los pueblos indígenas hacia el hermanito menor a través de los medios audiovisuales. Durante los últimos 15 años el realizador Amado Villafaña ha sido pionero en utilizar las cámaras como una herramienta de auto-representación y a la vez como acto de resistencia por la defensa de la soberanía de su territorio y de su cultura².

Los Kankuamos

Con base a el Plan de Manejo de Parques Naturales Sierra Nevada y Tayrona (2019, la población Kankuamo está ubicada en la vertiente sur oriental de la SNSM, en el Resguardo Kankuamo en el departamento del Cesar (Ver mapa 5). La mayor parte de la población se asienta en

1 El Mamo Ahuaco Calixto Suarez ha sido el director del Programa de Derechos Humanos para los Pueblos Indígenas de la Canadian Human Rights International Organization (CHRIO). Asesor para los pueblos indígenas en Australia y para los Estados Unidos. Véase <https://www.calixtosuarez.com/es/home/>

2 Véase el apartado 7.1. *Los medios audiovisuales como recurso para la conservación de las memorias y la tradición.*

un territorio fragmentado en 27 poblaciones, la principal de ellas es *Atánquez*, considerada como la capital, le siguen en importancia las poblaciones de *La Mina*, *Guatapurí*, *Chemesquemena*, y *Los Haticos*. Actualmente, por motivos de desplazamiento forzado, también se encuentra población Kankuama en la ciudad de Bogotá y en los departamentos de Cundinamarca, Magdalena, Bolívar y la Guajira.

En el último censo de población realizado por el DANE en 2018 la población Kankuama fue de 16.986 personas.

Los *Kankuamos* (Morales, 2018), por su ubicación en las partes bajas de la Sierra, han sido el pueblo que más ha sufrido del proceso de aculturación, mestizaje y violencia. En los siglos XIX y XX su territorio y su cultura se vieron disminuidos y contaminados con la llegada de las misiones evangelizadoras capuchinas, protestantes y evangelistas. Estas impusieron la religión y el castellano como lengua oficial. Además, al territorio Kankuamo llegaron oleadas de colonos que venían del interior del país. Como producto de estos procesos los kankuamos han perdido su lengua original, el *kánkwe*, el uso del vestuario tradicional, el uso del Poporo y llevan el cabello corto.

La comunidad kankuama ha sido la más asediada por la violencia del conflicto armado de los últimos tiempos. Desde 1993 el pueblo Kankuamo ha trabajado por su reivindicación y la recuperación de su identidad cultural, pero este proceso se ha visto afectado por la violencia de los



Figura 43. Vista aérea de Atánquez, 2017
Fuente: internet Twitter @LuisGreorio
Figura 44. Fiesta del Corpus Christi, Atánquez, 2016
Fuente: internet Twitter @Pro_Valledupar

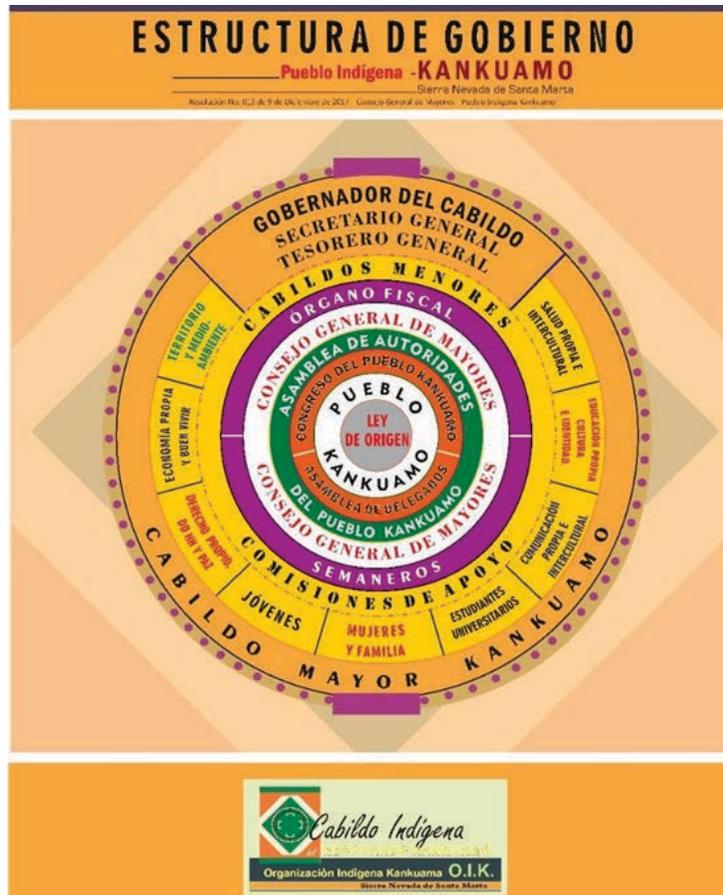


Figura 45. Estructura de Gobierno Propio Pueblo Indígena Kankuam. Fuente Propia 2018. Fuente: Plan de manejo PNN Sierra Nevada y Tayrona 2019

grupos armados de finales de los 90 y principios del presente siglo. Sin embargo, a pesar de todas adversidades, en 2003 se constituyó el resguardo indígena Kankuamo.

En la entrevista realizada a Lina Gonzalez (2020)³, los kankuamos participan actualmente en el proceso de concertación para Reparación a las Víctimas del conflicto armado. El proceso con la comunidad se ha realizado a través de los rituales de Pagamento necesarios para el saneamiento del territorio y la colectividad.

Los Kankuamos mantienen algunos de sus rituales, las danzas, la sabiduría en el manejo de plantas medicinales y el tejido de las mochilas. Son reconocidas sus celebraciones durante diez días del Corpus Christi, en las que se mezcla lo indígena, lo católico y lo afroamericano.

La necesidad de crear una conciencia e identidad cultural (Maestre y Fuentes, 2015) contribuyó para que en 2008 se creara del primer canal étnico de televisión del país, Kankuama TV. En una comunidad, que ha sido permeada por la cultura occidental, este medio ha tenido muy buena acogida, permitiendo transmitir a través de ella las tradiciones y el mensaje de los Mamos.

³ La entrevista se realizó el 22 de enero de 2020.

3.2. Indígena-ecológico, el hermano mayor y el hermanito menor

*La naturaleza se alimenta de las acciones y los pensamientos de la gente.
Por lo tanto, si el territorio está desordenado, es porque las personas
no hemos sabido mantener una relación equilibrada
entre nosotros mismos.
Dañamos el orden del territorio con nuestro propio desorden.*

Yanelia Mestre, 2018

Por tradición, el colombiano ha sentido orgullo de la riqueza estética del paisaje de su país, y de la generosidad y la exuberancia que ofrece el trópico. Igualmente, ha interpretado que la mejor manera para que el vasto territorio progrese debe ser a través de la civilización occidental (Serje, 2007). Esta visión de la naturaleza virgen para ser “civilizada” fue integrada en el proceso colonial europeo y permanece en la actualidad. Colombia es un país dotado de gran riqueza y belleza natural que está permanentemente amenazado por la devastación y la explotación de los recursos naturales. La Sierra, como tantos otros territorios del país, ha sido codiciada para ser “civilizada”. Desde la conquista, en el siglo XVI, hasta ahora, múltiples intereses económicos han puesto sus ojos sobre ella. Así mismo, el concepto sobre sus habitantes también ha tenido diferentes interpretaciones y representaciones por quienes han querido adquirir su dominio. Para contextualizar la relación entre los pueblos indígenas de la SNSM con el hermanito menor es importante entender cómo ha sido el proceso que se ha dado a través de la representación del “otro”.

Con la llegada de los conquistadores a América no sólo llegaron españoles, llegaron también

nuevas especies de plantas, animales diferentes y comunidades africanas que vinieron como esclavos, quienes trajeron sus tradiciones y formas diferentes de habitar el territorio (Fais Borda, 1974:14 en Monje, 2010:39). Estas migraciones alteraron el equilibrio de los ecosistemas y modificaron la forma de aproximarse al territorio, resultando dominante la forma impuesta por el colonizador español (Monje, 2010:39).

La estructura de la sociedad en la historia de América Latina ha estado determinada por la “jerarquía socio racial y las relaciones trilaterales entre africanos, indígenas y europeos” (Wade, 2011:19). El proceso de expansión del pensamiento europeo se expandió por el territorio basado en una relación de poder. El “otro”, el indígena, fue visto como un objeto de conocimiento, como el salvaje al cual habría que civilizar y evangelizar. De igual forma, el territorio dotado de la exuberancia de la vegetación tropical tendría que ser explotado. Con estos conceptos se dio una asociación y lectura entre el sujeto y el ambiente natural (Ulloa, 2005).

La categoría de raza en América durante la época de la conquista y la colonia española entre los siglos XVI y XVIII, estuvo determinada por factores religiosos, jurídicos, políticos, y morales (Boidin, 2008; Arias y Restrepo, 2010, en Vera, 2017). Posteriormente, en el siglo XIX, debido al proceso de secularización en el que “la teología deja paso a la ciencia como régimen de verdad, será justamente el lenguaje del determinismo biológico el más legítimo al representar la raza” (Leys Stepan 1991; Graham 1990 en Vera 2017).

La representación del “otro” se dio a través de las interpretaciones de los misioneros, los conquistadores, y los estudiosos que visitaban los nuevos territorios conquistados. La representación también se creó a partir de los objetos que se llevaron a Europa y que pasaron a ser

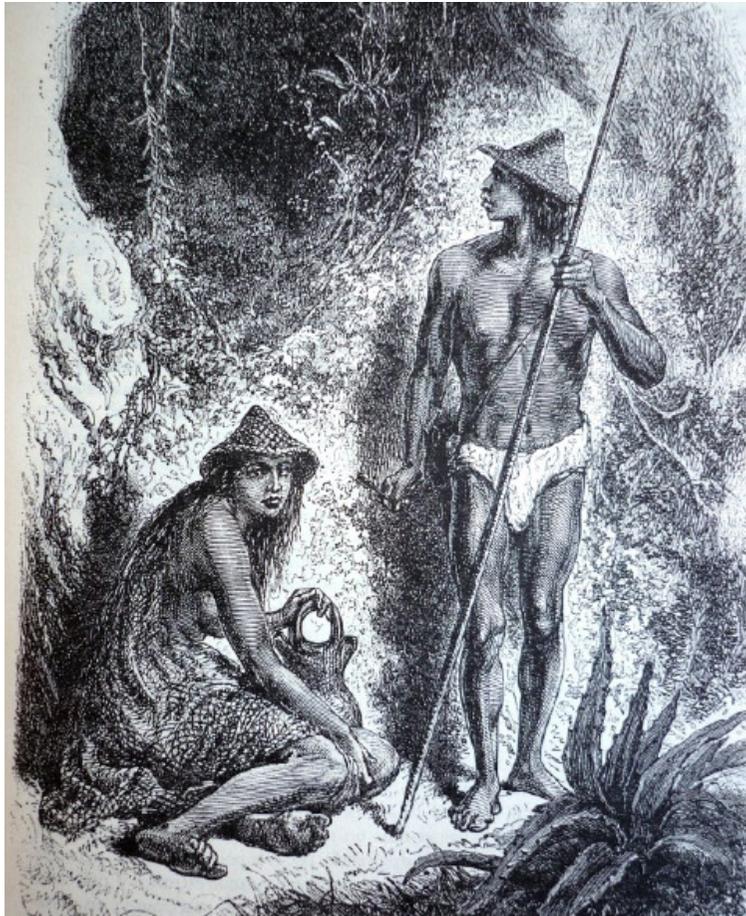


Figura 46. Grabado Charles Saffray Diseño de A. de Neuville 1869, indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta. Colección de la Biblioteca Luis Angel Arango. Bogotá, Colombia.

pertenencias de la realeza, incluso, transportaron indígenas americanos a España para ser vistos y estudiados. Las imágenes del “otro” fueron representadas a través de grabados¹ realizados por ilustradores, algunos viajaban con los navegantes, pero también se dio el caso de ilustradores que, sin haber viajado América, hicieron sus propias representaciones o interpretaciones del indígena americano. Posteriormente, los grabados fueron remplazados por la fotografía que también permitía la alteración de las imágenes (Lutz y Collins, 1993:28 en Ulloa, 2005:94).

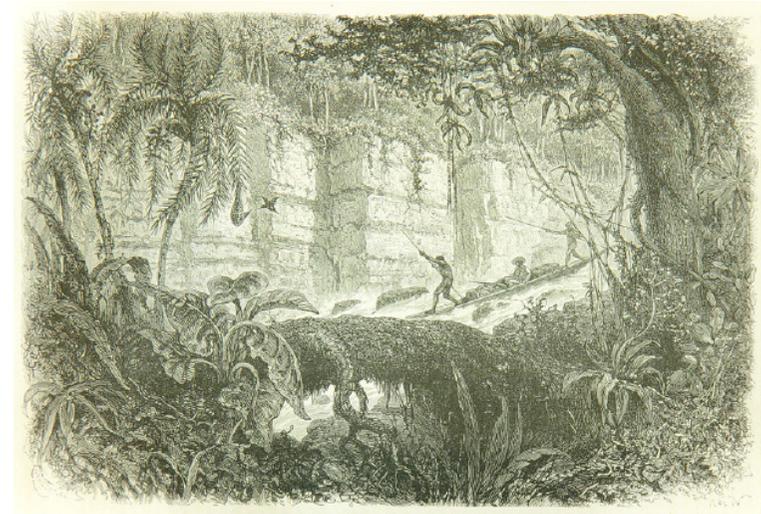
Las imágenes construidas sobre la SNSM y el indígena a finales del siglo XIX describían un mundo exótico que circulaba en las revistas de los relatos de viajes (Palacio, 2015). Una de las publicaciones más célebres de la época fue la francesa *Le Tour de Monde*, en la que se publicaron gran cantidad de relatos de viajes. Los viajeros narraban sus aventuras, sus historias y estas, posteriormente, eran escritas e ilustradas por otros. En las representaciones de los indígenas, la imagen se occidentalizaba y a la vez se convertía en un estereotipo del “otro”. Un referente importante para la época fueron los viajes que realizó el científico alemán Alexander von Humboldt (1769-1859) en América entre 1799 y 1803. Sus narraciones autobiográficas estuvieron acompañadas

¹ Charles Saffray (1833-1890), médico francés, en 1861 realizó un viaje a la Nueva Granada, sus bocetos de viaje se convirtieron en grabados que representaron el territorio desde la mirada de occidente. También fueron muy importantes los grabados del viaje de Elisée Reclus (1830-1905). Otra expedición con gran reconocimiento fue la Expedición Botánica de José Celestino Mutis (1732-1808). Esta tuvo como finalidad el estudio y la clasificación de las especies vegetales y animales; en la actualidad continúa siendo un referente científico.

de detalladas descripciones creando la imagen de América como un paraíso de naturaleza, con recursos disponibles para ser aprovechados y explotados.

Estas imágenes son una muestra de la representación que se le otorgaba al “otro” en las nuevas republicas que se consolidaron a principios del siglo XIX (Ulloa, 2005). En aquel tiempo solamente la élite gozaba de los beneficios de la modernidad. Las poblaciones indígenas y negras continuaban siendo parte de la colonia, no participaban de la construcción de los nuevos Estados, eran considerados como “exóticos e incivilizados” (Ulloa, 2005:95); tampoco entraban dentro de la categoría de ciudadanos y no tenían los mismos derechos. “La élite local asumió una idea basada en las concepciones raciales jerárquicas, la cual fue construida a partir de ideales coloniales modernos, para imponer sus concepciones como única vía de ser civilizados” (Ibíd.)

En el siglo XX después de la segunda guerra mundial tras los horrores de la guerra y el racismo biológico, se dio el cambio paulatino del concepto de raza al de etnicidad. La categoría de raza fue remplazada, en oposición al eugenismo nazi, por la etnicidad o la cultura (Eleni Variakas, 1998 en Vera, 2017). A partir de estos desarrollos, el concepto del multiculturalismo nace en la segunda mitad del siglo XX en Europa y América del norte, ante el incremento de las migraciones, las diferentes religiones, la etnicidad y las identidades regionales de los diferentes



*Figura 47. Grabado Charles Saffray
Diseño de A. de Neuville - Navegación sobre el Dagua, 1869
Colección de la Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá Colombia.*

pueblos (Ibíd.). En la década de los 70, el concepto de multiculturalidad empieza a incorporarse en las constituciones de muchos países con el reconocimiento de la diversidad étnica y cultural.

En Latinoamérica, los países incluyeron en sus constituciones el reconocimiento de la multiculturalidad y la pluriétnicidad a partir de las décadas de los 80 y 90 (Restrepo, 2013:72). Sin embargo, aunque en América Latina las nuevas leyes hablen de multiculturalismo y rechacen el concepto de raza, sigue existiendo una discriminación hacia el indígena y el afrodescendiente; las referencias a las diferencias de raza son también referencias a la diferencia de clases sociales; a pesar de que el multiculturalismo haya legitimado y permitido los derechos de participación de estas comunidades (Hale, 2004 en Vera, 2017). Así que, paradójicamente, aunque se promuevan las diferentes lenguas, el vestuario y las cosmovisiones de cada pueblo, las políticas estatales son un límite para una verdadera transformación de las condiciones socioeconómicas y socioculturales.

En el caso específico de Colombia, la constitución de 1991² reconoció la diversidad étnica y cultural del país. Unos años después en 1993 se dio el reconocimiento a las comunidades afrodescendientes como grupo étnico. En Colombia existen 87 etnias indígenas, 3 grupos afrocolombianos y el pueblo Gitano (DANE; 2005). La nueva Constitución abrió el espacio para la participación de estas comunidades, a la vez que generó por parte de estas minorías étnicas la reclamación de la autonomía, el autogobierno y los derechos sobre sus territorios (Restrepo, 2013:73). Esta apertura permitió mediante el voto popular que algunos líderes comunitarios hayan sido elegidos para el Congreso de la República, las asambleas departamentales y los

2 En 1991 se realizó en Colombia la Asamblea Nacional Constituyente que dio origen a la nueva constitución que reemplazó la antigua Carta de 1886. En esta nueva Constitución el Estado reconoce y protege la diversidad étnica y pluricultural de la nación colombiana.

consejos municipales (Monje, 2010).

Para fortalecer sus luchas y peticiones los pueblos indígenas se han agrupado y han creado diferentes organizaciones regionales y nacionales, como la Organización Nacional Indígena (ONIC)³ cuya misión principal es apoyar y fortalecer el gobierno propio de las comunidades. La ONIC participa con las entidades gubernamentales en la Mesa Nacional de Concertación de los pueblos Indígenas con el Ministerio del Interior.

En la segunda mitad del siglo XX, ante la preocupación creciente por la contaminación y el incremento en la destrucción del medio ambiente, surgió una nueva conciencia sobre el cuidado del planeta. Algunos países empezaron a crear políticas y legislaciones ambientales en pro de la conservación y la protección del medio ambiente (Ulloa, 2005).

En Colombia también se dio la apertura a esta nueva conciencia, se crearon el Ministerio del Medio Ambiente, el sistema de Parques Nacionales y de Áreas Protegidas para la conservación del agua, la fauna y la flora; se conformaron instituciones y organismos encargados de realizar las labores de control y regularización, además de las medidas necesarias para garantizar la conservación de los recursos naturales. Actualmente en el país hay 59 áreas naturales pertenecientes al sistema de Parques Nacionales, en 26 de ellas habitan comunidades indígenas o afrocolombianos. El Parque SNSM fue creado como un área protegida en 1964 y el Parque Tayrona en 1969.

Durante las últimas décadas, se han creado relaciones de cooperación entre las organizaciones indígenas con las instituciones ambientalistas y las ONG's, nacionales e internacionales. Este tipo de alianzas y cooperaciones han jugado un papel fundamental como soporte para la

³ ONIC: <https://www.onic.org.co/>

construcción de estrategias de desarrollo, cuidado del medio ambiente, defensa del territorio, procesos de paz y reparación a las víctimas de la guerra. En el caso específico de la SNSM han participado múltiples organizaciones. Algunas de las principales que han contribuido en la colaboración del proceso de cuidado del medio ambiente y protección de las comunidades indígenas son: Fundación ProSierra Nevada de Santa Marta fundada en 1986, USAID (Agencia de Los Estados Unidos para el Desarrollo Internacional), Survival International, Planeterra Foundation y la Embajada del Suiza.

Las ONG's han hecho un reconocimiento estratégico en sus discursos a los conocimientos y las prácticas de los indígenas relacionadas con el cuidado del medio ambiente, posicionándolos cómo "indígenas ecológicos" o "nativos ecológicos" (Ulloa, 2005). Los discursos ambientalistas parten del ideal del nativo ecológico desde una visión occidental del indígena, imágenes que se mitifican a través de producciones cinematográficas, documentales, exposiciones y proyectos participativos. Estas imágenes en muchos casos descontextualizan al indígena de su realidad y su entorno, sin embargo, las organizaciones indígenas han colaborado en la construcción de esta imagen, y han recurrido a ella como estrategia para una re-etnificación y re-creación de su propia imagen, que a la vez contribuye a la defensa de su territorio y su cultura.

En el ámbito internacional se ha formado una red global de Movimientos Indigenistas Ambientalistas Transnacionales (MIAT), que reúne organizaciones indígenas ambientalistas, académicos y ONG's. Los MIAT definen conceptos sobre un prototipo de "nativo ecológico" internacional, que algunas veces no coincide con las realidades de las comunidades indígenas. Podría bien darse el caso que una organización indígena requiera de una colaboración internacional y para lograr obtener la financiación o la ayuda deba alinearse con estos ideales de "nativo ecológico"

(Ulloa, 2005:99-102).

La fundamentación del discurso ambientalista tiene como sustentación dos visiones. La primera está basada en considerar a la Madre naturaleza como la creadora, la portadora, en la que todos estamos y somos parte del todo. Es la Madre Tierra o naturaleza la que da el sustento a la vida, y por lo tanto se debe respetar, cuidar y proteger (Ibíd, 102). Para los cuatro pueblos de la SNSM de acuerdo con la Ley de Origen no existe una división entre el ser humano y la naturaleza. La Madre Tierra da el alimento y permite nuestra existencia. Todos los seres vivientes y minerales estamos interconectados. La misión de los cuatro pueblos indígenas es cuidarla y protegerla. A esta visión se le suma la imagen performática de los indígenas de la Sierra que caminan la montaña de arriba abajo, realizan rituales de Pagamento, van vestidos de blanco y son portadores de un mensaje de paz. Esta concepción los ha mitificado como los grandes guardianes del corazón del mundo y de la sabiduría. “Esta imagen ha respondido a su propia necesidad de ser tradicionales para ser modernos” (Palacio, 2015: 105).

La segunda visión se fundamenta en el concepto de la sostenibilidad como única vía para salvar el planeta. Los ambientalistas crean estrategias, planes de trabajo donde es necesario generar una economía que permita la conservación, protección y el mejor uso del territorio, sin deteriorar el medio ambiente. En pro de este tipo de supervivencia se considera al indígena como aquel que utiliza y cuida de los recursos naturales, vive en medio del espacio natural y armoniza con él. Sin embargo, este tipo de organizaciones considera que es necesario enseñarle cómo debe conservarlo, cuál es el manejo adecuado que debe darle a los recursos naturales y cómo puede obtener beneficios económicos a través de ellos.

Las dos visiones se unen y complementan, el planeta necesita de los indígenas en su estado

armónico con el medio ambiente son los protectores que cuidan el planeta, y a la vez, son los motores de una economía con base en la sostenibilidad (Ibíd,104).

En la SNSM desde el 2016 se ha venido implementado cada año, por petición de los pueblos indígenas, el cierre al público durante un mes (febrero) del Parque Nacional Tayrona. Esta medida se realiza después de la gran temporada vacacional. El objetivo de esta medida es darle la posibilidad al ecosistema de que restablezca el equilibrio ambiental.

Paradójicamente a las acciones para la protección del territorio, el Estado ha aprobado un sin número de licencias que permiten la explotación minera en proyectos de hidrocarburos y mega-proyectos. Las licencias otorgadas se han entregado sin cumplir con los procedimientos de consulta previa a las comunidades indígenas. Todas estas acciones, evidentemente, van en contra-vía a los decretos de protección del territorio. Actualmente, líderes comunitarios y asociaciones indígenas han presentado acciones de Tutela al tribunal Superior de Valledupar con el objetivo de que la SNSM esté libre de Minería.

Los pueblos indígenas reclaman el derecho de la propiedad intelectual, los derechos sobre la imagen y la explotación comercial de los territorios. En la actualidad están incursionando en el mercado del ecoturismo dentro de sus territorios, que a su vez es un medio para la comercialización de sus productos y en algunos casos hasta la comercialización de su cultura y la eco-espiritualidad. Los pueblos indígenas de la SNSM no han permanecido inmunes a este tipo de acciones. Durante el mes de julio de 2019, después de tres años de conversaciones, mediante el mecanismo de la consulta previa entre Parques Nacionales y las comunidades indígenas de la Sierra, se firmó un acuerdo para la explotación del 1% del territorio por el ecoturismo, una vez

más se abren las puertas de la Sierra (Semana, 2019).

Otro ejemplo de esta apertura hacia la explotación ecoturística del territorio es el operador turístico Wiwa Tour⁴ que ofrece planes turísticos a Ciudad Perdida o Teyuna, al Parque Tayrona, y a diferentes lugares de la SNSM, entre ellos la población de Gotzeizhi. En el último trabajo de campo que realicé en 2018 una de las novedades encontradas fue la construcción de un parador turístico con capacidad para albergar hasta 70 personas. El Albergue está ubicado a unos 10 minutos del poblado caminando por la orilla del río. Es propiedad de Wiwa Tours, en él trabajan indígenas de la comunidad y también prestará sus servicios a otros operadores turísticos que no son indígenas. Esta propuesta contrasta con la posición de algunas de las autoridades de la comunidad que pretenden preservar el territorio de la mirada del turista. Algunos indígenas quieren conservar sus tradiciones alejados de la modernidad, se niegan a lo que ellos denominan contaminación o desarrollo. Ellos quieren estar alejados de las cámaras de los turistas, no les gusta que se les hagan fotografías y se les mire como seres exóticos. Son muchos los factores a los que se enfrentan permanentemente y la dualidad existe dentro de la misma comunidad. El acecho del mundo exterior es inminente y no sólo por agentes externos, sino también por las diferentes miradas de los mismos integrantes. Suena paradójico, pero se hace necesario aprender a vivir entre dos mundos

⁴ Wiwa Tour es el operador turístico de la comunidad Wiwa en el Magdalena. Ofrece diferentes paquetes turísticos con recorridos por la SNSM. Sus guías son indígenas Wiwas. También ofrece estancias cortas en comunidades Wiwa. <https://www.facebook.com/wiwatour/>



Figura 48. Kiosko parador Turístico, Gotzeishi. Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno, 2018.

para poder proteger la cultura y la vez recibir los beneficios que pueda ofrecer la modernidad asumiendo el riesgo que eso puede traer.

Además de recorridos ecoturísticos, se encuentra en internet ofertas de diferentes tipos para visitar la Sierra, es posible tener un acercamiento a algunos Mamos y comunidades. En Nabusímake se ofrecen visitas para sanación y equilibrio espiritual. En la web⁵ se ofrece turismo de la nueva era, “new age”, con la celebración de bodas, bautizos y ceremonias realizadas por Mamos Koguis ofreciendo diferentes alternativas que pueden llegar a incluir catering, desplazamientos y hospedaje para invitados.

En junio de 2019 se inició en el canal regional de televisión de la costa caribe colombiana un “reality show” denominado *El Hermano Menor*. El territorio escogido para esta realización fue la población Arhuaca, Katansama. El reto al que debían someterse los participantes era una competencia de aventura y reflexión en su camino de ascenso físico y espiritual para transformarse en *El Hermano Menor*⁶. Este concepto comercial es contradictorio a las definiciones desde la cultura y la Ley de Origen. Cualquier ser humano que no pertenece a las comunidades de la SNSM o alguna comunidad indígena es considerado un hermano menor.

Otro aspecto a resaltar es la exposición del territorio a través de un medio de comunicación masivo como la televisión, si se tiene en cuenta que al poblado de Katansama, como a la gran mayoría de los poblados indígenas de la SNSM, no es posible acceder sin un permiso especial. Con este tipo de aperturas autorizadas y negociadas por las autoridades indígenas se están abriendo nuevos espectros en los que puede verse la imagen performática del indígena de la

5 <https://www.uniquecolombia.com/experiencias/cultural/matrimonio-indigena/>

6 <https://www.telecaribe.co/post/gran-estreno-del-reality-el-hermano-menor>

SNSM expuesta y comercializada por ellos mismos en los mercados de consumo masivo, ya se el de la televisión, el internet, o el ecoturismo espiritual.

Los intereses económicos de la sociedad occidental sobre el territorio de la Sierra no descansan y, aunque muchos factores se sumen a su favor, no han sido herramientas eficaces para la protección del territorio y la re-etnificación de estos pueblos. Retomando el postulado inicial, todo lo anterior no ha sido suficiente porque “aunque el colombiano se sienta orgulloso de su territorio, siempre está pensando en la manera de ‘civilizarlo’” Serje (2007) ¿Será que el mismo indígena se está auto-civilizando?

Conclusiones

En este capítulo la investigación se ha concentrado en caracterizar a las comunidades indígenas desde sus generalidades hasta sus singularidades. Puede concluirse que las cuatro comunidades que lo habitan hacen parte del patrimonio cultural de Colombia. Son pueblos que día a día luchan pacíficamente por conservar sus tradiciones, y en el caso de los Kankuamos de recuperarlas.

La forma como estas comunidades se relacionan con el territorio está determinada por la cosmogonía. Cada pueblo es responsable de cuidar una parte del él. Todos son los guardianes de la Sierra, los hijos de la “Madre”, y se auto denominan “los hermanos mayores”. Es importante concluir que entre ellos existen múltiples similitudes en cuanto a tradiciones y rituales, pero también diferencias que marcan su singularidad. No son comunidades homogéneas e integradas, incluso en el interior de cada pueblo se presentan divisiones. Existen rivalidades y luchas internas de poder que en muchos casos los debilitan ante los procesos con el mundo exterior no indígena.

En un país como Colombia que se ha estado marcado por una historia de violencia durante los últimos 50 años, la lucha de los pueblos indígenas de la Sierra por la resistencia, la conservación de su territorio y su cultura, se ha caracterizado por ser una lucha pacífica. Esta imagen ha permitido que los discursos ambientalistas y ONG’S internacionales y nacionales los consideren como nativos ecológicos (Ulloa, 2005). Los indígenas se han valido de esta categorización para articular su posición ante el hermano menor. El discurso indigenista se apalanca en el hecho de “ser tradicional para ser moderno” (Palacio, 2015:105).

Para esta tesis, el hecho de acercarme a la gente de la Sierra a partir de la investigación bibliográfica y etnográfica fue fundamental. Pude comprender y profundizar sobre lo que ha sido el proceso de relacionamiento entre el hermanito menor y el hermano mayor. Habitar el territorio y compartir con las comunidades me dio la oportunidad de vivir personalmente el recelo y la desconfianza que estos pueblos sienten por el hermanito menor. Se necesita tiempo para ganarse su confianza, tiempo para entender los procesos y ritmos con que se vive la cotidianidad, tiempo para entender el manejo del tiempo y del espacio. En mi caso a través de los lazos de amistad que se fueron creando con las mujeres y los niños poco a poco las distancias se fueron acortando.



4. EL ORDENAMIENTO TERRITORIAL Y LA COSMOGONÍA

Introducción

Este capítulo tiene el objetivo de profundizar en la relación que los pueblos indígenas de la SNSM establecen con el territorio a través de la cosmogonía y la cosmología, mediante el cumplimiento de la Ley de Origen. El capítulo se desarrolla en tres apartados. El apartado 4.1. *Ordenamiento Territorial, la Línea Negra*, presenta cómo la visión indígena del territorio se relaciona con la visión del Estado colombiano. La concepción indígena tiene como base la Ley de Origen, la cual determina la estructura social, religiosa, política y cultural de estas comunidades, de tal manera que para ellos el cumplimiento de sus mandatos, por medio de los rituales y las tradiciones, les garantiza el equilibrio entre lo humano, lo divino y el entorno natural. Con respecto al estado colombiano se presenta cómo ha sido el proceso de legislar el territorio por medio de decretos que pretenden proteger la cultura indígena y el equilibrio del medio ambiente. En este apartado también se hace una aproximación al concepto de la Línea Negra desde la perspectiva del arte. En el apartado 4.2. *Cosmogonía, Ley de Origen, La ley de Se, Seyn Zare, Shenbuta*, se profundiza en las bases que determinan la relación con el territorio y con el cosmos a partir de dicha Ley de Origen. En el apartado 4.3. *Los Mamos y Las Sagas*, se presenta la importancia que tienen estos guías espirituales para las comunidades indígenas.

Para la realización de este capítulo fueron fundamentales las siguientes fuentes bibliográficas consultadas: *Ley de Se, Seyn Zare, Shenbuta* (2009) de la OGT; *La Línea Negra y otras áreas de protección de la Sierra Nevada de Santa Marta, ¿han funcionado?* (2017) de Gerson Javier Pérez, Iván Higuera y Leonardo Bonilla; *Decreto Número 1500 de 6 de Agosto 2018*, del Pre-

sidente de la República de Colombia; El libro de los Mamus (2015) de Gerardo Morales, *Shi-kwakala* (2018) de Yanelia Mestre y Peter Rawitscher; *Wasi, ver entre los Iku* (2019) Tesis de doctorado de Sebastián Gómez; *El Plan de manejo de Parques Nacionales Naturales de Sierra Nevada de Santa Marta y Tayrona* (2019) de la CTC y de Parques Nacionales Naturales de Colombia, Dirección Territorial Caribe; *Líneas* (2015), *The Perception of the Enviroment* (2000) de Tim Ingold; *Geografía Humana de Colombia* (1993) de Carlos Alberto Uribe; *Los tres ojos del conocimiento* (2013) de Ken Wilber; *Walkscapes* (2013) de Francesco Careri; *Punto y Línea sobre el Plano* (1995) de Wassily Kandinsky.

4.1. Ordenamiento territorial, la Línea Negra

Una de las primeras inquietudes e interrogantes que surgieron dentro de la investigación fue comprender qué es la Línea Negra. El sólo nombre produjo muchos interrogantes ¿Cuál es su significado? ¿Dónde estaba delimitada en el mapa de Colombia? ¿Por qué es Negra?, etc.

El acercamiento al ordenamiento territorial se presenta desde diferentes visiones, la visión de los pueblos indígenas de la SNSM y la visión del Estado. La primera mirada permite caracterizar la relación que los indígenas tienen con el territorio a través de la cosmogonía y la cosmovisión, mientras la segunda permite ver el manejo del territorio a partir de los decretos de Ley.

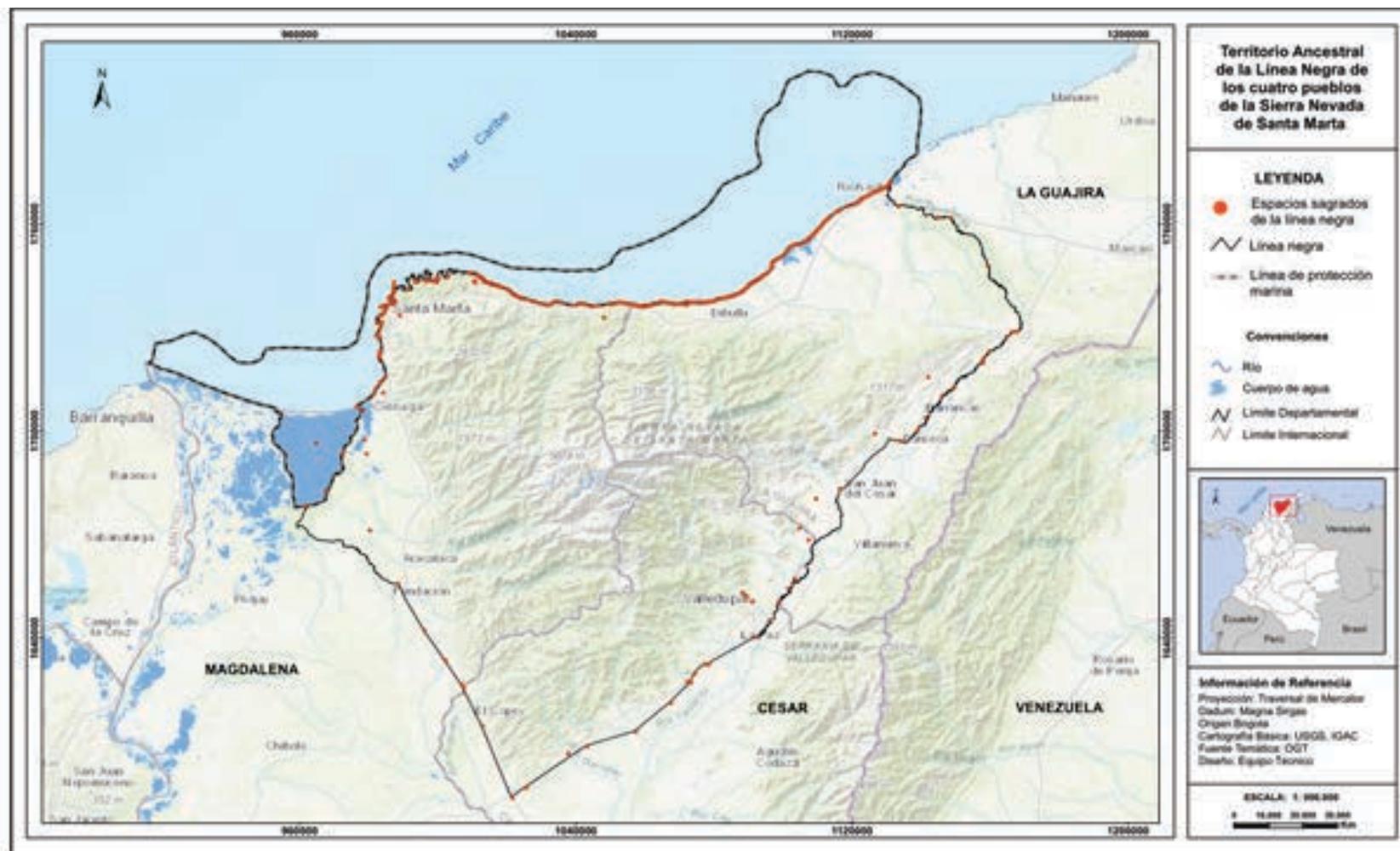
En este apartado también se exploran conceptos sobre de la Línea Negra que pueden caracterizarse e interpretarse desde el arte.

4.1.1. El territorio desde la cosmovisión indígena

Los límites ancestrales no implican la simple demarcación de las tierras para vivir, sino que estos límites implican la responsabilidad del cuidado uso y manejo del territorio como deber de los cuatro pueblos hermanos.

(Mestre, y Rawitscher, 2018:30)

Los pueblos indígenas de la SNSM estructuran su relación con el territorio por medio del cumplimiento de la Ley de Origen. Esta visión cosmogónica les permite demarcar simbólicamente lo sagrado generando un orden cósmico conexiones. El ser humano está conectado con todo lo que le rodea y, por ende, con el cosmos. El territorio ancestral se conforma a partir de tres



espacios fundamentales: los lugares Sagrados, Los Ezuamas o centros de gobierno y La Línea Negra. (OGT, 2009: 19).

De acuerdo con su cosmogonía y su cosmología la Línea Negra es un hilo espiritual e invisible que rodea la base de la Sierra. En lengua Koguián, se denomina Jaba Seshizha (kogui), Shetana Zhiwa (wiwa) y Seykutukunumaku (arhuaco). Viene de Se y –Shi- lo que significa que da y sostiene el mundo físico. Tiene el significado del paso del día a la noche, de lo visible a lo invisible. La Línea Negra contiene una secuencia de espacios sagrados conectados entre sí material e inmaterialmente. Estas conexiones conforman un tejido que se conecta energéticamente con otros sitios sagrados del universo. Los Mamos conocen cada sitio del territorio y son quienes pueden interpretar la información que contienen estos lugares. Ellos saben que hay un lugar para cada cosa y si está en orden o no. En los espacios sagrados de la Línea Negra se encuentran los mapas y los códigos con los cuales es posible conservar el equilibrio ambiental y espiritual de la SNSM. Cada uno de estos espacios tiene asignada una función específica para la protección y el cuidado del entorno natural. Está considerado como un lugar vivo donde habitan los Padres y Madres espirituales. Los lugares sagrados requieren de cuidados y alimento a las divinidades. Esto se logra a través de la ofrenda material e inmaterial realizando los rituales de Pagamento. mediante el ritual es posible curar, celebrar, pagar, confesar, alimentar, asegurar, armonizar o pedir permiso. Los lugares sagrados son también espacios de encuentro para gobernar o tomar decisiones, espacios de formación y sabiduría (Mestre y Rawitscher, 2018:30).

4.1.2. El decreto del Estado

Para introducir el concepto de *la Línea Negra* desde el Estado es importante presentar la definición consignada en el Decreto Número 1500 del 6 de agosto de 2018 del Ministerio del Interior, aprobado por el presidente de la República de Colombia, Juan Manuel Santos. En esta forma el Estado incorporó dentro de un Decreto de Ley la cosmogonía indígena.

Línea Negra: Es la base del territorio ancestral y se traduce en Jaba Seshizha (kogui), Shetana Zhiwa (wiwa) y Seykutukunumaku (arhuaco). La palabra Shi (Kogui) quiere decir hilo o conexión y se refiere a las conexiones espirituales o energéticas que unen los espacios sagrados de la tierra, litorales y aguas continentales y marinas del territorio y todo aspecto de la naturaleza y las personas. Shi” (kogui) son las venas y “zhiwa”(wiwa) – agua, que interconectan las diferentes dimensiones del territorio ancestral, como las venas del cuerpo. “Se”(kogui), “She”(wiwa), “Sey”(arhuaco) es el mundo espiritual en Aluna, el espacio negro de los principios antes del amanecer. En este sentido, la Línea Negra es la conexión del mundo material con los principios espirituales del origen de la vida. Es el tejido sagrado del territorio y garantiza el sostenimiento de las interrelaciones del territorio, la cultura, y la naturaleza que es la base de la vida.

La Línea Negra ha formado parte del territorio ancestral de los cuatro pueblos desde su origen. Por eso el ordenamiento del territorio de los pueblos Arhuaco, Kogui, Wiwa y Kankuamo se expresa a través de Shi, el hilo infinito que nace desde el cerro kabusankwa, envuelve a toda la Sierra desde arriba hasta abajo, siendo Seshizha (Kogu), Shetana Zhiwa (Wiwa) y Seykutukunumaku (Arhuaco) o lo que se le ha denominado la Línea Negra, el ultimo circulo al pie

de los cerros finales de la Sierra Nevada de Santa Marta, con sus espacios costeros y marinos. En este segundo sentido, la Línea Negra es el último anillo de espacios sagrados que delimita el territorio ancestral de los cuatro pueblos de la SNSM como principio de protección. Contribuye a preservar la ecología y el equilibrio ambiental.

Este proceso con el Estado se inició en 1973, cuando se hizo un reconocimiento jurídico del territorio ancestral de la SNSM en acuerdo con las comunidades *Kogui, Arhuaco, Wiwa y Kankuamo*. Mediante la resolución 000002 del 4 de enero de 1973 del Ministerio de Gobierno se creó una frontera invisible que rodea a la SNSM, denominada *la Línea Negra o Zona Teológica de las comunidades indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta*. Con esta frontera el Estado buscaba proteger el territorio ancestral, los lugares sagrados, la práctica de los rituales tradicionales y el ritual de Pagamento; también se pretendía la protección del territorio ambiental y la conservación del equilibrio ecológico. Como un hilo invisible *la Línea Negra* rodea la base de la SNSM, aunque no coincide geográficamente con los resguardos (Pérez, et al, 2017).

En la resolución de 1973 se definieron 39 lugares sagrados, dejando claro por parte de las comunidades indígenas que esta cantidad no era la totalidad de los espacios sagrados. Sin embargo, esta resolución no tuvo la fuerza suficiente ante el acecho de la colonización y el acoso a estas comunidades por diferentes actores. En la nueva Constitución política de 1991, el Estado reconoce y protege la diversidad étnica y cultural del país, dando las bases para modificar la resolución de 1973. Mediante la resolución 873 de 1995 se agregaron 15 nuevos espacios sagrados para un total de 54. En esta nueva resolución también se incorporó el concepto del uso tradicional del territorio y obliga a las entidades gubernamentales a la consulta previa con las comunidades indígenas cuando puedan surgir proyectos que modifiquen el territorio. En el

año 2013, la Corte Constitucional, mediante el auto No. 189, solicitó al gobierno revisar las resoluciones anteriores con el fin de modificarlas, derogarlas y/o ajustarlas a las necesidades de los pueblos indígenas. Las comunidades indígenas por medio de la CTC¹ solicitaron el reconocimiento de 348 espacios Sagrados. En la sentencia T-849 de 2014, la Corte Constitucional reconoció el territorio como una zona de especial protección, donde el Estado está comprometido no sólo en el cuidado y la protección de los espacios sagrados, sino también de todo el espacio interior a *la Línea Negra*, por ser un conjunto de espacios interconectados (Ibíd). El 6 agosto de 2018 mediante el Decreto Número 1500², el Ministerio del Interior estableció un total de 348 lugares sagrados.

El decreto 1500 ha generado una gran controversia por parte de los sectores gremiales, los gobernadores de los tres departamentos, los industriales, mineros, el sector inmobiliario, y todos aquellos que de alguna manera tienen intereses, principalmente económicos, dentro del área protegida por *la Línea Negra*. En enero de 2020 la Corte Suprema de Justicia asumió el estudio y la revisión de los acuerdos logrados en este decreto. Esta revisión se generó por acciones de Tutela interpuestas por las comunidades indígenas frente al gran número de títulos para la explotación minera otorgados por el Estado

Aunque es muy importante que el Estado colombiano haya emitido un Decreto de protección al territorio ancestral de la SNSM, incorporando la cosmogonía, la cosmología indígena y la protección ambiental. Es muy paradójico que estas leyes no sean el suficiente garante que buscan para garantizar la protección del territorio y las tradiciones ancestrales.

1 La CTC es el Consejo territorial de Cabildos que reúne a los Cabildos Gobernadores de los cuatro pueblos indígenas de la SNSM.

2 Decreto 1500 de 6 de agosto 2018 firmado por el ex-presidente Juan Manuel Santos Calderón un día antes de terminar su período en la presidencia de la República.

Los pueblos indígenas de la SNSM continúan enfrentando amenazas de intervenciones en el territorio. Es el mismo Estado quien otorga los títulos para la explotación minera, ejecución de megaproyectos de infraestructura y turismo sin realizarse la consulta previa a las comunidades indígenas, estipuladas en los decretos. Las leyes están pero no siempre se cumplen. Muchas de las intervenciones que se realizan generan daños ambientales y culturales que, de acuerdo con la cosmología, afectan el orden espiritual de la Sierra que genera la vida (Mestre y Rawitscher, 2018:35).

4.1.3. La “Línea Negra” desde otras perspectivas

Si se analiza *la Línea Negra* bajo otras miradas, partiendo de conceptos básicos como la línea, el punto y el color, podemos definirla de una forma diferente. Para *Tim Ingold* en su libro *Líneas*, dentro de las múltiples opciones sobre los tipos de líneas están “*las líneas fantasma*” (Ingold, 2015:77). Estas líneas no tienen cuerpo, ni color, ni textura; son abstractas, son aquellas que imaginamos que unen unos puntos con otros; son como las fronteras entre los países; son líneas que sirven de referencia para establecer las latitudes, las coordenadas geodésicas, los meridianos; son puntos unidos por tensiones. Algunas de estas líneas fantasmas sólo aparecen explícitas en los mapas, otras se consideran implícitas pero no se expresan. Lo que tienen en común es que no podemos verlas físicamente en el territorio. En el caso específico de *la Línea Negra*, muchas de estas características pueden asociarse con ella. Es una Línea que no aparece indicada en el mapa geopolítico de Colombia, sólo está visible en las cartografías especiales acordadas entre el estado y las comunidades indígenas.

Desde el arte, para algunos artistas como Wassily Kandinsky *la línea geométrica es un ente in-*



Figura 49. *A line made by Walking*, 1967
Fuente: Página oficial www.richardlong.org

visible (Kandinsky, 1995:57) “causado por el movimiento de un punto” (Ibíd.), “es un salto de lo estático a lo dinámico” (Ibíd.). Este concepto de una línea originada por el movimiento puede verse expresado en la obra del “walking artist” de Richard Long (1968). Long, siendo un joven artista, realizó a las afueras de Londres una acción performática: caminó sobre el césped repetidamente hasta esculpir con sus pisadas una línea, a *Line Made by Walking*. El césped, con el paso del tiempo, recuperó su forma y la línea se perdió. Para Francesco Careri (2013) esta acción de Long creó una marca en el arte, un gesto revolucionario para la escultura del siglo XX. Si se asocia el proceso de creación de la línea de Long con la definición sobre la línea de Kandinsky, puede observarse claramente como el desplazamiento de un punto, en este caso el artista, al caminar crea una línea que es visible en el césped, que luego con el tiempo desapareció. Esta línea efímera crea una frontera entre el antes y el después, una forma como los artistas se aproximan y habitan el territorio.

La función de *la Línea Negra* no es sólo delimitar el territorio. Su función es la de unir puntos considerados desde la cosmogonía como lugares sagrados. La unión de estos puntos está formada por un tejido de hilos sagrados e invisibles que se cruzan energéticamente en el espacio. El punto geométrico está concebido como un *ente abstracto* e invisible (Kandinsky, 1995:21); es también una pausa, un silencio o un espacio interior contenido por el exterior. Para Ken Wilber (2013) sólo aquél

que sabe leer lo invisible desde un conocimiento diferente al del ojo de la carne o el ojo de la mente, puede llegar a conectarse con él a través del ojo de la contemplación, la sensibilia. Wilber considera que, la capacidad de contemplación que posee el artista al habitar conscientemente un espacio exterior le permite interiorizarlo; puede hacer una lectura simbólica del territorio y una aproximación a la psicogeografía, que se manifiesta a través de la creación artística.



4.2. Cosmogonía, Ley de Origen, La ley de Se, Seyn Zare, Shenbuta

Para iniciar este apartado citaré dos textos que narran el origen del territorio de la SNSM y de la Línea Negra según la cosmogonía indígena:

Primero era Sé. No había tierra, no había tiempo, aire no había, nada había, pero estaba Se. Entonces vio que era bueno que hubiera material. En Aluna se creó a Seizhankua y Seinekun para que crearan el mundo porque Se mismo no se podía levantar y hacer. Entonces Jaba Se les dio un hilo de pensamiento para trazar los límites de las partes altas, después les dio otro más largo para trazar los del medio y al final otro mas largo para los límites de las partes bajas, la Línea Negra... (Mamo Wiwa, Ramón Gil Barros, 2009)

El proceso de la creación del mundo se genera desde Aluna Sé, la Madre, de ella surge Sé Jaba, el pensamiento infinito de la madre que es la esencia para la creación espiritual y para posterior creación y materialización del mundo, y es de Sé Jaba, la madre del pensamiento que nacen los hilos espirituales - Shi - con que se traza el Séshizha que es el diseño o tejido espiritual que conecta y sostiene el mundo... (Mamo Kaggaba Shibulata Zarabata, 2018).

Figura 50. Ilustración de la Madre, SNSM, 2019
Isabel Mejía Piedrahita

La siguiente es la definición de la Ley de Origen que ha quedado plasmada en el Decreto Número 1500 de 6 de agosto de 2018.

Ley de Origen: la Ley de Origen es el fundamento de la vida y gobernanza de los cuatro pueblos indígenas de la SNSM, un principio que gobierna todo y establece un ordenamiento preexistente a toda norma o reglamento creado por las personas. Esta ley se materializa en el territorio tradicional y ancestral demarcado por la línea Negra como parte integral e inescindible de su orden y manejo a través del gobierno propio y el conocimiento ancestral de los pueblos. Su mandato principal es el de proteger y conservar la armonía y el equilibrio natural y ancestral para garantizar la preservación de la vida de todas las especies y seres en el territorio ancestral y en el mundo.

De acuerdo con el Plan de Manejo de Parques Naturales Nacionales de la SNSM y Tayrona, *La Ley de Origen, La ley de Se (Kogui), Seyn Zare (Arhuaco), Shenbuta (Wiwa)* es para los pueblos indígenas de la SNSM la guía para el orden material y espiritual tradicional, tanto colectiva como individualmente. En ella están las normas y principios que ordenan de manera natural el funcionamiento del territorio, así como las normas que los pueblos indígenas deben cumplir para mantener ese orden. Los cuatro pueblos indígenas de la SNSM tienen “la misión de cuidar, proteger y mantener en armonía y equilibrio la naturaleza del mundo físico y espiritual en el territorio ancestral de la Línea Negra de acuerdo con la Ley de Origen” (CTC y PNN, 2019:41).

La Ley de Origen puede compararse con la Constitución que rige un país. En ella están los principios de las leyes y su cumplimiento garantiza la conservación y el equilibrio de la SNSM. De generación en generación, la *Ley del Origen*, el conocimiento y las tradiciones se han trans-

mitido de forma oral a través de las enseñanzas de los Mamos y las Sagas.

Toda la cosmogonía indígena habla de un territorio vivo que está habitado en los lugares sagrados por los Padres y las Madres espirituales. Ellos son divinidades que cohabitan en la Sierra con las comunidades indígenas. Los Mamos y las Sagas tienen el conocimiento para comunicarse constantemente con ellos, los escuchan, interpretan sus mensajes y les consultan. La Cosmogonía es común para los cuatro pueblos, según la lengua varían los nombres de los Padres y las Madres, pero los conceptos son los mismos, todo parte de la *Ley de Origen*. A cada pueblo se le entregó un territorio diferente y un conocimiento en especial. Aunque todos los lugares sagrados son de todos, para su cuidado se ha determinado que unos sean comunes y otros estén asignados a cada comunidad. Así mismo, cada pueblo tiene la responsabilidad de cuidar de ellos. Para acceder a los de las otras comunidades, sólo es necesario pedirle permiso a quien le corresponda (OGT; 2009).

Ingold (2000) presenta la investigación de Colin Turnbull (Turnbull, 1965:19) sobre las comunidades de colectores y cazadores de Mbuty Pygmies del bosque Ituri del Congo. Estas comunidades ven en su medio ambiente, el bosque, la selva como su padre y su madre. Son quienes los protegen, les dan la comida, el calor, el vestido, les dan todo lo necesario para vivir, es generosa con los seres humanos, como los seres humanos lo son con los otros seres, es una economía cósmica de compartir, de relaciones de paternidad. Es una relación íntima con el medio ambiente y con las cosas que no son humanas

En la cosmogonía y cosmología de los pueblos indígenas de la SNSM hay una visión integrada del ser humano con su entorno, no existe la división entre naturaleza y cultura. Para Ingold (2000) el mundo que habitamos es uno solo. El ser humano está integrado con el universo, no

es un ente dividido, ajeno a su medio ambiente y al cosmos. Es un ser que se relaciona con otros seres humanos, no humanos (plantas, animales), seres inanimados en el que todos hacen parte de su entorno.

...porque las personas son naturaleza y la naturaleza son personas.

Mama Ramón Gil, (OGT, 2009:28)

Para los indígenas de la SNSM el mundo material se crea, se transforma y se sostiene desde el mundo espiritual. Los pensamientos y las acciones se conducen hacia Sé (Ley de Origen). Desde allí surge la armonía y el orden. Cuando el pensamiento se ordena entonces el medio ambiente también se organiza.

Así mismo dañamos el orden del territorio con nuestro propio desorden

Mestre, y Rawitscher (2018:44)

Cuando se habla de pensamiento *Aluna (Kogui)*, *Ruama (Wiwa)*, *Arumamu (Arhuaco)* el concepto abarca los deseos, los sentimientos, la fuerza y la sabiduría. Ordenar el pensamiento se logra con trabajos espirituales y corporales. Estos se aprenden en el transcurso de la vida con la orientación de los *Mamos*. Cuando se nace se recibe el primer conocimiento, *Sewá*, cuando las niñas tienen su primera menstruación se les entrega el *Sewá* y a los hombres durante la pubertad se les entrega el *Sewá* y el *Poporo*. El conocimiento que se recibe es la guía para la conexión espiritual con los Padres y Madres espirituales. Estas son las responsabilidades y la misión que cada individuo tiene dentro de la colectividad. Por medio de los rituales el ser humano se conecta con los Padres o Madres espirituales y a la vez con el medio ambiente, de esta forma se

inscribe lo sagrado en el territorio³ (Ibíd.).

Al conocimiento se le denomina Shibulama (Kogui), que nace con Shi, el hilo conductor que teje la integralidad infinita del universo y que conecta todo lo que existe en la naturaleza. Shi, es el hilo que conecta las lagunas de los páramos, donde nacen los ríos, con el mar. Es el hilo que une los espacios sagrados de la línea Negra, une el cielo con la tierra, los animales, las plantas, las personas, lo visible y lo invisible (Ibíd., 41).

De la Madre surge un hilo infinito que, en movimiento circular fue colocando las bases de la formación del espacio. Desde Takankukwise trazaron cuatro puntos fundamentales, que son los puntos cardinales, horcones del universo de la tierra y el universo,... por donde sale el sol, por donde se oculta el sol, por el norte, por el sur,... los caminos de conexión de la tierra con el sol y con el resto del universo, por donde transitan las Madres y los Padres espirituales cuya representación es el telar (Ibíd., 43)

Para esta tesis doctoral la investigación profundiza en torno a la cosmogonía, el concepto de los hilos y el tejido visible e invisible. En el apartado 6.3. *El tejido como conector social* se describe la importancia del tejido como un proceso que hace parte de la cotidianeidad, y a través del cual se realizan rituales del Pagamento. Tejer es un acto comunitario y la calidad de la vida depende de cómo se relaciona la comunidad. Cada tejido tiene plasmados los pensamientos de los hombres y mujeres tejedores. Se guarda en ellos las tradiciones y el conocimiento. En la SNSM se teje con hilos visibles e invisibles, cada acción representa no sólo una conexión material, sino una conexión inmaterial. ¡Tejer es un proceso, y de esta forma se teje la vida!

3 Este concepto se amplía en el capítulo 5. *El ritual de Pagamento.*

4.3. Los Mamos y las Sagas



Figura 51. Mamos Kogui, Arhuaco, Wiwa y Kankuamo. Fotografía de Amado Villafaña

De acuerdo con la Cosmogonía la palabra *Ma* viene de fuego, *Ma-Ma* significa doble fuego, calor. “Un Mama tiene que ser como el sol” (OGT, 2009:49). Como se presentó en el apartado 2.2. *Antecedentes históricos de la cultura Tayrona* el nombre que se les daba a los guías espirituales, chamanes y médicos era Naomas o Noamas. De esta raíz lingüística surgen los nombres que les asignan en sus lenguas los pueblos de la SNSM.



*Figura 52. Mamo Ramón Gil, Gotsezhi, El Encanto 2018
Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno*

El Mama (Koguián-Kogui), Mamu (Iku-Arhuaco), Mama (Damana-Wiwa) es quien ilumina y protege a las personas, los animales, las plantas, los ríos, y toda la naturaleza. Los Mamos¹ son como los árboles que necesitan de la tierra que es la Saga (Damana-wiwa), Saka (Koguián), Ati (Arhuaco), la energía, el agua, la mujer. Juntos el Mama y la Saga, cuidan a todos y enseñan a sus pueblos a través del ejemplo (Ibíd.).

Los Mamos y las Sagas poseen los conocimientos ancestrales de los pueblos indígenas de la SNSM. Su misión es guiar, enseñar y orientar a los pueblos indígenas el cumplimiento de la Ley de Origen. Los Mamos son los líderes espirituales de las comunidades y dependiendo de su lugar de origen, del prestigio que posean, la etnia a la que pertenezcan, el linaje y la preparación que hayan tenido, obtienen determinadas responsabilidades, especializaciones y rangos diferentes (Mamo Menjawin 2015 en Morales, 2015).

De acuerdo con la tradición (Morales, 2015) la preparación de un Mamo o de una Saga empieza desde su gestación. Para ser en el futuro un Mamo o una Saga es necesario ser descendiente de un linaje de Mamos. Los padres previamente a la gestación son asesorados por un Mamo Mayor. Con su orientación toman la decisión sobre el futuro de su bebe. De igual forma que en la cosmogonía todo se creó desde el pensamiento, desde la oscuridad para luego traerlo a la luz, la preparación del

¹ En esta Tesis Doctoral se utiliza para unificar las diferentes lenguas la palabra Mamos que es la que las comunidades utilizan para comunicarse con el hermanito menor.

nuevo Mamo o Saga se inicia desde el deseo de concebirlo. El Mamo mayor orienta a la pareja para que este nuevo ser sea engendrado. Les indica el lugar y el momento en que se debe realizar la gestación. Cuando el bebé nace permanece con sus padres hasta los dos años de vida. A partir de esta edad, los niños y niñas destinados a ser los futuros Mamos y Sagas son separados de sus padres y llevados a lugares especiales donde reciben educación y capacitación especial. Los aprendices deben permanecer allí durante nueve años. Durante ese tiempo son preparados por Mamos y Sagas Mayores tutelares quienes se encargan de formarlos y transmitirles toda la sabiduría ancestral. El aprendizaje que reciben es integral e incluye una alimentación a base de semillas y raíces, evitando el consumo de sales, aceites y carne. Según la tradición esta alimentación potencia la formación espiritual. Los niños crecen alejados de la luz del día. Todas las actividades las realizan durante la noche. Así es como aprenden a ver sin ver, a escuchar los sonidos del entorno, a conocer el territorio a través de los sentidos, los cuales se desarrollan a plenitud por la falta de la luz solar.

Posteriormente, los aprendices inician su proceso de aprendizaje diurno bajo la guía de los Mamos y Sagas tutelares y tiene una duración de nueve años más. Durante este período, según el conocimiento y las habilidades del aprendiz, se define la orientación y la especialización de cada futuro Mamo o Saga. (Ibíd, 24, 25).

Para el Mamo Ramón Gil “primero se adquiere el conocimiento. Son necesarios 30 o 40 años para ser Mama; para un Mama Menor de 15 a 20 años; para ser autoridad tradicional, 6 años; líder, 2 años” (OGT, 2009:30). La preparación de los Mamos es permanente, no termina nunca. Un líder espiritual siempre debe estar aprendiendo de la Madre para poder orientar a su pueblo. De acuerdo con Gil, algunos Mamos Mayores dentro de su preparación no sólo estudian

sobre su pueblo sino sobre los otros linajes, de esta manera pueden realizar tareas diferentes asociadas al bien de los cuatro pueblos indígenas. Dentro de su formación cada Mamo recibe un conocimiento específico, como la enseñanza, la sanación, a administrar la justicia, curar enfermedades, son especialistas en todo lo que tiene que ver con el bosque, los animales, el agua; otros están caminando la mayor parte del tiempo por la Sierra recorriendo los lugares sagrados, haciendo pagamento en ellos.

Gregorio Mojica Gil (2019) explicó, que alguien que no haya sido educado desde niño como Mamo o Saga, puede tomar la decisión de prepararse, sin haber vivido el proceso de iniciación desde la infancia. Esto se hace bajo la orientación de un Mamo o una Saga. En el documental de Ushuí² (2013), dirigido por Rafael Mojica, se muestra la formación de mujeres aprendices de Sagas que iniciaron su proceso en la vida adulta.

Los Mamos saben el significado de cada cosa, de cada lugar, de la forma de las piedras y de los cerros. Pueden leer en las piedras, los arroyos y las lagunas las normas de la vida y los códigos de la Ley de Origen. Los Mamos se comunican espiritualmente con los mayores a través de actos meditativos en los que consultan y reciben su orientación. La misión de los Mamos es organizar el mundo material, y esto sólo se garantiza con el cumplimiento de las tradiciones y de la Ley de Origen³ (OGT, 2009).

La figura precolombina del Hombre Murciélago (Gómez, 2019) que se encuentra en la colección del Museo del Oro Tayrona, (Figura 30) representa la transformación y el vuelo que realizaba del Chaman. Él era capaz a de volar entre los dos mundos, el de luz y el de oscuridad.

² Ushuí (2013) en este documental se resalta el papel de las Sagas dentro de la comunidad Wiwa. En el apartado 7.3. *El documental y el ritual de Pagamento* se presenta el marco en el que se desarrolla el campo audiovisual en los pueblos indígenas de la SNSM.

³ Véase el capítulo 5. *Ritual de Pagamento*.



Figura 53. Mamo Miguel Alberto Gil y el Mamo Atanasio Chimuquero, Gotsezhi, El Encanto. Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno, 2018

Para Gómez, los Mamos mediante sus ayunos y retiros, con la ayuda de la coca, logran adquirir estados alterados de conciencia que les permiten entrar en otras dimensiones de carácter espiritual. En la entrevista realizada al Mamo Ramón Gil⁴ permanentemente ratificó “su conexión con otros planetas”, haciendo énfasis en que la conexión no era a través de cables sino desde lo espiritual. También mencionó que para poder lograr la conexión y la entrega⁵ en el ritual de Pagamento son necesarias muchas horas de asilamiento, silencio y concentración para mantener la mente alejado de cualquier distracción.

Cada Ezuama⁶ o centro de gobierno, tiene unos Mamos específicos (OGT, 2009) que son quienes cuidan ese lugar sagrado. Así mismo, cada comunidad tiene un consejo local con un Mamo mayor, dos autoridades mayores, y dos autoridades auxiliares. Los Mamos son conscientes de la importancia de gobernar con la colectividad, para ello realizan consultas colectivas con otros Mamos, con las autoridades y con la comunidad. Las reuniones de gobierno se realizan cerca al solsticio de invierno y verano, 21 de junio y 21 de diciembre respectivamente. Igualmente, establecen calendarios para las diferentes actividades, una

⁴ La entrevista al Mamo Ramón Gil (3 de octubre, 2018). La cita para la entrevista se la solicité una semana antes en la loma de Gotsezhi. Me pidió que lo llamara a su móvil unos días antes para confirmarla. Su casa está ubicada en el sitio denominado la Peña, cerca de Gotsezhi. El Mamo narró su proceso de ocupación y recuperación de las tierras de la cuenca del río Guachaca a mediados de los años 80. Así mismo, su misión es enseñar todo lo que le habían transmitido los sabedores.

⁵ En el Capítulo 5 se presenta a profundidad el ritual de Pagamento y el concepto de la ofrenda o el Don a las divinidades.

⁶ Véase el apartado 5.3 *Espacios sagrados y cartografías del ritual de Pagamento*.

de ellas es “el confieso” que se realiza en los meses de octubre y noviembre.

En las comunidades indígenas de la SNSM, así como existe la figura de los Mamos, también está la de los vasallos, y dentro de cada una de ellas existe una estratificación social bien definida. Hay quienes creen firmemente en los lineamientos de sus guías; sin embargo, también hay quienes no coinciden con ellos, pero estas posiciones no se expresan públicamente. No obstante, quienes tienen el conocimiento tienen el poder y más si es un conocimiento sobre lo que es considerado sagrado. Este conocimiento se asume como verdades y como leyes para cumplir. Los Mamos también transmutan el poder religioso al poder político por medio de la “oratoria ceremonial” (Uribe, 1993:126).

Durante la etnografía realizada en la comunidad de Gotsezhi (2017-2018) pude evidenciar el liderazgo y la presencia que tienen los Mamos dentro de la vida cotidiana. El líder de esta comunidad Wiwa es el Mamo Ramón Gil, quien no habita directamente en la comunidad, pero sí muy cerca de allí. A él lo acompañan su hijo el Mamo Ramoncito Gil, quien pasa la mayor parte del tiempo recorriendo la Sierra, el Mamo Jacinto Barros, el Mamo Atanasio Chimuquero y el aprendiz de Mamo Miguel Alberto Gil, hijo también de Mamo Ramón. Durante el día, la comunidad interactúa permanentemente con ellos en la Loma. Ellos son personas cercanas y de fácil acceso a la comunidad. Siempre que surge una duda sobre algo se consulta y se pide consejo alguno de los Mamos. Son considerados los pilares en donde se apoya la tradición. Durante las estancias en Gotzeshi, pude observar que los Mamos y las autoridades realizan permanentemente reuniones con la comunidad, algunas cortas o otras duran toda la noche, en ellas los hombres permanecían despiertos poporeando. La hegemonía masculina es evidente y aunque las Sagas tienen poder, el verdadero poder lo tienen los Mamos.



Figura 54. Mamo Jacinto Barros y su familia, Gotsezhi, El Encanto. Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno, 2018

En estas comunidades prima un orden patriarcal (Ibíd.) en el que los Mamos tienen el poder espiritual y social; asimismo, la posición jerárquica de sus compañeras es diferente para cada pueblo. Es importante diferenciar y resaltar que particularmente para el pueblo Wiwa, las Sagas cumplen un papel fundamental dentro de la comunidad. Ellas son mujeres sabias que son respetadas por todos, son sigilosas y cuidadosas de su preparación. Las Sagas se desempeñan como mujeres sanadoras, maestras y guías que acompañan a la comunidad y al Mamo.

También la etnografía me permitió acercarme para evidenciar la importancia de las Sagas Wiwas para la comunidad. Ellas son el soporte femenino. Es común que, en medio de una conversación con una mujer indígena, ella mencione algo que le ha dicho la saga o que le debe consultar. Ellas mediante sus enseñanzas en el Ushuí⁷ transmiten la tradición a las niñas y jóvenes, así como sirven de apoyo para todas las mujeres⁸. Las Sagas acompañan los Mamos hacer los rituales de pagamento.

La apertura al mundo Occidental de cada mamo es diferente. Hay unos que más tradicionales y recelosos de su cultura, estos tienen menor contacto con el mundo occidental. Hay otros que conservan todas las tradiciones pero son más abiertos al mundo exterior. Durante mi estadía

⁷ El Ushui es el lugar sagrado de las mujeres Wiwas. Véase el apartado 5.3 *Espacios sagrados y cartografías del ritual de Pagamento*

⁸ En el apartado 6.2 *La música, el canto y la danza como ritual de Pagamento* se amplía la importancia que tiene la forma como la Saga a través de la música y el canto, realiza rituales de pagamento, sanación y enseña la tradición.



Figura 55. Saga María Ignacia Mojica, Gotsezhi, El Encanto. Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno, 2018

en Gotsezhi pude evidenciarlo prácticamente con cada uno de ellos. En mi primera reunión con el Mamo Jacinto Barros⁹, como mujer no indígena no me abrieron las puertas. Le expuse los motivos de mi estancia y de todas las cosas que le solicité, como caminar por la Sierra, conocer las Sagas, asistir a los rituales, acercarme a los músicos, hacer fotografías... sólo me permitió aprender a tejer con una mujer indígena. En el caso de la música me dijo que durante esos días no habría música en la comunidad. Al día siguiente un indígena vecino me llevo a ver los bailes y los cantos. Cuando le dije que quería conocer a las Sagas y aprender sus cantos, me dijo que las Sagas se habían ido y no sabía cuando iban a regresar. Él me dio una línea de canto al río para que yo la grabara. Sin embargo, el Mamo me entregó la llave a la comunidad a través de Ana Alberto, la mujer indígena que me enseñó a tejer. Fueron ella y su familia las puertas para conectarme con la comunidad. Las Sagas no se habían ido. A través del tejido, las mujeres y las Sagas se acercaron a mi y yo a ellas. Cuando conocí a la saga María de la Cruz le dio un ataque de risa al contarle que el Mamo me había cantado. Me dijo que esa no era una labor de ellos, son ellas quienes cantan.

Otro ejemplo contrario a esta posición del mamo Jacinto me sucedió el día que conocí a el Mamo Ramón Gil (24 de septiembre de 2018). Me acerqué al Mamo para contarle quien era yo y lo que estaba haciendo allí, y él no tuvo ninguna objeción. Dentro de todas las cosas que le dije

⁹ Esta reunión con el Mamo Jacinto Barros determinó en gran medida mi primera estancia en Gotsezhi. Esto se amplía en las *Memorias de la tesis*.

le pregunté si podía tomarle una foto y su respuesta fue “tome todas las que quiera”. Sin embargo, el tiempo y mi actitud de respeto hacía ellos fue abriendo puertas y permitió que finalmente todos los Mamos me pidieran que les tomara una fotografía con su familia.

El asedio que han tenido estas comunidades hace que muchos de ellos sean recelosos y sientan desconfianza ante el acercamiento del hermanito menor. Como medio de protección a su cultura construyen barreras que sólo con el tiempo se logran superar mediante los lazos de amistad y el respeto a su cultura.

Conclusiones

Para establecer las conclusiones de este capítulo es fundamental partir desde la cosmogonía y la relación que los indígenas establecen con la SNSM. En esta visión lo sagrado se manifiesta simbólicamente en el territorio, generando un orden cósmico de conexiones. El ser humano está conectado con el cosmos y con su medio ambiente. Este es un concepto fundamental que viene de la Ley de Origen y que estructura la vida de los pueblos indígenas. Su visión cosmogónica es contraria a la división entre la naturaleza y la cultura prevalente en la cultura Occidental . Para ellos no hay división entre ambas, existe una visión integrada en donde todos forman parte del todo.

Partiendo de este concepto de integralidad es muy relevante que el Estado haya dictado Leyes para la protección del territorio de la SNSM que incorporen las definiciones de la Cosmogonía y la Cosmología indígena. Este reconocimiento legal al territorio y a los sitios sagrados se hizo mediante la creación de la frontera invisible denominada “la Línea Negra”. La cual ha tenido como objetivo proteger el territorio ancestral, el cumplimiento de las tradiciones y los rituales de los pueblos indígenas.

El análisis comparativo de las diferentes visiones de la Línea Negra, desde lo indígena y desde el Estado, así como otras perspectivas que vienen desde el arte, es fundamental para esta tesis pues los conceptos sobre la línea y el punto se entrelazan para traducirse y proyectarse en la Praxis artística.

Estos puntos y líneas en la Sierra están representados en los hilos que se tejen materialmente y espiritualmente. Partiendo del concepto de la cosmogonía sobre el hilo que une todo y que al mismo tiempo lo crea todo, en esta tesis el hilo es el eje conector de la investigación con el territorio, con la comunidad y con mi praxis artística.

Sobre esta base de la Ley de Origen se continua *tejiendo* la información para el próximo capítulo de la Tesis, en donde la investigación se centra en el ritual de Pagamento y como lo sagrado se inscribe en el territorio.



5. RITUAL DE PAGAMENTO

Introducción

En este capítulo el foco de la investigación se concentra en el ritual de Pagamento. Los hilos que se desarrollan en cada apartado permiten entender qué es el ritual de Pagamento, cuáles son sus alcances, su simbología, y cómo se inscribe en el territorio. Así mismo, busca comprender porque, para esta tesis doctoral, *La Praxis Artística* puede considerarse *como ritual de Pagamento en la SNSM, Colombia*.

En las primeras aproximaciones a la SNSM cuando se estaba definiendo el territorio objeto de esta tesis, se consideraron dos elementos que fueron determinantes y que definieron el interés en la investigación: el primero fue que el territorio sea considerado como una montaña sagrada, el corazón del planeta. El segundo fue que sus habitantes realizaran en este territorio sagrado el ritual de Pagamento. A lo largo de este capítulo estos dos conceptos se refuerzan el uno al otro.

Como ya se ha presentado, los indígenas de la SNSM han transmitido de generación en generación sus tradiciones a través del cumplimiento de la Ley de Origen. El ritual de Pagamento ha estado presente siempre y se considera una obligación retribuirles a las divinidades que habitan el territorio, las cuales están representadas en los Padres y las Madres espirituales. Al profundizar en el ritual, este puede compararse con el Don y con la ofrenda material e inmaterial. En el caso de la Sierra la ofrenda se hace en los espacios sagrados.

Para desarrollar estos conceptos, en los apartados 5.1. *¿Qué es el ritual de Pagamento y para qué se hace?* y el 5.2. *Simbología del ritual de Pagamento*, se profundiza sobre el significado, el simbolismo, la forma cómo se realiza y la importancia que tiene para los pueblos indígenas

cumplir con este ritual. En el apartado 5.3. *Espacio sagrado y cartografías del Pago* se hace referencia al concepto del lugar donde se realizan los rituales y se describen los diferentes tipos de espacios sagrados dentro de la Línea Negra, y en un poblado Wiwa.

Gracias a haber podido habitar el territorio durante los trabajos etnográficos de 2017 y 2018, tuve la oportunidad de asistir a rituales de pago en Gotsezhi con la comunidad Wiwa y en Katansama con la comunidad Arhuaca. Estas experiencias fueron fundamentales para el desarrollo de este capítulo y para responder a la hipótesis propuesta en esta tesis doctoral.

Para este capítulo fue de gran aporte la siguiente bibliografía citada: *Ensayo sobre el Don* (1971) de Marcel Mauss; *Las representaciones sobre los indígenas en los discursos ambientales y de desarrollo sostenible* (2005) de Astrid Ulloa; *Teoría de la Interpretación* (2009) de Paul Ricoeur; *La invención de la Sierra Nevada* (2008) de Margarita Serje; *Camino en Espiral. Territorio sagrado y autoridades tradicionales en la comunidad indígena Iku de la Sierra Nevada de Santa Marta, Colombia* (2010) de Natalia Giraldo; *Identidades Indígenas, Identidades nuevas. Algunas reflexiones a partir del caso colombiano* (2000) de Christian Gros; *Espacios sagrados y territorio Wiwa* (2005) de Erich Mauricio Córdoba; *Templos Kogui* (1975) de Gerardo Reichel-Dolmatoff; *Ley de Se, Seyn Zare, Shenbuta* (2009) de la OGT; *Decreto Número 1500 de 6 de Agosto 2018*, del Presidente de la República de Colombia; *El libro de los Mamus* (2015) de Gerardo Morales, *Shikwakala* (2018) de Yanelia Mestre y Peter Rawitscher; *The Perception of the Environment* (2015) de Tim Ingold; Monografía de Grado, *El cuidado de la vida a través del ritual del Pago con canto y danza, de los indígenas Wiwa de la Sierra Nevada de Santa Marta* (2016) de Epiara Riguey Murillo; Monografía de Grado, *Aproximaciones etnográficas a los Kogui de la parte baja de la cuenca del río Palomino en la Sierra Nevada de Santa Marta (SEYWIAKA) y contexto urbano (Rodadero) a partir de sus conceptos*

y perspectivas de “Naturaleza” y “Espacio”(2014) de María Paula Rivero. Monografía de Grado *Makruma* (1998) de María del Rosario Ferro; Documental *Palabras mayores* (2009) del Colectivo Zhigoneshi; Documental *Ushui* (2013) de Bunkuaneyuman Comunicaciones. También fueron fundamentales las entrevistas a los antropólogos Cesar Roso (2017), Pablo Mora (2017 y 2018) y Julio Barragán (2017, 2018, 2019, 2020), profesor de la Universidad del Magdalena y ex Director de La Casa Indígena de Santa Marta; al geógrafo Fernando Salazar (2017), ex director de la Fundación ProSierra Nevada de Santa Marta; al Mamo Wiwa Ramón Gil (2018); a Gregorio Mojica (2017,2018,2019); a Rafael Mojica (2017, 2018, 2019); a Ana Alberto (2017, 2018). Así como haber podido asistir al *X Daupará Muestra de Cine y Video Indígena de Colombia*¹ (2018).

1 X Daupará Muestra de Cine y Video Indígena de Colombia, Los espíritus de la Imagen, realizado en la SNSM del 24 de septiembre al 1 de octubre 2018, Véase capítulo 7.1. *Los medios audiovisuales como recurso para la conservación de las memorias y la tradición.*

5.1. ¿Qué es el Ritual de Pagamento y para qué se hace?

*“Además dijo Seizhankua:
Ustedes los cuatro pueblos están para ayudar y cuidar también a su hermano menor,
alimentar por su hermano menor para pagar por su gran deuda espiritual con la naturaleza,
hay que alimentar por todos, pues todos somos hijos de la madre”.*

Palabras del Mamo Kogui, Pedro Juan Noevita (OGT, 2009)

El indígena de la SNSM, desde su nacimiento hasta su muerte, hace rituales de Pagamento para cumplir con el mandato de la Ley de Origen. La vida misma es concebida como una deuda permanente por la que existe la obligatoriedad de pagar. Por consiguiente, para los indígenas el ritual de pagamento es considerado una forma de vida, que les crea un compromiso con la comunidad, consigo mismos y con su entorno natural (entrevista Julio Barragán, 2018)¹. El ritual de Pagamento² se realiza cómo una ofrenda simbólica, para pagar, celebrar, curar o alimentar a las divinidades, denominadas Padres y Madres espirituales que habitan los espacios sagrados de su entorno natural (Gil, 2007; Villafaña, 2018).

En este contexto es interesante considerar el concepto de la ofrenda y la teoría sobre el Don de Marcel Mauss (1971). Según este autor, la relación que se establece a través del Don no tiene porque ser simétrica, puede ser desigual; en nuestro caso, lo que los indígenas entregan nunca es equivalente a lo que reciben de las divinidades que habitan su territorio. Tampoco es un intercambio utilitarista, pues el intercambio tiene un sentido religioso.

1 Entrevista a Julio Barragán en Santa Marta el 17 de septiembre de 2018.

2 Cito la forma como se le denomina al ritual de Pagamento en las diferentes lenguas indígenas de la SNSM, Shalá (Lengua Koguián), Amburru (lengua Damana), Zasanamu o Aburu gawi Zasari (lengua Ikun).

En la Ley de Origen está establecido que el medio ambiente se entiende como un “todo”, en el que todos somos y formamos parte de ese “todo”. No existe una división entre el ser humano y su entorno. Partiendo de ese principio cosmológico, no sólo los seres humanos realizan el ritual de Pagamento, también lo hacen las plantas, los animales, los minerales y el agua (OGT, 2009). Para la cosmología indígena de la SNSM no existe dualidad entre cultura y naturaleza.

El Pagamento es un ritual ancestral directamente relacionado con el territorio al que se le considera como “un espacio vivo que está representado por la idea ancestral de la Madre Universal” (Rivero, 2014:183). Cuando se repite el ritual de Pagamento, al igual que se repite un nudo en un tejido para formar una superficie, se da un proceso por el cual se inscribe el concepto de lo sagrado en el territorio.

Para el pueblo Arhuaco (Ferro, 1998), la ofrenda es una acción permanente que se realiza cada día y se le denomina la *Makruma*³. Los Mamos arhuacos hablan de dos clases de Makruma “la que se ve y pertenece al mundo material” y “la que no se ve y pertenece al mundo de las divinidades” (Ferro, 1998:30). Desde la cosmología indígena se considera que todo lo material tiene un Padre y una Madre inmaterial, lo cual está asociado al concepto de divinidad. Por esta razón todo intercambio o Pagamento está regido por fuerzas inmateriales.

Marcel Mauss (1971) en su *Ensayo sobre el Don*, presenta diferentes casos de sociedades denominadas primitivas en la Polinesia, Melanesia y el noroeste norteamericano, donde se establecen entre ellas mismas contratos de obligatoriedad, los que denomina un sistema de “prestaciones totales” (1971:160). Estos contratos no son pactados de forma individual, sino desde la colectividad. Se manifiestan aparentemente con unas características de libertad, pero en realidad corresponden a la obligatoriedad tanto de dar, como de recibir y devolver. Este contrato puede

³ Para Yanelia Mestre (2019) la Makruma está asociada al intercambio, al trueque o al regalo que se le da a alguien, sin embargo, su definición no sustituye la palabra *Zasanamu* o *Aburu gawi Zasari*, las cuales significan pagar en general.

compararse con la Makruma material que se dan los arhuacos entre ellos. En las tribus del noroeste americano, desde Vancouver hasta Alaska, Mauss (Mauss, 1971) toma el nombre de los autores americanos para este tipo de contrato, el “Potlatch”, que significa “alimentar, consumir” (Ibíd.:160). En nuestro caso la asociación se hace con la Makruma que no se ve, la inmaterial, que está asociada al concepto del pago a las divinidades mediante el Ritual de Pagamento. Para los indígenas de la SNSM (OGT, 2009) alimentar el entorno natural es alimentar a los Padres Espirituales que viven en la Ley de Origen. El pago ha estado y estará siempre presente, porque es imposible para el indígena saldar la deuda con las divinidades. Este concepto coincide con los parámetros que presenta Mauss de obligatoriedad.

En el documental *Palabras Mayores*⁴ (2009) el Mamo Wiwa Ramón Gil (2009) explica el motivo por el cual los pueblos indígenas de la SNSM realizan el Pagamento y porque este ritual debe permanecer dentro de su cultura.

*Porque si se acaba la cultura de cancelar la deuda a la naturaleza se acabaría todo.
(Gil, 2009: min 3.30).*

*Dejar de pagar puede significar que podría llegar el fin del mundo, venir lluvias, huracanes, terremotos, enfermedades e inundaciones. Anteriormente los indígenas pagaban con oro y cuarzo, ahora no lo hacen porque se han profanado los espacios sagrados. Serankua puede castigar y podrían venir destrucciones, llover sangre, el hermanito menor debe entender que hay que cancelar las deudas con la naturaleza.
(Ibíd.: min 6'.10”).*

4 Documental *Palabras Mayores* realizado por el colectivo Zhigoneshi en 2009. Dirigido por Amado Villafaña (Arhuaco), Silvestre Gil Zarabata (Kogui), Saúl Gil (Wiwa), Roberto Rafael Mojica (Wiwa). En este documental los principales Mamos de cada pueblo se dirigen al hermanito menor con el fin de compartir la importancia de sus tradiciones y su preocupación por el cuidado del planeta.

Para Mauss (1971) los primeros contratos asumidos por los hombres fueron con los Dioses, los muertos y la naturaleza. Estas comunidades consideran que es fundamental dar para poder recibir en abundancia. “Se cree que a los dioses es a quienes hay que comprar y que los dioses saben devolver el precio de las cosas” (Ibíd.:174). En la SNSM todas las actividades que realizan las comunidades y los individuos, bien sea cortar un árbol, sembrar, recoger la cosecha, pescar, hasta morir, requieren de una ofrenda a las divinidades correspondientes. El Don, en este caso específico, está considerado como el pago por lo recibido o por lo que se quiere recibir, por lo que se ha afectado o por lo que se desea sanar. Se considera que al realizar el ritual del Pagamento se crea un equilibrio entre el ser humano y el ambiente natural y se pueden evitar los castigos, las destrucciones y las enfermedades.

Cuando estaba realizando la etnografía en Gotsezhi de 2018, recuerdo un día muy caluroso en que me encontraba caminando cerca al río con una de las hijas de Ana Alberto. La niña me propuso que nos bañáramos en el río para refrescarnos un poco. Yo le dije que a mi cuerpo no le cabía ni una picadura más de mosquitos, y que si me bañaba en ese momento iba a estar peor. Lo interesante de esta anécdota, es la respuesta que ella me dio para convencerme de que nos bañáramos, me dijo que lo hiciera como una ofrenda. Marleny de tan sólo cinco años de edad, ya ha interiorizado el concepto de la ofrenda, del pago o del sacrificio. Esa es la forma como ella equilibra y negocia sus necesidades con su entorno natural. Para Mauss (1971) los contratos entre los hombres y los dioses también incluyen el concepto del sacrificio.

En las entrevistas con Ana Alberto (2017)⁵ habló acerca del proceso de realización del ritual de

⁵ Ana Alberto es una indígena Wiwa que vive en la comunidad de Gotsezhi. Fue la persona que le designaron la tarea de enseñarme a tejer durante la etnografía de 2017 y 2018. Tuve la oportunidad de compartir muchos días con ella y su familia durante mi estadía. Sostuvimos muchísimas conversaciones, en las que ella autorizaba si la entrevista podía o no ser grabada.

Pagamento. Para cumplir con el ritual lo primero que se hace es recurrir al Mamo para consultarle y recibir su orientación. Las consultas se hacen de forma individual, en grupos familiares o en reuniones con toda la comunidad. El Mamo determina cómo, dónde y cuándo se debe hacer el ritual, y cuál es el tipo de Pago que se debe realizar. Después de recibir las indicaciones del Mamo y de haber hecho el confieso⁶, se procede al ritual de Pago. El Mamo pide a la persona o a la comunidad, según el caso, hacer primero la entrega con el pensamiento, desde la intención, y luego la entrega material. En la gran mayoría de los casos, esta entrega se le hace directamente al Mamo, y es él quien se encarga de depositarla en forma presencial, o a través de una meditación⁷, en la que se comunica con la divinidad que habita en el sitio sagrado correspondiente; también puede darse el caso, que el Mamo le pida a la persona, hacer el Pago visitando un lugar determinado y realizar allí la entrega. Gil (2009) argumenta que el Mamo para recibir el tributo inmaterial (espiritual) o material debe estar purificado.

Cuando se habla de entrega podría pensarse en múltiples opciones, pero en este caso las entregas materiales son simbólicas. Generalmente, lo que se entrega son pequeños caracoles y piedras de distintos colores que vienen de ríos diferentes, quebradas, nacimientos, lagunas, cuevas, cerros y otros lugares fuera de la Sierra, como del cerro de Monserrate en Bogotá, la laguna de Guatavita o las minas de Sal de Zipaquirá. También se utilizan semillas, flores, raíces, hojas, pequeñas ramas o pequeños trozos de algodón. Algunas son de origen animal como plumas, arañas, insectos, excrementos humanos, semen, pelos púbicos, sangre de menstruación y placentas (Ferro, 1998: 147). Para los indígenas, la sangre es considerada muy buen tributo para los pagos, pues se cree que “la fuerza espiritual se hereda a través de la sangre” (Ibíd.:44).

6 El confieso es una acción similar al sacramento de la confesión de la religión católica. La persona durante un encuentro con el mamo le confiesa todas las acciones, que de acuerdo con sus creencias pueden haberlo afectado a él, a otra persona, a la comunidad o a su entorno natural.

7 Durante el período de formación de los Mamos una de las actividades que hacen es recorrer la Sierra caminando con el fin de conocerla y conocer los espacios sagrados. De acuerdo con su cosmología, este conocimiento, posteriormente, les permite conectarse con el espíritu que la habita en cada espacio sagrado.

Cada ofrenda depende del tipo de Pagamento que se deba realizar y el lugar para hacerlo es definido por el Mamo. La figura que representa el Mamo abre el portal entre lo material y lo inmaterial, conectando a la persona con el mundo de las divinidades.

Algunas de las labores de los Mamos pueden compararse con las de un sacerdote de la religión católica, un ejemplo de ello es la confesión. El sacerdote a partir de la confesión determina la penitencia que debe cumplir la persona para *pagar* por su pecado. Es evidente la interferencia de la evangelización católica en la cosmología indígena. Lo que sí marca una gran diferencia es que el pago que se hace a través del ritual de Pagamento siempre está relacionado con el territorio, con un sitio sagrado específico que está habitado por unas divinidades, Padres y Madres espirituales, que cohabitan con ellos en la Sierra.

No todas las acciones para la celebración del ritual de Pagamento requieren del acompañamiento del Mamo. El acto sólo de respirar es considerado como un ritual de Pagamento en agradecimiento por la vida misma, guardar silencio es otra forma de pagar.

Desde que el bebé nace su placenta es sembrada en los espacios sagrados, así se establece un vínculo por el cual la persona queda inscrita en el territorio (OGT, 2009). Los padres realizan este ritual como una forma de devolverle y de agradecerle a la Madre Tierra la fertilidad de la mujer, fortaleciendo el intercambio de la familia con el mundo inmaterial. Si algún integrante de la familia no cumple con el Pagamento, toda la familia queda afectada. Por esa razón, es muy importante que cada uno cumpla con sus trabajos espirituales. Se conserva dentro de la tradición la importancia de la pertenencia a la familia, al territorio, y a las fuerzas espirituales que lo unen con él (Ferro 1998).



*Figura 56. Consulta al Mamo Ramoncito Gil en el río, Gotsezhi, 2017
Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno.*

Algunos rituales de Pagamento están asociados al género y sólo pueden ser realizados por los hombres, así como otros por las mujeres. Por ejemplo, cuando la niña llega a la adolescencia y tiene su primera menstruación realiza un ritual de Pagamento. Desde este momento se le reconoce su transición de niña a mujer. Para el joven adolescente sucede lo mismo cuando recibe el Poporo, ceremonia en la que se le entrega el conocimiento, Sewá. A partir de ese momento se le reconoce como un hombre responsable con la comunidad y puede formar una familia (Entrevista Ana Alberto, 2017).

Cuando se paga para curar alguna enfermedad o algún territorio, también se recurre al Mamo o a la Saga, quienes, con su conocimiento ancestral sobre la naturaleza y las plantas medicinales, hacen el ritual para sanar a la persona. En el documental Ushuí (2013) se observa a la Saga ayudando a curar a la indígena. Sin embargo, para sanar completamente, es necesario que ella y su familia curen un territorio determinado, mediante el ritual de Pagamento.

Después de caracterizar el ritual de Pagamento desde la cosmología indígena, es relevante analizar el significado que tienen estas prácticas según la mirada occidental de los ambientalistas y ecologistas. El ritual y la relación que establecen los indígenas de la SNSM con su territorio y el hecho de que sea fundamental cuidar de su entorno natural para evitar la destrucción y el desequilibrio, los reconoce dentro del concepto

de “nativos ecológicos”. Los ambientalistas y ecologistas ven estas prácticas, más allá del sentido ritual y religioso, como la oportunidad de cuidar y proteger la Madre naturaleza o la Madre Tierra (Ulloa, 2005). El discurso ambientalista se refuerza con este tipo de visiones y las utiliza como medio de presión a las naciones para que establezcan políticas de protección de los recursos naturales. Asimismo, se vuelve imperativo un marco normativo y de castigo que contribuya a prevenir los daños irreversibles que afecten y desequilibren los diferentes ecosistemas.

5.2. Simbología del ritual de Pagamento

Considerar la Sierra como una montaña sagrada, el centro del universo y el corazón del mundo la dota de significado para sus habitantes. La SNSM es el símbolo del origen y de la creación en la cosmología indígena. Cada uno de los pueblos, como guardián del territorio, tiene la responsabilidad de cuidarlo y protegerlo. Simbólicamente representan los cuatro puntos cardinales. En la SNSM todos los elementos están dotados de polaridades, como la luz y la oscuridad, el día y la noche, la izquierda y la derecha, lo femenino y lo masculino, los principios del orden y los principios contradictorios. En cada una de las polaridades existen Padres y Madres espirituales y el equilibrio entre ambos crea el orden (Mestre y Rawitscher, 2018).

En el universo sagrado no existe la frontera entre lo que es visible en el mundo material, y lo que es invisible y pertenece al mundo inmaterial. “Las entidades” (Ricoeur, 2009:74) habitan en ambos mundos y se manifiestan en todo lo que el ser humano puede percibir. Es en el mundo sagrado donde están “confinados los símbolos” (Ibíd.) que se hacen visibles a través de la recreación del mito mediante la palabra. Se da una correspondencia entre el símbolo y lo tangible. Mediante algunos ejemplos Ricoeur presenta esta correspondencia, algunos de ellos son: el templo siempre está relacionado con un “modelo celestial” (Ibíd.:75); el cielo con lo masculino; la tierra con lo femenino y la fecundidad de la tierra con el útero materno.

A mi entender, bien pueden trasladarse estas correspondencias a las características que posee cada elemento en la SNSM. El territorio está cargado de simbología y el movimiento entre polaridades y correspondencias es fundamental para la celebración del ritual de Pagamento. El indígena recurre a los rituales y a los símbolos para fortalecer su vínculo con el entorno y

el cosmos. La repetición de los rituales le garantiza su permanencia, ese dar y recibir continuo perpetua la existencia de su pueblo. La manifestación simbólica del pago siempre estará condicionada por las acciones que el Mamo determine pues es él quien interviene como puente y conexión entre lo material y lo inmaterial para realizar la entrega.

A continuación, presento la experiencia de dos rituales de Pago a los que fui invitada a participar durante la etnografía de 2018. El primero ocurrió durante la estadía en el poblado Wiwa de Gotsezhi, y el segundo en el poblado Arhuaco de Katansama. Los dos rituales fueron celebrados por Mamos líderes de cada comunidad.

En el poblado de Gotsezhi el Mamo Ramón Gil orientó la celebración de los rituales de Pago. El día anterior al ritual el Mamo solicitó la importancia de que los participantes asistieran al ritual con una disposición meditativa, de recogimiento y concentración; también pidió asistir al ritual en ayuno; quitarse los zapatos para estar en contacto con la tierra durante el ritual y no haberse dado un baño. El Mamo nos citó muy temprano en la mañana, después del amanecer, a las 6.00 am. Cada una de las personas participantes fuimos llegando a la loma y nos ubicamos alrededor del Mamo. El fuego estaba encendido en el centro, todos estábamos en silencio. Al empezar el ritual el Mamo Ramón nos pidió que nos concentráramos en las cosas positivas que queríamos entregar, igualmente que pensáramos en las negativas, porque era necesario entregar las dos fuerzas; nos pidió que los pensamientos fueran claros, limpios, precisos antes de la entrega. Luego, nos pidió que mediante un movimiento simbólico de entrega con las manos cada persona se acercara a él y en un pequeño cuenco depositara los pensamientos positivos y en otro los negativos. A partir de ese momento, era él quien hacía la entrega a los Padres y Madres espirituales. Lo más importante de este ritual es que en la intención nunca puede estar ausente la polaridad, siempre hay que considerar para cada situación la dualidad. Era necesario

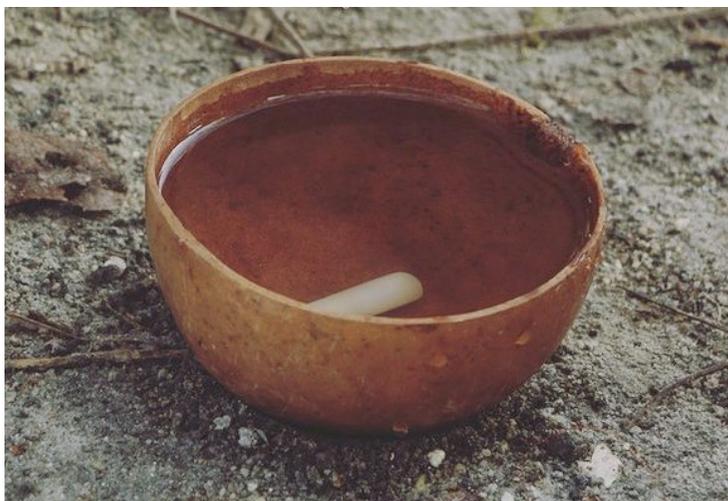
la entrega de ambas fuerzas, la negativa y la positiva para crear el equilibrio.

En la etnografía realizada en Katansama (2018), el Mamo Arhuaco Camilo Izquierdo también nos cito y pidió estar en disposición de entrega. Durante el ritual también celebrado temprano en la mañana, el Mamo nos solicitó que nos concentráramos y entregáramos alimento a la Madre Tierra. En esta ocasión para realizar la entrega recibimos dos pequeños copos de algodón. Cada uno de ellos debería ponerse cada mano y simultáneamente empezar a enrollarse con los dedos. Nos solicitó que a medida que enrollábamos el algodón, fuéramos poniendo en él la intención, los pensamientos de lo que íbamos a entregar; la entrega podía ser cualquier alimento, dinero o cualquier cosa con la que se alimentara a la Madre. A continuación, estos pequeños algodones debían ser colocados en una bandeja que estaba junto al mamo, lo importante era que al entregarlos se colocaran en dos morritos diferentes, sin cruzarlos. Igual que en Gotsezhi, el Mamo Camilo se encargaría de entregar a las divinidades. En este ritual la invitación era hacer una entrega simbólica sin limitaciones, lo importante era dar con generosidad como retribución a la Madre. El ritual estaba destinado a pagar en agradecimiento por lo recibido y la forma de realizar el pago era dando alimento.

Durante las estancias en ambos poblados, los rituales se repitieron durante varios días y generalmente iban acompañados de palabras del Mamo explicando la intención de cada pago.

Para el Mamo Ramón Gil (2018) realizar largas jornadas de meditación, ayuno y silencio, le ayudan a incrementar su concentración y fuerza espiritual. Estos actos meditativos le permiten estar en contacto con las divinidades que habitan este planeta y con las que están en universos lejanos.

El Mamo durante su preparación desarrolla habilidades perceptivas y de adivinación. En sus meditaciones realiza consultas a Serankwa, a las divinidades con el propósito de recibir sus



*Figura 57. Totuma con agua y Tumas para la adivinación de los Mamos.
Fotografía de Rafael Mojica Gil, 2017.*

mensajes, lo hace mediante la *Zhátukua*, (Koguian), *Zartukua* (Ikun), *Zhatukua* (Damana). Esta es una pequeña totuma con agua donde coloca las Tumas, que son cuarzos y piedras de poder. Las Tumas representan los elementos de su entorno, la fauna, la flora, los seres humanos y todos los minerales. El Mamo lee e interpreta el significado de las burbujas que las Tumas producen al caer en el agua. El objetivo de esta consulta es orientar a las comunidades y algunos rituales de pagamento (Mestre y Rawitscher, 2018).

Otro elemento de poder que utilizan los Mamos son las aseguranzas. Elementos de protección y poder que se colocan simbólicamente los indígenas en las muñecas de sus manos. La mayoría de los indígenas llevan varias de ellas en ambas manos. Las aseguranzas están hechas con hilos de algodón, unos hilados hacia la derecha y otros hacia la izquierda, que son colocados en las manos respectivas (Ferro 1998). Para los Arhuacos, una aseguranza “es como la mujer espiritual que orienta al hombre o viceversa” (Ibíd.:137). La fuerza interior y espiritual de la persona se expresa en su aseguranza. Cuanta más energía cargue la aseguranza, se reflejará en más lugares del cosmos. Según los Mamos existen nueve niveles espirituales en el universo, cuatro debajo de la Tierra y cuatro encima de ella. En cada nivel habitan Padres y Madres espirituales. Cuando una persona concentra mucha energía puede acceder a diferentes niveles. En este momento entrega la ofrenda y recibe “el permiso espiritual” que le ayuda a cumplir con su misión en la Tie-



*Figura 58. Aseguranzas, Gotsezhi, 2018
Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno*

ra (Ibíd.). Existen diferentes tipos de aseguranzas, unas más difíciles de obtener que otras, todo depende de la energía de la persona y lo que el Mamo considere oportuno.

Es usual que las personas no indígenas, que visitan la SNSM para acudir a los Mamos en busca de consejo y ayuda espiritual obtengan aseguranzas. Estos elementos se convierten en talismanes de protección. Las aseguranzas “legitiman la ancestralidad” (Ulloa, 2005:107) sobre todo cuando se le colocan a los presidentes y personas con reconocimiento intelectual.

5.3. Espacios Sagrados y cartografías del ritual de Pago

“En los espacios sagrados están los bancos de pensamiento, de los orígenes del agua, de los animales, de las plantas, está el abono y el reguío de los cultivos actuales; pero esas semillas espirituales han perdido su fortaleza por el desastre que ha hecho la gaaquería.”

Palabras del Exgobernador Kogui Arregoces Zarabata (OGT, 2009)



*Figura 59. Teyuna, Ciudad Perdida, 2016
Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno*

Los Indígenas de la SNSM a través de su cosmología crearon una estructura que les permite ubicarse en el cosmos, establecer una forma de relacionarse con su entorno y a la vez crear un orden que sacraliza el territorio (Duque, 2009). Bajo estas premisas, habitar el espacio adquiere una significación especial y los parámetros desde los cuales se caracteriza el territorio hacen que sea concebido como el centro, el “Corazón del planeta”. Partiendo de esta concepción, el tejido interno de la SNSM está compuesto por una serie de espacios sagrados interconectados entre sí, que van desde el páramo hasta el mar. Para la sacralización del territorio no basta sólo con determinarlo, es necesario que los Mamos puedan acceder a los espacios sagrados para realizar los trabajos tradicionales y los rituales de Pagamento. El territorio se construye y se resignifica permanentemente con el cumplimiento de las tradiciones (OGT, 2009). Para los indígenas, el trabajo con las divinidades en los espacios sagrados permite el orden y el equilibrio de las comunidades con su territorio.

Los espacios sagrados son la base sobre las que se construye la imagen del territorio. Esta construcción está dada por el desplazamiento entre los espacios sagrados. Cuando se habla de recorrer el territorio “implica no solo caminarlo, sino también pensarlo” (Córdoba, 2006:276). De acuerdo con los indígenas, la forma cómo se debe habitar el territorio está escrita en códigos, o mapas grabados en piedras y objetos, que fueron dejados por Serankwa desde la creación. Los Mamos son los únicos que saben leer e interpretar estos códigos (Ibíd.: 278). El territorio sagrado guarda una memoria



*Figura 60. Piedra de Donama, Bonda, Magdalena
Fotografía: Fundación Nativa*



Figura 61. Mapa Sagrado Teyuna, Ciudad Perdida, 2016
Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno

viva cargada de símbolos que al ser interpretados permite la comunicación con el espacio natural (Murillo, 2016).

La imagen que se presenta en la Figura 60 es la “Piedra Donama”, que fue tallada por los Tayrona. Para los Mamos esta piedra es una cartografía que contiene los códigos de la Ley de Origen. Tiene unas dimensiones de 4m de diámetro por 3 m de alto y se encuentra ubicada en Bonda Magdalena.

*El estudio de nosotros es el cuerpo.
Todos los lugares del mundo los tenemos en el cuerpo.
De nuestro cuerpo salieron todos los lugares que existen,
hasta los que no conocemos,
todos están en nuestro cuerpo.*

Palabras del Mamo Ramón Gil Barros (OGT, 2009)

De acuerdo con la ley de Origen, todos los espacios sagrados están ubicados en el cuerpo, por tal motivo es muy importante conocer la organización del territorio y la del cuerpo (OGT, 2009). El territorio al igual que el cuerpo, es considerado como un ser vivo, un templo sagrado al que hay que cuidar, alimentar y respetar. Los espacios sagrados “son como los órganos vitales de un sólo cuerpo vivo llamado Sierra Nevada de Santa Marta. Si estos lugares se destruyen, se contaminan o se rompen sus conexiones, entonces se enferma este territorio ” (Mestre y Rawitscher, 2018:37). La visión del territorio, desde esta óptica, lo significa como una extensión del ser. Otro ejemplo de ello es la forma como las lagunas y cuencas de los ríos

se viven y se constituyen como una unidad, “el eje de un espacio corporeizado” (Serje, 2008:213). La nieve y las lagunas subterráneas alimentan las lagunas de las cumbres nevadas que representan el corazón. Los ríos y quebradas son las venas que recorren todo el cuerpo. Se dice que los flujos se entretrejen creando una conexión desde los páramos hasta el mar (OGT, 2009). Esta es la manifestación de un cuerpo que está vivo y conectado. El orden del espacio natural es el soporte y se replica en el orden social. Al considerar el territorio ancestral como un cuerpo vivo, como una persona, cuando se afectan los espacios sagrados se afecta todo lo relacionado con los ciclos de la vida; se afecta la salud; el comportamiento; la justicia; el gobierno propio del territorio: los trabajos de los Mamos y las autoridades tradicionales; las construcciones, los cultivos, todas las actividades de vida humana y no humana.” (Mestre y Rawitscher, 2018: 230).

Una de las amenazas permanentes a las que se enfrenta el territorio de la SNSM, es la destrucción y afectación de los espacios sagrados. Desde la cosmogonía, cuando esto ocurre se rompe el tejido del territorio y la conexión con la Ley de Origen. Los espacios sagrados “pierden la capacidad de manifestar sus principios a nivel material” (Ibíd.: 231). Los daños están relacionados con la función del espacio que ha sido afectado. Las afectaciones se manifiestan con la fragmentación y el movimiento de las piedras sagradas, el movimiento de tierras, la tala de árboles y bosques, la gvaquería, el saqueo de las ollas de barro y las Tumas. Se producen afectaciones a gran escala cuando las intervenciones modifican los ecosistemas terrestres y marinos, como ocurre por ejemplo con la desviación del curso de los ríos, la destrucción de manglares, la contaminación de las aguas afectando a las comunidades, la fauna y la flora, la explotación de los subsuelos con la minera y la destrucción de cerros, entre otros. Actualmente, los pueblos indígenas buscan a través del dialogo intercultural, las herramientas jurídicas, la colaboración de ONG’S ambientalistas¹ y diferentes corporaciones, lograr la protección del territorio ancestral.

1 Survival International y Cinep.

Los espacios sagrados son comunes a todas las comunidades, pero existen unas personas responsables de cada sitio. Cuando se va a hacer un ritual de Pagamento en un lugar que no es el asignado, es necesario pedir permiso a la persona responsable. Para proteger el entorno natural hay que conocer el sitio espiritual de cada cosa, sanarlo, cuidarlo y alimentarlo (OGT, 2009). “Los espacios sagrados son fuente de autoridad y de poder, tanto en los ámbitos físico, metafísico y ecológico y social (Giraldo, 2010:206). Partiendo de esta serie de caracterizaciones, esta tesis se centró en presentar los diferentes tipos de espacios sagrados. Inicialmente, se presenta la definición de espacio sagrado que fue pactada con el estado. Esta definición está consignada en el decreto de Ley 1500 del 6 de agosto de 2018², en el cual fueron aprobados 348 espacios sagrados dentro del territorio de la Línea Negra. En el decreto están identificados cada uno de los espacios con su nombre, ubicación y la función que tienen como espacio sagrado. A continuación, cito un ejemplo correspondiente al espacio sagrado 218:

Jate Ñuiteku Shikaka: zona en la desembocadura del río Guachaca. Padre de todos los materiales como el oro, cuarzos, tumas, con los cuales se hacen trabajos de pagamento para toda función ancestral. Se hace trabajo tradicional para el uso y fortalecimiento para los bailes, cantos y para la lluvia. Se conecta con todos los ezwamas. Desde este espacio se continúa hasta Jaba Nikumake. Corresponde al espacio número 22 de la resolución 837/95.

Como se ha presentado anteriormente, los espacios sagrados no se consideran espacios aislados, sino como un sistema de espacios integrados. Este concepto también ha quedado plasmado dentro de la legalidad. La siguiente es la definición que aparece en el decreto de Ley:

² El listado completo de los espacios sagrados puede verse en el Decreto de Estado 1500.
<http://es.presidencia.gov.co/normativa/normativa/DECRETO%201500%20DEL%2006%20DE%20AGOSTO%20DE%202018.pdf>

Sistema de Espacios Sagrados. Los espacios o espacios sagrados son zonas interconectadas en donde se encuentran los códigos ancestrales de la Ley de Origen de los cuatro pueblos indígenas de la SNSM. El sistema de espacios sagrados corresponde a elementos perceptibles y visibles que se conectan con los principios espirituales del mundo y del origen de la vida, siendo por ello un elemento esencial de la integridad territorial, étnica y cultural de estos cuatro pueblos y que determina así mismo sus normas, su gobierno propio y su ordenamiento tradicional del territorio.

Dichos espacios se constituyen e interrelacionan de diferentes maneras dentro del territorio tradicional y ancestral de la Línea Negra-Seshizha, y a su vez se encuentran interconectadas con el resto del mundo y del universo. En estos espacios, los Mamos ejercen el cumplimiento de los mandatos de la Ley de Origen, cumplen con los pagos, las consultas ancestrales o la recolección de materiales de uso tradicional. Este sistema se conforma por los espacios sagrados de la Línea Negra que son el tejido de los ecosistemas costeros, de mar, río, y montaña, junto con sus recursos naturales renovables y no renovables que están asociados al mismo de manera ambiental, cultural y espiritual. Por lo anterior, dicho así es en sí mismo el territorio tradicional y ancestral.

El “sistema de espacios sagrados” ordena y garantiza la vida del territorio ancestral de acuerdo con las prácticas ambientales, naturales, culturales y espirituales de cada espacio dado desde los principios de origen. A nivel físico los espacios sagrados toman la forma de elementos de la naturaleza como montañas, ríos, cerros, el subsuelo, entre otros además de las comunidades de animales y plantas. Los Mamos ejercen el cumplimiento de los mandatos de la Ley de Origen, los pagos ancestrales y recolectan los materiales de uso tradicional.

Puesto que muchos de los espacios sagrados están relacionados con el elemento agua, y que durante

el proceso de creación e investigación de esta tesis el agua fue un conector importante con el territorio³, es pertinente profundizar en la simbología de este elemento dentro de la cosmogonía indígena.

De acuerdo con los Kogui, existe la Madre del orden del agua dulce (*Jaba Kasuna*) y la Madre del Mar (*Jaba Zaldsiuman*), ambas fueron creadas con el pensamiento cuando todo era invisible, cuando todavía estaba oscuro. “El agua se creó como una mujer que tendría el principio de crear vida” (Mestre y Rawitscher, 2018:58). Y solamente se materializó cuando ya la tierra y los cerros existían. La Madre del agua dulce organizó los cursos de los ríos y los arroyos. Primero fueron las aguas subterráneas que luego salieron a la superficie. El primer lugar donde hubo agua fue en las cumbres de la Sierra, allí se crearon nueve lagunas subterráneas y nueve lagunas en la superficie. Estas lagunas son las Madres sagradas donde se sana y se paga por las enfermedades y los conflictos por el agua. En estas lagunas nacen todos los ríos y arroyos que recorren la Sierra. Jaba Kasuna instituyó la conexión del agua con las mujeres, “cuando se habla de mujeres se habla de agua, cuando se habla de agua se habla de mujeres” (Ibíd.). Cuando hay problemas con las mujeres, los Mamos buscan la solución con el agua, y cuando hay afectaciones al agua, buscan el apoyo y la solución con las mujeres. La madre del Mar provee alimentos para todos los seres, y provee también los alimentos para hacer el ritual de Pagamento. Es madre de todo lo que existe, inicialmente estuvo en las cumbres pero los Mamos no la querían allí y fue bajando nueve niveles para llegar hasta las playas, detrás de ella bajaron los caracoles, la sal y todos los materiales sagrados que produce el mar (Ibíd.: 64).

En el apartado 2.1. *La Sierra Nevada de Santa Marta, El corazón del planeta* se presentó cómo la SNSM es una fuente hidrográfica muy importante para la región. En la actualidad existen denuncias de los pueblos indígenas por afectaciones a las cuencas de los ríos, al territorio y a los espacios sa-
3 Durante las etnografías (2016, 2017, 2018) y la escritura de la tesis, los ríos y el mar siempre han sido compañeros de mis recorridos. En la segunda parte de esta investigación se constata que el agua es un elemento importante para mi creación artística.

grados. A mediados del mes de mayo de 2020, la comunidad Wiwa en el municipio de Dibulla en la Guajira, denunció las obras de dragado en la desembocadura del río Ancho para la construcción de obras turísticas. Gracias a la intermediación de Corpoguajira fue posible suspender estas intervenciones.

Amado Villafaña, en su documental *Naboba* (2015), presenta en un recorrido las diferentes afectaciones que tiene el agua desde la ciénaga grande hasta las cumbres nevadas. El documental no sólo hace énfasis en el significado del agua para las comunidades indígenas sino para todos los ecosistemas que recorre.

A mi parecer, el decreto de ley 1500 donde el estado reconoce el territorio sagrado comprendido por la Línea Negra y los 348 espacios sagrados, debería garantizar la protección de este territorio y de sus habitantes. Sin embargo, es el mismo estado quién otorga las licencias para la explotación minera⁴ y la construcción de infraestructuras que alteran los ecosistemas y el espacio natural.

En la Ley de Origen, el sistema de espacios sagrados posee unas jerarquías que se encuentran definidas de acuerdo con la función de cada espacio. En esta tesis se presentan cinco tipos de espacios sagrados. Esta selección se hace en base a dos aspectos, el primero es que son los espacios de la cotidianidad y la habitabilidad de los pueblos indígenas; el segundo es que durante las etnografías pude habitar algunos de ellos.

Los primeros espacios a los que haré referencia por su mayor orden jerárquico, se les denominan

⁴ En los siguientes enlaces presento artículos periodísticos que denuncian como la minería ilegal se está realizando en la SNSM <https://sostenibilidad.semana.com/impacto/articulo/mineria-y-megaproyectos-invaden-el-corazon-del-mundo-de-colombia/49866?fbclid=IwAR2VGAOnIAPsQLg9PKq06mea7iExCym-0BW9waK5kDW94gebsVondPSRrvsM>, https://www.eltiempo.com/vida/medio-ambiente/en-cuarentena-indigenas-denuncian-mineria-ilegal-en-su-territorio-490582?cid=SOC_PRP_POS-MAR_ET_FACEBOOK&fbclid=IwAR3y-samDj6Xxc4gkndBb_y2LYLpSNx98LR6ZeuZ6t3aEfKGZWW76lBY_eKI

*Ezuamas*⁵ en Koguian, *K'adukwu* en Ikun y *Mananua* en Damana. Están ubicados en los páramos y las cabeceras de los ríos, donde mora la sabiduría. Según la Ley de Origen, cada uno de ellos posee sus propios Padres y Madres espirituales. Estos espacios están habitados por algunos Mamos y sus familias, que por su sabiduría y su linaje están encargados de cuidarlos y conservarlos⁶. Los Mamos mayores y las autoridades indígenas se reúnen en estos lugares para tomar las grandes decisiones de los pueblos. En los *ezuamas* es donde se ejerce la gobernabilidad colectiva de los pueblos indígenas, basada en los principios y el cumplimiento de la Ley de Origen. Para los indígenas en estos lugares están escritas las leyes sobre la relación de los seres humanos con el medio ambiente (Mestre y Rawitscher 2018). En los *ezuamas* se realizan las grandes consultas y “se definen las competencias y jurisdicciones territoriales específicas” (Ibíd.:113). Existen *ezuamas* mayores y menores según su nivel de importancia (OGT, 2009; Mestre y Rawitscher, 2018: 31). Las reuniones de los gobiernos se realizan en junio en los *ezuamas* mayores y en diciembre en los menores.

5 De acuerdo con Yanelia Mestre (2020), en la lengua Koguian no existe una forma oficial de escribir las palabras y se escriben de acuerdo con la fonética. En el caso de las fuentes consultadas, se vieron variaciones en cuanto a la escritura de esta palabra. La organización Gonawindua Tayrona (OGT) está buscando unificar su escritura y la escribe *ezuama*. En el decreto de Ley 1500 cuando se refieren a estos espacios se utiliza la denominación de la lengua Koguian pero la escriben *ezwama*. Para esta tesis se utiliza la denominación de la OGT.

6 Cada pueblo indígena de la SNSM tiene la responsabilidad sobre diferentes *Ezuamas*. Los principales *Ezuamas* mayores para el pueblo Kogui son: Kwamaka, Makutama, Jukumezhi, Surivaka; para el Pueblo Arhuaco: Seyukumake, SeywinKuta, Makoro y Seinimin; para el Pueblo Wiwa: Yuimake, Cherua, AchimtuKuay Teyumake. (OGT, 2009) y para el pueblo Kankuamo es Dunarwa.



Figura 62. Nujé del Ezuama Kogui
Fotografía cortesía de la Fundación Nativa

*“Todos los ezuamas son mujeres, tienen la fuerza de la creación,
el conocimiento para la fertilidad, y la continuidad de la vida colectiva.”*

(Mestre y Rawitscher, 2018:122)



*Figura 63. Poblado Kogui
Fotografía cortesía de la Fundación Nativa*

Para nombrar los siguientes espacios sagrados, se utilizan los nombres en lengua Damana, por estar referenciados con la etnografía en la comunidad Wiwa de Gotsezhi.

En la jerarquía de los espacios sagrados, después de los centros de gobierno están los *Nikuma* o poblados. En ellos habita la mayor parte de la población indígena. Tomando como referencia a la comunidad Wiwa, en el interior de cada poblado existen tres espacios sagrados. El primero es *la Unguma* (casa para los hombres), el segundo *el Ushui* (casa para las mujeres) y el tercero *la Gagaka* (que significa la loma). La vida en comunidad de los poblados indígenas se articula alrededor de estos tres espacios sagrados.

Lo primero que se hizo fue la Unguma.

El mamo llega ahí y después espiritualmente empieza hacer el pueblo.

Después se construye una casa reunión.

No se puede construir casa diferente si no el Unguma, porque si no es así, no hay fuerza.

Primero hay que hacer el pueblo en espiritual.

Palabras del Mamo José Manuel Mascote (Mascote en Córdoba, 2005)

Cuando se va a crear un pueblo (Córdoba, 2005) lo primero que se construye son los centros ceremoniales, *la Unguma* y *el Ushui*. Alrededor de estos se estructura física y socialmente la comunidad. La creación de los asentamientos humanos se realiza bajo el mismo concepto de la cosmología, primero todo se concibe desde lo inmaterial, antes de materializarse. Este concepto se replica para cualquier creación. Los *Mamos* definen la ubicación de los centros ceremoniales por medio de prácticas adivinatorias, asociadas a la astronomía y a los principios míticos (Reichel-Dolmatoff, 1975).

Los territorios indígenas son espacios materiales y simbólicos, lugares de relaciones sociales y de memoria colectiva “orientados por el mito, y reactualizados por los ritos” (Gros, 2000:86); son es-



Figura 64. Gotsezhi, 2018
Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno

pacios que se imaginan y se recrean permanentemente.

En cada uno de estos espacios sagrados la tradición se transmite a través de la oralidad. Los hombres pueden pasar toda la noche mascando la hoja de coca, dialogando sobre las tradiciones, y los asuntos de la comunidad. Las mujeres en el Ushui se reúnen con las Sagas para aprender las tradiciones, cantar, danzar, sanar y tejer.

Los centros ceremoniales, gracias al contacto y a la comunicación que se da en ellos, son espacios que contribuyen a garantizar la permanencia de las tradiciones y la conservación de las memorias vivas.

Los centros ceremoniales, *la Unguma* y *el Ushui*, (Cordoba, 2005) son espacios donde se encuentra con lo sagrado. En estos lugares las personas se reúnen generalmente en las noches para compartir sus experiencias, vivencias y sobre todo para recibir el consejo de los Mamos, las Sagas y las autoridades. Estos son espacios sagrados donde se realizan los rituales de Pagamento, no son utilizados como vivienda, ni para dormir, ni cocinar.

Según la tradición, los hombres no deben entrar al *Ushui*, ni las mujeres a la *Unguma*. Sin embargo, con el tiempo estas tradiciones se han ido perdiendo y es frecuente ver que unos y otros transitan por estos espacios, sin distinción de género. Cuando las personas se reúnen en ellos se enciende el fuego. En el *Ushui*, el fuego se encuentra ubicado en el centro. En el *Unguma* pueden haber hasta cuatro fuegos encendidos, cada uno representa los cuatro puntos cardinales y los cuatro pueblos indígenas de la SNSM. Cuando solo hay dos fuegos encendidos, esto representa a los pulmones del



Figura 65. Casa Ceremonial Masculina, Unguma. Gotsezhi, 2018
Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno

ser humano (Ibíd., 26).

Gracias a la invitación que me hizo la Saga María de la Cruz, pude asistir a un ritual en el Ushui⁷ con otras mujeres y participar en los cantos y la danza de la Saga.

El quinto sitio sagrado de los poblados es *La Gagaka* o la loma. La ubicación de este sitio sagrado, al igual que los centros ceremoniales, es definido por el Mamo mediante el ritual de la adivinación o *Zhatukua* (Cordoba, 2005). La manifestación de lo invisible a través del ritual y la simbología une el mundo material con el inmaterial. Para el Mamo es importante que en este sitio haya unas piedras llamadas *atinkuna*, en las cuales se sienta a realizar su trabajo con la comunidad⁸. Dentro de la cosmología, las piedras son consideradas una fuente de sabiduría.

Este es un espacio sagrado tanto para hombres como para mujeres. Es considerado como un hito que sirve de referencia dentro del poblado. En la *Gagaka* permanecen los Mamos la mayor parte del tiempo. La comunidad puede acceder a ellos para consultarles, pedirles consejo y realizar el confeso. En este lugar el Mamo realiza rituales de Pagamento. Es considerado como el lugar mas cercano que tienen las personas para comunicarse con *Serankua*, allí se da el encuentro entre lo humano y lo divino (Ibíd.). Mien-

7 Véase los apartados 6.2. *La música, el canto y la danza como ritual de Pagamento* y el 7.3. *El documental y el ritual de Pagamento* en los cuales se desarrolla la experiencia dentro del Ushui.

8 Los Mamos también utilizan un pequeño banco de madera en el que cada una de sus patas representa a uno de los cuatro pueblos indígenas de la SNSM.

tras el Mamo permanezca en la loma el fuego siempre está encendido. Es usual que, durante las jornadas diarias, lleguen a este lugar los hombres y se sienten a poporear alrededor del Mamo. Las mujeres también se reúnen a tejer en las tardes muy cerca de allí, cerca de los hombres, bajo la sombra de los árboles. Durante las etnografías realizadas en Gotsezhi en 2017 y 2018, tuve la oportunidad de estar varias veces en la Gagaka; allí pude reunirme con alguno de los Mamos y este fue el espacio sagrado donde se celebraron los rituales de Pagamento en los que participé.

Para concluir este apartado, me parece importante incluir el aporte a la investigación del trabajo etnográfico realizado en 2017 y 2018. La interacción con el territorio y la comunidad me permitió encontrar espacios para hacer pausas de meditación y silencio. La casa en donde viví estaba cerca del río Yira o El Encanto. Allí, junto al río, sentada sobre las piedras pasé muchas horas. Este fue un espacio de meditación, un espacio para escuchar la selva, los animales, para sentir el agua y los peces acariciando mis pies. Un espacio de encuentros que me permitió conectarme con el lugar y con el entorno. Este fue un espacio de reflexión, de lectura del territorio, un espacio de creación artística. El río, un espacio sagrado, un espacio de El Encanto. Este es un espacio que se desarrolla en la segunda parte de la tesis, en las memorias de los viajes y en la obra de creación artística.



*Figura 66. Pagamento en la Loma, Gotsezhi, 2017
Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno*

5.4. El ritual de Pago y la praxis artística en la Sierra Nevada de Santa Marta

Después de caracterizar qué es el ritual de Pago, cómo se hace y dónde se realiza, en este apartado se presenta el porque la praxis artística en la SNSM puede considerarse como un ritual de Pago.

Tanto el ritual de Pago como la praxis artística pueden verse cada uno como procesos. En el caso del ritual de Pago estos procesos se realizan para cumplir con el mandato de la Ley de Origen y de esta manera retribuir u ofrendar simbólicamente a los Padres y Madres espirituales que habitan en el territorio; sin embargo, es importante resaltar que esta es una relación asimétrica con la cual la ofrenda nunca podrá compensar lo recibido. Este es un proceso que nunca se termina.

Para la praxis artística, el artista puede desarrollar su obra con base a procesos en torno a una temática, la cual puede permanecer abierta y la va alimentando y evolucionando en diferentes etapas y momentos de creación. También se pueden dar procesos de creación en obras que se sí concluyen, esto es una decisión personal del artista. En esta investigación basada en la práctica que de acuerdo con Crespo (2019: 183) la obra es el elemento clave, los procesos para llegar hasta ella fueron fundamentales.

En el caso de la praxis en la SNSM, los procesos se dieron con base a una secuencia de experiencias a través de los trabajos de campo; posteriormente, estos procesos creativos se han continuado no solamente como parte de la obra de la tesis, sino que se han convertido en una forma de habitar otros espacios.

Otro concepto que es común para la praxis artística y el ritual de Pago es que los dos están regidos por una red de conexiones. Como se presentó a lo largo de este capítulo, para los indíge-

nas no existe una división con el entorno, todos estamos conectados con todo lo que nos rodea y con el universo, todos somos una unidad. En esta tesis la praxis artística se ha proyectado a partir de la experiencia de habitar conscientemente el territorio de la SNSM a través de trabajos de campo, mediante la etnografía y el walking art. La fusión de estas formas de aproximación a la creación artística requieren que el artista esté atento a percibir todo lo que lo rodea, a escuchar, a habitar el espacio del otro, a sentir y a dejarse permear por el medio ambiente.

El artista establece una serie de relaciones con su entorno que están configuradas a través de su cuerpo como medio de contacto, por la intuición, a través de actos meditativos y por la forma como percibe al “otro”. A partir de estas relaciones se genera un proceso de interiorización y la lectura simbólica del territorio y de la comunidad. Estas son las fuentes primarias del conocimiento que permiten acceder y comprender la psicogeografía del territorio.

*Lo importante no es la piedra con la que trabajo, sino el proceso que hay detrás de ellas.
Esto es lo que estoy intentando comprender, la naturaleza como un todo
y no como un elemento aislado de ella.*

Andy Goldsworthy

En la cosmogonía indígena esta serie de relaciones y conexiones se materializan en los lugares donde se realiza el ritual de Pagamento, estos son los espacios sagrados. Los indígenas saben que estos son lugares a los cuales es necesario cuidar y alimentar mediante el ritual. A través de la ofrenda reiterada el territorio se sacraliza y se inscribe lo sagrado en el territorio.

Durante las estancias en la SNSM pude habitar y transitar conscientemente como mujer, artista, arquitecta, un territorio que se vive desde la sacralidad. El respeto por las creencias del “otro” siempre fue un buen compañero de viaje y una forma de aprender sobre él. Los trabajos de campo en el territorio me permitieron interactuar con el entorno natural, encontrar dentro de

él, espacios en los cuales pude crear mi propia red de conexiones. Me conecté con espacios en los cuales pude tener momentos para la pausa, para la meditación, la observación, la contemplación, la escucha y a la vez fueron espacios de silencio donde fue posible conectarme con la psicogeografía del territorio. Estos espacios los consideré “sagrados”, no en un sentido religioso, sino como lugares de profunda conexión interna. Dentro del proceso creativo los he denominado “Espacios de El Encanto”. Este es un nombre que está asociado al poblado, al río y a la doble connotación que da el significado de la palabra “encanto”. Estos espacios fueron la fuente de conexión con el territorio y con la comunidad, que me permitieron la fusión con el entorno. Al igual que en la cosmogonía indígena estas conexiones me permitieron sentir y comprender que todos somos parte del todo. Los espacios sagrados no son solamente espacios físicos, sino espacios interiores que se viven desde la mente, desde las emociones y desde la integridad del ser. Para Kandinsky (1996) descubrir a través del arte está representado en ese pasaje que está mas allá de lo tangible y que permite entrar en comunión con lo humano y lo divino.

Cuando se va a realizar un ritual de Pagamento es necesario hacer una serie de procesos internos y externos; igualmente para la praxis artística también se producen diferentes estadios de conciencia y procesos que conducen a la creación. Para esta tesis el habitar los *Espacios de El Encanto* fueron la base que estructuró el proceso creativo de *la praxis artística como ritual de Pagamento en la Sierra Nevada de Santa Marta*.

La fusión de todos estos procesos me permitieron sentir la conexión con el espacio y con la comunidad. En estos *Espacios de El Encanto* surgió la obra de creación como retribución al territorio. Surgió como una ofrenda simbólica, como intercambio por lo recibido durante la experiencia, por los hilos de oro con que se tejió con la comunidad y con el entorno natural. De esta forma la praxis artística en la Sierra Nevada de Santa Marta puede ser considerada como un ritual de Pagamento.

Conclusiones

La base sobre la cual se abordan las conclusiones de este capítulo parte de una de las conclusiones del capítulo anterior, esto es, a partir de la relación que establecen los pueblos indígenas de la SNSM con su territorio. Desde la cosmogonía y Ley de Origen lo sagrado se manifiesta simbólicamente en el territorio generando un orden cósmico de conexiones. El ser humano está conectado con el cosmos y con su medio ambiente. La Madre Tierra es la creadora y la proveedora de todo. Con ellos cohabitan las divinidades, los Padres y Madres espirituales que habitan en los espacios sagrados.

No existe una separación entre el ser humano y su entorno. Los lazos que se establecen (Descola, 2001) con el medio ambiente están sujetos a las interacciones simbólicas que realizan las sociedades. Los indígenas de la Sierra se valen de los rituales y los símbolos para fortalecer su vínculo con su entorno y con el cosmos. Ellos consideran que están en deuda permanente con la Madre y con las divinidades por todo lo que reciben de su medio ambiente. Es a través de este tipo de relación donde se establece el intercambio simbólico a través del Don o la ofrenda, con el ritual de Pagamento.

Mediante el ritual de Pagamento se inscribe lo sagrado en el territorio. Mediante la repetición del ritual, el territorio se construye y se resignifica desde la tradición.

El Pagamento es considerado como una forma de vida, una forma de cuidar la Madre tierra y de cuidarse a si mismo. Es un proceso permanente que nunca termina. Los indígenas pasan toda su vida cumpliendo con estos rituales porque consideran que son necesarios para estar en armonía y equilibrio con ese entorno.

Después de caracterizar del ritual de Pagamento, el objetivo principal es tener un marco teórico

que permita confirmar la hipótesis de cómo la praxis artística puede ser considerada un ritual de Pagamento. Partiendo de las anteriores conclusiones, se retoman los siguientes aspectos que son comunes para ambos:

1. Tanto el ritual de Pagamento como la praxis artística se realizan mediante procesos. En el caso del ritual de Pagamento es un proceso que nunca se termina. En la praxis artística el artista también puede desarrollar su obra con base a procesos que no se cierran y que se van desarrollando en diferentes etapas y momentos. Igualmente puede realizar obras en las cuales los procesos de cierran.

2. Ambos están regidos por una red de conexiones que se establecen con el entorno. Cuando un artista proyecta su trabajo a partir de la etnografía, se basa en la experiencia de habitar conscientemente un territorio. El artista establece una serie de relaciones con su entorno configuradas por la forma como percibe al “otro”. Una buena forma de percibir esta relación con el territorio es a través del concepto del espacio sagrado. El mejor ejemplo de ello lo puedo traducir mediante mi experiencia en los trabajos de campo. La interacción con el entorno natural me condujo a encontrar dentro de él espacios en los cuales pude crear una conexión con el lugar. Estos son los espacios en los que pude recogerme para hacer pausas, meditar, observar, contemplar, escuchar y a la vez fueron espacios de silencio donde pude conectarme con la psicogeografía del territorio. Estos espacios los consideré “sagrados”, por ser espacios de profunda conexión interna. Estos son los “Espacios de El Encanto”.

Los espacios sagrados de conexión no son solamente espacios físicos, sino espacios interiores que se viven desde la mente, desde las emociones y desde la integridad del ser. Estos son los espacios de creación sobre los cuales se estructura el proceso creativo de *La praxis artística como ritual de Pagamento en la SNSM*.

3. La manera cómo se habita el espacio incide profundamente en la conexión y en la lectura simbólica que se haga de él. Cuando se habitan conscientemente estos espacios “sagrados” es posible acceder a la psicogeografía del territorio.
4. En el ritual de Pagamento, como en la Praxis artística, se da la ofrenda a partir de lo que se ha recibido. En el caso del artista, la interpretación de esta lectura genera la obra de creación. De esta manera la praxis artística puede ser considerada como la ofrenda simbólica, o la retribución al territorio.



6. PROCESOS QUE TEJEN LA VIDA DE LAS COMUNIDADES INDÍGENAS DE LA SNSM

Introducción

Después de caracterizar el ritual de Pagamento y el lugar sagrado en el capítulo anterior, en este capítulo nos concentraremos sobre algunos de los procesos cotidianos de la comunidad Wiwa. Estos son procesos con los que se inscribe permanentemente la relación de los indígenas con lo sagrado en el territorio.

La investigación sobre estos procesos se inicia desde una mirada al sentido de género, el cual fue determinante durante los trabajos etnográficos. Mi condición de ser mujer marcó los límites de la investigación. La comunidad me permitió participar y realizar actividades femeninas. Por está razón en el apartado 6.1. *El sentido de las singularidades del género en la tradición y el ritual de Pagamento* se presenta una aproximación a la condición de la mujer indígena de la SNSM enfrentada a la tradición y a la modernidad. Posteriormente, en los apartados 6.2. *La música, el canto y la danza como ritual de Pagamento*, 6.3. *El tejido como conector social* y 6.4. *El Poporo*, se abordan actividades de la vida cotidiana como la música, el tejido y el Poporo las cuales se desarrollan como procesos que están íntimamente ligados al pensamiento cosmológico y al ritual de Pagamento.

La puerta de entrada a la comunidad fue el tejido como conector social, con él llegaron la danza, la música y el canto. Para cerrar este capítulo, el último apartado es sobre el Poporo y su simbolismo como actividad ancestral masculina que identifica a los indígenas de la SNSM.

Para la realización de este capítulo fueron fundamentales las siguientes fuentes bibliográficas

consultadas: *Ley de Se, Seyn Zare, Shenbuta* (2009) de la OGT; *El libro de los Mamus* (2015) de Gerardo Morales, *Shikwakala* (2018) de Yanelia Mestre y Peter Rawitscher; *El Plan de manejo de Parques Nacionales Naturales de Sierra Nevada de Santa Marta y Tayrona* (2019) de la CTC y de Parques Nacionales Naturales de Colombia, Dirección Territorial Caribe; *Líneas* (2015), *The Perception of the Environment* (2000), *La vida de las Líneas* (2018) de Tim Ingold; *La imagen del indígena de la Sierra Nevada de Santa Marta* (2015) de Viviana Palacio; *Templo Kogui* (1991) de Gerardo Reichel-Dolmatoff; *Participación política y ambiental* (2007) y *Mujeres indígenas investigando y reescribiendo lo político en America Latina* (2020) de Astrid Ulloa; *Los trazos de la canción* (2015) de Bruce Chatwin; *Walkscapes* (2013) de Francesco Careri; *Caracterizaciones de los pueblos indígenas de Colombia* (1994) de Cristina Usher; *Shihkakubi: Música tradicional Wiwa* (2016) de Cinep; *Mujeres indígenas* (2012) de Leonor Zalabata; *Análisis a una figura tradicional de las Mochilas Arhuacas: comunidad Indígena Arhuaca Sierra Nevada de Santa Marta, Colombia* (2008) de Armando Aroca; Monografía de Grado, *El cuidado de la vida a través del ritual de pagamento con canto y danza, de los indígenas Wiwa de la Sierra Nevada de Santa Marta* (2016) de Epiara Riguey Murillo; Monografía de Grado *Makruma* (1998) de María del Rosario Ferro. También ha sido una fuente de gran importancia las etnografías en el poblado Wiwa de Gotsezhi en 2017 y 2018. Durante mi estancia realicé entrevistas que fueron un gran aporte, especialmente las que mantuve con las mujeres por su generosidad y apertura; las consultas a los Mamos, en especial al Mamo Ramón Gil; el encuentro con la Saga María de la Cruz; las conversaciones con el músico y sabedor, el Mamo Eusebio; las clases de tejido de mochilas con Ana Alberto; las clases de tejido de hamaca con Pedro Rodríguez y de tejido con hojas de palma con José Vicente Barros; las conversaciones con Yanelia Mestre y Alicia Villafaña.

6.1. El sentido de las singularidades de género en la tradición y el ritual de Pagamento

De acuerdo con la Ley de Origen, todo el entorno natural de la Sierra está definido dentro de patrones masculinos y femeninos, en los que están claramente determinadas las polaridades entre ambos. La unión de *Serankwa* y *Seynekun*¹ es la unión de lo femenino y lo masculino, de lo positivo y lo negativo que dio origen a los Padres y a las Madres espirituales de todo lo material. El ser hombre o mujer determina muy claramente las responsabilidades que se tienen ante la comunidad y las labores que realizará la persona durante toda su vida. La polaridad del género crea el equilibrio (OGT, 2009).

Durante la experiencia del trabajo de campo en Gotsezhi (2017 y 2018) el hecho de ser mujer fue determinante. Por esta razón considero de gran importancia clarificar conceptos y significantes del papel que representa la mujer indígena en las comunidades de la SNSM.

En la primera reunión que tuve con el Mamo Jacinto Barros en la Loma de Gotsezhi, el Mamo sólo me abrió las puertas al conocimiento cuando le solicité que quería aprender a tejer. El género creó los límites que demarcaron las posibilidades de la realización del trabajo etnográfico. Al mismo tiempo que limitó el acceso a la información inicial se abrió la posibilidad de acceder a las actividades realizadas por las mujeres. Lo que en un principio parecía ser una limitante se convirtió en la puerta de entrada a la comunidad. El proceso de vinculación se dio aprendiendo a tejer mochilas, a través de las enseñanzas de las mujeres y sus niñas. El tejido fue el conector social que me permitió acercarme a ellas, tener acceso a las actividades y conocimientos pro-

¹ Serankwa es el principal organizador del cosmos, es la autoridad y fue quien dejó asignadas las funciones y tareas en la naturaleza. Seynekun es la mujer negra, la tierra fértil, es quien organiza todo lo material.

pios de la comunidad.

Durante las etnografías tuve la oportunidad de ver desde fuera, reuniones en donde participaba toda la comunidad. Y aunque no comprendía su lengua, podía observar la dinámica en que transcurrían este tipo de encuentros comunitarios. Los hombres usualmente se sentaban hacia un costado y las mujeres con los niños hacia al otro lado. Una de las peculiaridades de estas reuniones fue la no participación oral de las mujeres. Todas permanecían en silencio, escuchando, tejiendo, y atentas al cuidado de los niños de brazos. En estas reuniones los hombres hablaban y poporeaban durante varias horas.

Resalté precisamente en el párrafo anterior la expresión ver desde fuera, porque en mi condición de no ser indígena y de no entender la lengua Damana puede crear juicios descontextualizados de los procesos internos y culturales de la comunidad.

Para profundizar sobre esta apreciación, me pareció pertinente consultarlo con Yanelia Mestre (2020), una mujer indígena arhuaca que participa en los nuevos escenarios profesionales e institucionales de la Casa Indígena de Santa Marta y en Parques Nacionales, trabajando para los cuatro pueblos indígenas. Mestre considera que, en el interior de las comunidades indígenas, la participación de la mujer en las decisiones y la orientación de los pueblos es fundamental. La mujer es la guía en cuanto a las decisiones sobre la conservación de las tradiciones y las actividades culturales. Existe un gran respeto por la sabiduría de las mujeres mayores, especialmente en la comunidad Wiwa, donde las Sagas tienen gran poder. La mujer joven siempre está en proceso de aprendizaje y en estas sociedades se aprende escuchando, lo que es un principio cultural. Para Leonor Zalabata (2012), la mujer indígena de la SNSM es la Madre, la creadora de la vida, el sostén de las tradiciones, la sembradora y cosechadora de los alimentos, es quien conoce los ciclos de la vida y las prácticas tradicionales que garantizan la permanencia de la cultura.

*Las Mujeres representamos la tierra y los hombres los árboles.
De la fertilidad de la tierra depende la profundidad de las raíces
y la frondosidad de los árboles.*

Leonor Zalabata (2012)

Dependiendo de cada pueblo los procesos de las mujeres han sido diferentes. En el caso de las mujeres kankuamas (Mestre, 2020), debido a la aculturalización y el mestizaje, algunas de ellas se han alejado de las comunidades y de las tradiciones. Al mismo tiempo, se ha dado que algunas han tenido acceso a formaciones académicas y profesionales. Este hecho ha abierto la puerta a la participación en diferentes escenarios públicos y políticos en favor de sus comunidades. Esta es una nueva oportunidad para “la reivindicación de sus derechos, puesto que ellas han tenido que hacer frente a procesos de exclusión en contextos urbanos” (Ulloa, 2007:20). Simultáneamente, les ha creado una posición crítica a partir de sus vivencias ante los procesos internos de sus culturas y a los contextos interculturales que se han enfrentado. Estas reflexiones han generado espacios de discusión sobre la condición de la mujer indígena y cuestionamientos sobre sus propias demandas (Ibíd.).

En el caso de mujer Arhuaca (Mestre 2020), la interferencia evangelizadora generó un mayor grado de escolarización. De acuerdo con Mestre, las mujeres que terminan sus estudios de bachillerato, la mayoría de ellas elige formarse profesionalmente en los campos relacionados con la educación y la salud. Para los Kogui (Ibíd.), por su decisión interna como comunidad de alejarse del mundo occidental, el proceso de escolarización es reciente. En el caso de la comunidad Wiwa es necesario dividirlo, porque los condicionantes de las regiones han marcado un comportamiento diferente (Ibíd.). Los Wiwa del Cesar han tenido procesos de mestizaje y aculturación, esto ha hecho que algunas mujeres hayan perdido parte de sus tradiciones. En el Magdalena y en la Guajira, los procesos han sido muy diferentes, estas comunidades han sido víctimas del conflicto armado, y muchas de ellas han tenido que desplazarse con su familia de su lugar de origen.

En el trabajo de campo en Gotsezhi, por ser este un poblado con una historia reciente, se evidenció que solamente las nuevas generaciones de mujeres han empezado a tener procesos de escolarización. En 2017 terminaron el bachillerato las tres primeras mujeres de la comunidad. Una de ellas gracias a la ayuda de la Fundación para el Desarrollo Humano Comunitario (Fundehumag), ha estudiado enfermería. La otra está incursionando con el colectivo Wiwa en el medio audiovisual. De la tercera no tengo conocimiento.

Durante la etnografía, viví muy de cerca con Ana Alberto su angustia porque sus dos hijas estudiaran, tanto el que lo hicieran, como igualmente el que no lo hicieran. Su temor nacía desde su propia condición, porque ella no había asistido a la escuela. Ana tenía miedo de que sus hijas no estudiaran como ella, pero al mismo tiempo tenía miedo de que si lo hacían los procesos de aculturación las alejaran de las tradiciones. Su temor es el mismo que tienen otros miembros de la comunidad. En una reunión plantearon que las niñas solamente estudiaran hasta la educación primaria, porque consideraban que si las niñas se capacitaban sería el fin de la cultura.

A mi parecer, el hecho que la mujer sea la guía en cuanto a las decisiones sobre la conservación de las tradiciones, no significa que por ello no deba conocer la cultura del hermano menor. Yanelia Mestre y Leonor Zalabata, son dos ejemplos de mujeres líderes dentro de su cultura, que conocen, viven y defienden sus tradiciones, al mismo tiempo conocen la cultura del hermanito menor, y su conocimiento les permite interactuar y negociar las demandas de sus comunidades.

En 2015 y 2016, la Organización Yugumaiun Bunkuanarrua Tayrona y el Instituto de estudios para el Desarrollo y la Paz (Indepaz), organizaron los primeros seis² talleres de Mujeres Wiwas del Magdalena y la Guajira, *Menanzhinas* (mujeres) *Wiwa y la Memoria*. También se realizó la primera

² El sexto taller se realizó en noviembre de 2015 en la población de Gotsezhi, participaron mujeres Indígenas de Guachaca, Kemakumaque y Gotsezhi, estuvo orientado por el Mamo Ramón Gil, asistieron 92 personas entre hombres y mujeres, cuatro Sagas y dos comisarios. El taller estuvo orientado hacia el fortalecimiento cultural y la necesidad de la protección de los sitios sagrados.

asamblea de mujeres Wiwa. El objetivo de los talleres y finalmente de la asamblea era fortalecer la posición de la mujer Wiwa en la comunidad, y solicitar la protección del Estado, ante la condición de vulnerabilidad de la mujer por el conflicto armado. La situación de las mujeres indígenas en Colombia (Zalabata, 2012) está marcada por la discriminación étnica, y por sus bajos recursos económicos. Las mujeres indígenas han sido víctimas del conflicto armado, han sido abusadas, han perdido sus esposos, sus hijos, sus tierras. Han sufrido maltrato por parte de los grupos ilegales y por las fuerzas del Estado. Estas condicionantes han causado que sus demandas se sumen al activismo por las luchas comunes de la comunidad y, en la actualidad, son lideradas por sus organizaciones en pro de la defensa de la cultura propia, los derechos y el territorio.

Para las mujeres indígenas (Ulloa, 2007) muchos de los discursos de género de las mujeres no indígenas no coinciden con sus propias visiones y no respetan su autonomía.

Las mujeres indígenas (Zalabata, 2012) desarrollan sus habilidades de acuerdo al medio que las rodea: tejen, sanan, cuidan de la familia, crían los animales, se encargan de preparar las semillas y cuidar de los procesos agrícolas, utilizan los conocimientos ancestrales para dar continuidad a las tradiciones. La relación que establecen con su entorno natural les permite adquirir conocimientos acerca del uso de los recursos naturales.

Durante las etnografías (2017 y 2018) fue posible participar y estar cerca de las actividades cotidianas que realizan las mujeres indígenas. Esto permitió caracterizar algunos de los saberes tradicionales determinados por el género:

- El canto (femenino)
- La música (masculino, a excepción de los toques de tambor de la Saga)

- La danza (femenina y masculina, y rituales con danza femenina)
- El tejido (masculino y femenino dependiendo del tipo de tejido)
- Mascar la hoja de coca, Poporear (masculino)

Simultáneamente, estas actividades responden a procesos con los que se inscribe permanentemente la conexión entre lo humano y lo divino, esto hace que estén directamente ligados con el ritual de Pagamento (Murillo, 2016).

En los tres siguientes capítulos, se presenta cómo cada uno de estos procesos se relaciona con diferentes rituales de la vida cotidiana de las comunidades indígenas.

El énfasis principal de la investigación que está asociado al género se concentra especialmente en los tejidos y en sus procesos como conectores y articuladores de las relaciones entre la comunidad. Los tejidos de la SNSM no solamente están tejidos con hilos visibles, sino que tejen y retejen con hilos invisibles la conexión de los indígenas al territorio y a las divinidades que lo habitan.

6.2. La música, el canto y la danza como ritual de Pagamento

Cantando se van cancelando las deudas a la naturaleza.

Cantando se va alimentando.

Todas las cosas tienen su canto y este canto

fue entregado por los padres espirituales.

Mamo Ramón Gil (2016)



*Figura 67. Mamo Eusebio, músico y sabedor Wiwa, Gotsezhi 2017
Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno*

La música, el canto y la danza en los pueblos indígenas de la SNSM hacen parte de las tradiciones que se viven desde la experiencia asociada a cosmogonía. Son procesos que realizan para establecer una comunicación con las divinidades que habitan el territorio. En este apartado, la investigación se centra sobre su significado y la caracterización que tienen para el pueblo Wiwa, específicamente en la comunidad indígena del Gotsezhi, El Encanto.

De acuerdo con la Ley de Origen el Padre y la Madre dejaron la música para que la vida no se termine, para que la Madre Tierra pueda seguir alimentando a sus hijos y protegiéndolos de la enfermedad (Shikakubi, 2011). Según los Wiwas cuando todo era pensamiento, Ruama¹, vio la importancia de unir el mundo material con el inmaterial y por eso les entregó a Serankwua y Laubico la música, la danza y el canto para que crearan la tierra. Cuando todo se creó cada cosa fue bautizada con un canto entregado por los Padres (Murillo, 2016).

En la cultura Wiwa la música, el canto y la danza están caracterizados como un lenguaje que permite la comunicación entre lo humano y lo divino. El significado de este lenguaje, dentro de la lengua Damana, reúne estas actividades en un solo concepto y recibe el nombre de *Shihkakubi*.

Los músicos y las Sagas son considerados como grandes *sabedores*² de la tradición, desarrollando un papel de capacitación muy importante dentro de la comunidad. Para los indígenas Wiwa “no se canta por cantar, ni se baila por bailar... la espiritualidad se vive desde una experiencia práctica” (Ibíd., 39).

Gracias al *Shihkakubi*, los Wiwa establecen una relación especial con el entorno, a partir de la

1 Ruama, pensamiento espíritu en lengua Damana.

2 Los sabedores son aquellas personas que conocen muy bien la tradición. Los Músicos son considerados como sabedores y grandes maestros.

observación profunda y detallada. Escuchando aprenden a diferenciar e interpretar los diferentes sonidos de la naturaleza. Según la Ley de Origen, las aves y los otros animales fueron los primeros en recibir la música, por eso es tan importante observarlos y escucharlos. Cuando se conoce el significado de los sonidos de la naturaleza es posible saber cuándo se debe cantar o bailar (Shikakubi, 2011). Los Wiwas prestan especial atención al canto de los pájaros, inclusive los tienen asociados a diferentes circunstancias. Sus cantos son premonitorios y les anuncian los diferentes ciclos de la naturaleza (Usher, 1994). Durante la etnografía 2018, conocí a Teresa Mojica, una mujer Wiwa que tuvo que abandonar su casa en el departamento del Cesar y salir huyendo porque había sido herida de bala por la guerrilla. En la narración que Teresa me hizo



Figura 68. Mujeres Wiwa danzando. Fotografía de Rafael Mojica

sobre este suceso puso especial hincapié en cómo el canto de los pájaros le había ido avisando acerca del peligro.

El *Shihkakubi*, por ser considerado un canal de comunicación con el mundo de las divinidades, acompaña la realización de diferentes ceremonias y rituales de Pagamento (Murillo, 2016; Shikakubi, 2011) está presente en el bautizo, el matrimonio, la mortuoria, los rituales que se hacen para la siembra y la sanación de las enfermedades. Se utiliza también al principio y al final de la ceremonia de entrega del Poporo. El *Shihkakubi* hace parte de la vida cotidiana de las comunidades.

Durante las etnografías en Gotsezhi, fue usual que dos o tres noches por semana, los niños y los jóvenes indígenas se reunieran a bailar en torno al Mamo Eusebio y a los otros músicos. Él había venido desde la Guajira recorriendo varios poblados Wiwas. Su misión era enseñarles el significado de la música y la danza. Antes de que el Mamo interpretara cualquier melodía, los niños se acercaban a él para escuchar el significado de la música. A través de cada melodía aprendían las historias de los animales, de la creación del universo, los deberes éticos para la conservación y el equilibrio de su entorno natural. Para los indígenas la música también es utilizada como sinónimo de consejo a través de las historias sagradas.

En el proceso de la realización, la música, la danza y el canto se vive dentro de la comunidad Wiwa a partir de tres aspectos fundamentales (Murillo, 2016) que son los siguientes: el primero es considerar la música como el medio de comunicación con todo el universo, con lo material y con lo inmaterial. El canto y la danza sirven para alimentar y comunicar al ser humano con un orden superior, que se manifiesta en la naturaleza (Ibíd., 47). El segundo aspecto, es la función que tienen en los rituales de transición, los cuales se realizan en las diferentes etapas de la vida

de un indígena. El tercer aspecto tiene que ver con su carácter dogmático, recordando los deberes de los indígenas para la conservación y el equilibrio del medio ambiente.

Cuando nace un bebé, la comunidad lo celebra con un ritual de Pagamento mediante el Gonatushi o Bautizo. El bebé es presentado a la Madre Tierra para que lo reconozca y lo proteja, para que siempre exista una relación de armonía y equilibrio entre ambos. La música y la danza acompañan este ritual de pagamento, se paga por su cuerpo, por su sangre y por el aire que respira. Durante el ritual se le canta a la naturaleza, invocando su protección y cobijo. La música se encarga de hacer un acuerdo entre el mundo material y el inmaterial para asegurar la vida de este nuevo integrante de la comunidad (Ibíd., 49).

La primera menstruación de la niña es considerada como un momento sagrado. La comunidad lo celebra porque a partir de ella la vida será posible. Esa sangre es recogida con algodones que son utilizados como pagamento para alimentar un lugar sagrado. Algunos se le entregan al Mamo y a la Saga, quienes la bendicen y la utilizan como seguridad y ofrenda para un ritual de Pagamento. Esta iniciación de la joven va acompañada de enseñanzas sobre la sexualidad, por cantos y danzas que realizan la madre, la Saga y otras mujeres. Los cantos que se utilizan son metafóricos a través de animales que tienen que ver con la sangre, la sexualidad y la salud de la mujer (Ibíd., 52).

Cuando muere alguien se hace la mortuoria. La tradición dice que la muerte es un nuevo nacimiento para la persona que fallece. La comunidad acompaña al muerto nueve días, durante este tiempo se hacen los rituales de Pagamentos. Los Mamos consultan el lugar donde se debe enterrar a la persona. El proceso de la vida de la persona es comparado con el camino desde el mar hasta las cumbres nevadas. Cada noche, la música y los cantos son alusivos al camino de recorrido, se le canta a los Padres espirituales para que permitan la llegada de este ser al mundo espiritual (Ibíd., 51).

Otro momento muy importante de la comunidad, que se acompaña con la música y el canto es el *Zamaduna* o los cultivos. Cuando llega el momento de la siembra se le pide permiso a los Padres y Madres de la naturaleza. Los terrenos se preparan para la siembra, son limpiados, se cortan árboles y se hacen algunas quemas. Para todas estas actividades existen cantos, a la tierra, al sol, al agua, al fuego, a los árboles, a las semillas, se les canta para que la cosecha sea buena, la tierra esté fértil y se produzcan unos frutos sanos. Igualmente, cuando se va a recibir la cosecha también hay que hacer pagamento y pedir nuevamente permiso para recogerla, todo esto se hace cantando. “Cuando el ser humano canta, hasta los animales del fondo del mar pueden escuchar su sonido...la naturaleza no comprende de palabras más sí de melodías” (Ibíd., 48). Julio Barragán (2018) comentó que en una ocasión se encontraba reunido con diferentes autoridades indígenas y Mamos en un poblado de la SNSM. Estando allí reunidos, súbitamente, se desplomó un muro de tierra de la casa en donde se encontraban. Cuenta Barragán, que los Mamos se alertaron mucho cuando vieron que de ahí empezaron a salir muchas serpientes. Para ellos esta fue una señal de alerta, la única forma de sanar esa situación era a través de la realización de un ritual de Pagamento. Esa noche, los Mamos les pidieron a las personas que bailaran pisando fuerte la tierra, y que bailaran hasta el amanecer (Entrevista a Julio Barragán, 2018). *Shihkakubi* es una forma de cuidar la vida, el territorio, la comunidad y a la persona misma (Murillo, 2016). La conciencia con la que se realiza cada una de estas actividades, las resignifica y les otorga un sentido ritual.

Con el fin de fomentar *Shihkakubi* las autoridades Wiwas y el Centro de Investigación y Educación Popular/Programa por la paz (Cinep) han diseñado estrategias con el fin de estimular la revitalización de la cultura musical. Se crearon tres centros de aprendizaje, que están ubicados en los departamentos del Cesar y la Guajira. Se realizó una cartilla educativa y un video de for-



Figura 69. Indígena Wiwa tocando el Wathku frente al río, Gotsezhi, 2018
Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno, 2018

mación para la capacitación en las escuelas con el fin de difundir el conocimiento y las tradiciones. “La música quedó desde la tradición para conservar la armonía y el bienestar entre todos los seres” (Shikakubi, 2011). Para los Wiwa la música tradicional es “sinónimo de regla, orden, norma, camino y respeto (OWYBT, 2011)³.

Los instrumentos que se utilizan para la música están contruidos por ellos mismos con materiales que obtienen de su entorno. La música se interpreta (Murillo, 2016) básicamente con cuatro tipos de instrumentos, el *Wathku*, (*pareja de flautas*), *Kumana* (*tambor femenino*), *Arpa de Boca*, las Maracas y también existe el Maleba⁴, el cual los wiwas lo aprendieron de los Koguis, pero éste se ha perdido con el paso del tiempo; también existe otro tambor que es tocado por los hombres. El *Wathku*, es una pareja de flautas, macho y hembra, fabricadas por ellos mismos con materiales que encuentran en su entorno natural. Son utilizadas para acompañar las celebraciones. La música del Wathku es repetitiva, si se dibujara podría ser representada con un círculo. Se acompaña con el sonar de las maracas y está inspirada en los sonidos de las aves. Los niños, los jóvenes y las mujeres danzan cogidos de las manos, haciendo ruedas que giran incesablemente. Los hombres prefieren quedarse alrededor contemplando el baile. Estas flautas son tocadas por los hombres.

³ OWYBT es la Organización Wiwa Yogumauin Bunkunarua Tayrona.

⁴ El Maleba es un conjunto de cantos femeninos que se realiza con sonajeros amarrados a los pies (Murillo, 2016:40).

Las melodías del *Wathku* pueden ir acompañadas por cantos de quienes bailan, que generalmente son las mujeres, los jóvenes y los niños. Los hombres se sientan con sus poporos alrededor de ellos para observar la danza.

Contrario a las flautas e interpretado por las mujeres está el *Kúmana (tambor)*, con el cuál se interpretan los cantos de las mujeres de los pueblos Wiwa y Kogui. El *Kúmana* es un instrumento que tocan las Sagas (Ibíd., 44).

El primer acercamiento a la música Wiwa para la investigación de esta tesis doctoral surgió precisamente en 2016 al ver el documental Ushui (2013), realizado por el colectivo audiovisual *Bunkuaneyuman Comunicaciones*. El documental revela a los ojos de los hombres de la comunidad la forma cómo las mujeres dentro del Ushui, bajo la orientación de las Sagas, transmiten las tradiciones a través de la música, el canto y la danza. Durante la etnografía realizada en 2017, fui invitada por la Saga María de la Cruz a asistir al Ushui para presenciar una ceremonia. Las mujeres se reúnen en el Ushui para cantar, danzar, tejer, hacer pagamento, sanar, aprender y enseñarle a las niñas y a las jóvenes las tradiciones. Cuando las mujeres se reúnen en las noches de música y Pagamento dentro del Ushui, la Saga coge su tambor y empieza a tocarlo entrando en un estado de trance a través del sonido, el cual le permite entrar en contacto con las divinidades. Posteriormente y siempre marcando el ritmo con su tambor, la Saga empieza a cantar y a danzar mientras las otras mujeres la siguen. Una a una van uniéndose a su canto y a su danza; primero danzan en línea recta hacia la derecha, en dirección a la puerta, desde allí saludan el espíritu masculino y luego en dirección izquierda saludan el espíritu femenino; posteriormente danzan en fila haciendo un círculo que va girando en el interior del espacio. Dependiendo del ritual será el número de giros que se deben hacer, ya sea hacia la derecha o hacia la izquierda. El

Kúmana es un instrumento exclusivo utilizado para el ritual de Pagamento. Estos rituales pueden tener una duración de horas o inclusive de toda una noche. De acuerdo con Murillo (2016) las mujeres siempre le cantan desde el Ushui a la casa de los hombres, igualmente le cantan a la casa de las mujeres. Se les canta porque son consideradas como personas a las que se les debe saludar y alimentar por medio de la música, el canto y la danza. Los movimientos que se realizan cuando se danza están relacionados con el significado del canto y de pagamento, con ellos se simulan los movimientos de los animales, con cada movimiento se está realizando un pago a la naturaleza. Cuando se paga a través del canto y la danza, el movimiento ayuda a resolver las dificultades “por lo cual lo interno en cada movimiento se va desenredando” (Ibíd., 47).

El arpa de boca es un instrumento originario de Asia que llegó a América con la colonización española en el siglo XVI. En Colombia es utilizado por las culturas Wayuu y los indígenas de la SNSM. Su sonido se produce colocándolo dentro de la boca para generar la resonancia con el paso del aire al tocar la lengüeta. Según la tradición, existen arpas de boca femeninas que las tocan los hombres y arpas de boca masculina que las tocan las mujeres; sin embargo actualmente no se cumplen mucho estas diferencias en cuanto a género (Ibíd., 44). Durante la entrevista realizada a la Saga María de la Cruz en Gotsezhi, resaltó que los sitios sagrados se despiertan con el canto. También resaltó la importancia y el gran significado que tiene el arpa de boca por su sonido diferenciador. En esa ocasión, la Saga interpretó con este instrumento el canto a la paloma, las aves para los Wiwas son un gran referente de integración con la naturaleza.

La SNSM no es un territorio aislado del mundo occidental y, de la misma forma en que múltiples afectaciones han llegado a los pueblos indígenas de diferentes maneras, también la música, el canto y la danza son tradiciones que se ven amenazadas. Los mayores quieren fomentar en las nuevas generaciones la práctica de las tradiciones ancestrales. Existen prohibiciones de

escuchar diferentes tipos de música a la tradicional, sin embargo los avances tecnológicos, el internet, los móviles, la cercanía a los centros urbanos, el turismo, los diferentes actores del conflicto armado, etc. han permeado en los jóvenes diferentes ritmos, como el reguetón o ritmos caribeños, completamente ajenos a la concepción entre la música y lo sagrado de acuerdo con la tradición indígena. (Entrevista Ana Alberto, 2017)

Como se ha presentado a lo largo de todo el apartado, la música, la danza y el canto están presentes en la vida de los indígenas de la SNSM. Estos son procesos que refuerzan su conexión con el mundo espiritual. Para esta tesis también han sido un medio de conexión con el territorio sagrado y con la comunidad Wiwa de Gotsezhi. Gracias a las experiencias vividas durante los trabajos de campo, pude participar en los bailes con la comunidad y en el ritual celebrado con las Sagas y las otras mujeres dentro del Ushui. También tuve la oportunidad de entrevistar al Mamo Eusebio, recibir el canto al río por el Mamo Jacinto⁵ y obtener grabaciones de la música interpretada por los hombres con el *Wathku*, los cantos de la Saga y sus interpretaciones con *Kúmana* y el arpa de boca.

Los sonidos de la SNSM han impregnado como latidos el proceso de creación de *La praxis artística como ritual de Pagamento en la SNSM*.

⁵ Cuando la Saga supo que había recibido una línea de canto del Mamo se sorprendió muchísimo porque los Mamos no cantan, esa es tarea de las Sagas. En las Memorias del segundo viaje amplio este concepto.



*Figura 70. Indígena Wiwa tocando el cajón frente al río, Gotsezhi, 2018
Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno, 2018*

6.3. El tejido como conector social

...Serankua cruzó el hilo de pensamiento que le había entregado Jaba Se y lo levantó por el centro, apareciendo el cerro Gonawinduúa, que era cerro arriba y abajo, y así se constituyó en el eje de la creación...

Mama Ramón Gil (OGT, 2009)

Para comenzar este apartado, he querido citar el significado de la palabra tejido según el diccionario de la RAE y el diccionario etimológico, con el fin de profundizar en las múltiples posibilidades que puede comprender este concepto.

Según la RAE, el significado de tejido es:

- Textura de una tela. Material hecho tejiendo.
- Cosa formada al entrelazar varios elementos.
- Cada uno de los agregados de células de la misma naturaleza, diferenciados de un modo determinado, ordenadas regularmente y que se desempeñan en una determinada función.”
- Tejido social conjunto de individuos y grupos que articulan la estructura de una sociedad.

También presenta la definición de una serie de tejidos del cuerpo humano.

Según el Diccionario etimológico el significado de tejido es:

- Tejido: tela o lienzo, viene del verbo tejer con el participio (ido) y tejer viene del latín texere, del cual viene también la palabra texto.
- Texto viene del participio Textus y del verbo texere; tejer trenzar, entrelazar.

Tim Ingold (2015) en su texto, *Líneas una breve historia*, reúne una serie de acciones como: el tejido, el caminar, el narrar, cantar, dibujar, escribir, todas ellas tienen como común denominador la línea. Son acciones compuestas por líneas que se cruzan, líneas que se deslizan, todas son creadas por los seres humanos en su camino por la vida.

*Ya aparezca como un tejido, ya como un trazo escrito,
la línea no deja de percibirse como un movimiento en desarrollo*

Tim Ingold (2015: 17)

El significado de la palabra tejido para los pueblos indígenas de la SNSM reúne metafóricamente significados que enlazan múltiples aspectos y características. Todos estos significados están asociados desde la cosmogonía y la relación con el entorno. Se quedaría corta la definición si sólo se limitara a los productos materiales que se realizan tejiendo como los vestidos y las mochilas, entre otros. El concepto del tejido va más allá del telar, el hilo y las agujas.

Para la creación de un tejido es necesario que se crucen líneas, ya sean virtuales o materiales, líneas que al entrelazarse formen una superficie. En la SNSM se entrecruzan diferentes tejidos. Si este concepto se mira desde la cosmogonía indígena, la primera línea que envuelve y genera el gran tejido que cubre la SNSM es la línea Negra, a partir de ella, como ya se ha presentado, se define el territorio sagrado. La Línea Negra une los sitios sagrados perimetrales del territorio que a la vez están conectados con los sitios sagrados interiores a él. Los sitios sagrados no son puntos aislados, la unión de todos estos sitios puede imaginarse como una gran red o una gran telaraña invisible a los ojos humanos, pero visible al mundo de las divinidades. A partir de esta conceptualización, el gran tejido sacraliza el territorio. Esta gran red se vive y se teje

permanentemente mediante la realización de los trabajos tradicionales y el ritual de Pagamento. Se teje al mismo tiempo al habitar conscientemente el territorio, mediante las relaciones que se generan con el entorno. El hilo que une los espacios sagrados va formando un tejido, como el de una mochila con variedad de colores y diseños. El tejido se extiende no sólo por la superficie de la Madre Tierra, sino en el interior de ella. Este tejido está conectado con el gran tejido del universo (Mestre y Rawitscher, 2018:101).

Otra de las formas de tejer el territorio es caminando. Cuando se camina se recorre la montaña de arriba a abajo, de abajo a arriba. Se cruzan senderos, se entremezclan las líneas de las pisadas, se crean redes de caminos que a su vez son marcados por los encuentros. Para Ferro (1998) se establece una conexión no sólo entre el arriba y el abajo, sino entre el interior y el exterior del caminante. Al caminar se da un intercambio con la Madre Tierra, se entrega y se recibe un alimento inmaterial y material. Al caminar, las personas van cumpliendo con la misión, van tejiendo su vida, y a la vez la van entretejiendo con la comunidad y con el entorno.

Los caminos se hacen andando, y a medida que se avanza hay que adaptarse al camino e improvisar nuevas formas de vida en donde se dan encuentros, se borra lo pisado, se entrelazan los caminos con otros y así “la vida humana es social: es el proceso interminable y colectivo de descubrir cómo vivir” (Ingold, 2018:10).

Los indígenas (Mestre, 2018) bajan caminando desde la alta montaña hasta el mar en busca de materiales para realizar el ritual de Pagamento. La mayoría de ellos son diversos tipos de caracoles, cada uno con una función específica.

Cuando la persona está caminando, la orientación y el ritmo del movimiento se dan de acuerdo con la manera como percibe el entorno, a medida que se va desplazando por él. Cuando las

*Caminar es un acto de vida, cuando camina piensa,
cuando piensa camina, como tejer, toca ir tejiendo el camino de la vida.*

(Anónimo Arhuaco en Ferro, 1998, 24)



*Figura 71. Indígena Arhuaca caminando y tejiendo,
Katansama, 2018
Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno*

líneas unen los puntos no son sólo trazos que se desplazan, sino conectores entre los diferentes puntos. El tejido tiene una intención, la de ser un conector que une, afianza y fortalece las relaciones (Ingold, 2015:117).

A las mujeres de la SNSM es usual verlas caminar por la montaña, no sólo tejiendo los caminos con sus pisadas, sino tejiendo sus mochilas, pareciera ser que desde niñas aprenden a caminar y a tejer simultáneamente. El territorio se teje caminando, se expresa en el cuerpo, y en el tejido que se realiza con las manos.

El territorio se teje también a través de la palabra y el canto. Los indígenas mayores tienen la tarea de transmitir las tradiciones a las nuevas generaciones, a través de la oralidad. Son líneas que se desenvuelven y pasan a través de los tiempos por medio de las historias, los cuentos, la música y los cantos. Tejer por medio de las palabras permite crear una red de historias que contribuye a la conservación de las memorias vivas de un pueblo. Una vez más, el tejido actúa como medio por el cual se tejen las conexiones entre los seres humanos y su territorio.

Cuando una persona escucha a otra que habla, el sonido sirve de puente para que la atención del oyente se concentre en el significado de las palabras. Cuando se escucha música, el sonido transporta al oyente a un mundo de sensaciones. Podría concluirse que “el sonido es la esencia de la música” mientras que “el lenguaje es mudo” (Ibíd., 23).

De acuerdo con la cosmogonía, los indígenas de la SNSM le cantan a la naturaleza porque ella no entiende de palabras sino de sonidos. La mayor parte de los cantos carecen de letras, son semblanzas de los sonidos de su entorno, de aves que sirven como medio para la comunicación con las divinidades. Para los Wiwa los encuentros de las mujeres en el Ushui permiten no solo tejer las mochilas sino enseñar y aprender a través del canto como una mujer debe vivir de acuerdo con la Ley de Origen.

De acuerdo con Bruce Chatwin (2015) la manera como los aborígenes australianos viven su territorio está determinada “como una red intercomunicada de líneas o caminos de paso” (Chatwin, 2015:68). El territorio está inscrito por los antepasados con canciones tejidas por cantos e historias relacionadas con los orígenes que se han ido transmitiendo de generación en generación. Cada lugar tiene sus cantos correspondientes, de esta manera se crea un tejido virtual de cantos que describen el espacio como si fuera una guía. El territorio es interpretado y el conocimiento se adquiere al leer el “mapa de canciones” (Ibíd.,71) con el que es posible explorar



*Figura 72. Mapa del territorio australiano de Johnny Warangkula Tjupurrula© artists and their estates 2011
Licensed by Aboriginal Artists Agency Limited and Papunya Tula Artists
Fuente: <https://www.20minutos.es/noticia/1676579/0/aborigenes-australianos/artistas/mapas-paris/>*

el mundo. Las canciones permiten traspasar “las barreras idiomáticas, independientemente de tribus o fronteras” (Ibíd.). En el *walkabout* o el “andar sobre” (Careri, 2013:32) de los aborígenes australianos, cada montaña, río y valle, hace parte de un sistema de recorridos entrelazados formando una “historia del tiempo del Sueño” (Ibíd., 38). Cuando se caminan estos territorios no significa que se produzca una modificación física del espacio sino una transformación que viene a través de las percepciones que se reciben y que modifican su significado.

El antropólogo Reichel-Dolmattof (1975) en su escrito sobre el *Templo Kogui* presenta el concepto del tejer como el simbolismo que se manifiesta en todos los ámbitos de los pueblos indígenas. “Este mismo esquema sirve de modelo de un sinnúmero de situaciones o conceptos abstractos pues puede verse en él un mapa, un cuerpo humano, un campo cultivado, un esquema astronómico, una encrucijada” (Reichel-Dolmatoff, 1991:85 en Palacio, 2015:93). El telar es una metáfora de la vida, donde se teje el cuerpo, el territorio y la vida misma (Palacio, 2015:93). La tierra está concebida con la forma de un telar, es cuadrada y plana. El telar está armado por cuatro maderas y dos que lo atraviesan en forma de “X”. Partiendo de la Tierra como base, sobre ella se escalonan otras Tierras, todas están unidas y sostenidas por hilos y divinidades que van formando una pirámide. El cosmos se representa mediante dos pirámides unidas por la misma base.

“Los Kogui tienen como modelo del cosmos un telar atravesado por un huso perpendicular” (Reichel-Dolmatoff, 1991:23). La SNSM está en el centro del telar, en el corazón del universo, inscrita dentro de una circunferencia que la rodea. A través de esta asociación del telar (Palacio, 2015) con el universo, los Koguis interpretan la astronomía y definen de acuerdo al desplazamiento el calendario solar. Dentro del Templo Kogui, la imagen del telar es representada con los rayos del sol penetrando el espacio. El sol es considerado como el gran tejedor del univer-

so, mientras se va desplazando, va girando en espiral alrededor de la Tierra. En la figura del telar, las dos barras horizontales representan los solsticios de invierno y verano. En el trópico los solsticios están asociadas con las temporadas de lluvia o sequía. Cada año la Madre Tierra construye una urdimbre el 21 de junio con el solsticio de verano, y es cuando se inicia el año nuevo para los Kogui. A partir de ese día “el movimiento del sol determina la dirección del tejido” (Palacio, 2015:95).

Reichel-Dolmatoff (1991) a la acción de hilar y tejer se le han atribuido asociaciones desde la sexualidad. Cuando el telar está cubierto con la urdimbre representa el cuerpo de la mujer, y la bobina de hilo con la que se teje está considerada como el macho. La concepción del gran telar del universo, al ser traspasado por el huso es percibido como una unión sexual.

Quando uno está hilando, uno piensa, Así, sentado torciendo el hilo sobre el muslo, uno piensa mucho: en el trabajo en la familia, en la gente, en todo...Sólo mismo uno teje la tela de su vida...

(Anónimo en Dolmatoff, 1978:222)

Para estas comunidades indígenas tejer es una forma de representar la vida. Tejer e hilar son procesos que están representados en todas las dimensiones del ser humano. Se hilan los pensamientos con la meditación, se tejen los pensamientos en la urdimbre. Por esa razón, cuando

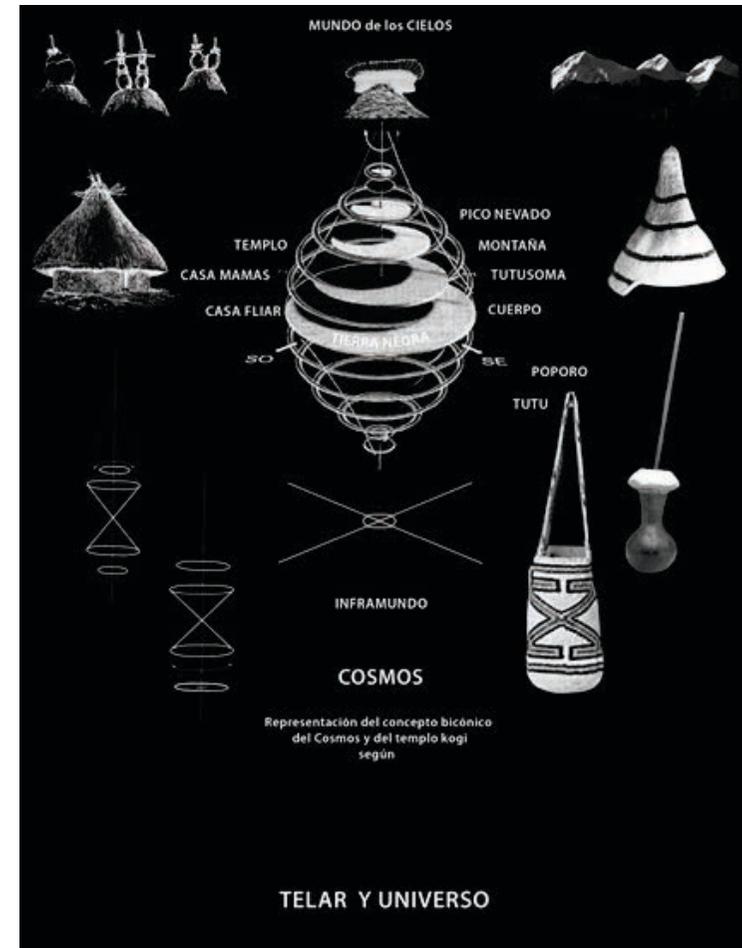


Figura 73. El telar y el Universo

Fuente: internet:

<https://cargocollective.com/laimagendelindigena/entre-la-naturaleza-y-el-artificio>



Figura 74. El telar y la SNSM 2018
 Fuente: internet. <https://cargocollective.com/laimagendelindigena/entre-la-naturaleza-y-el-artificio>

se teje se está tejiendo la vida (Ibíd.).

Otro aspecto muy importante que Reichel-Dolmatoff (1975) resalta es el sentido que tiene el tejido desde lo público, tejer es una actividad pública en la que se interactúa con la comunidad. Las personas se reúnen a tejer, las mujeres después de realizar sus labores de la casa es frecuente que se visiten para tejer juntas, o que se sienten bajo la sombra de un árbol a compartir mientras están tejiendo. Para los Kogui, la calidad del tejido depende de la forma cómo la persona se relaciona con la comunidad.

En cada templo ceremonial masculino hay un telar, su utilización no solo se hace para tejer un vestido, se hace como un acto meditativo, como una acción de aprendizaje y disciplina. Cuando un hombre comete alguna falta, el Mamo lo sienta a tejer en el telar, y mientras va tejiendo, escucha y recibe “parte de una enseñanza moral” (Ibíd., 222). El telar también se utiliza para la enseñanza del joven en su iniciación a la vida adulta. Durante la ceremonia de la entrega del Poporo, el joven aprende a tejer mientras escucha todas las recomendaciones y consejos que le da el Mamo¹.

Los pueblos de la SNSM tienen como tradición el tejido en forma material, que de acuerdo con su tradición se manifiesta de forma inmaterial. La intención con la que se realice un tejido siempre está asociada a la

¹ La iniciación de la vida adulta de los jóvenes se da con la entrega del poporo, ver el apartado 6.4 El poporo en donde se desarrolla este ritual y la importancia que tiene para los pueblos indígenas de la SNSM.

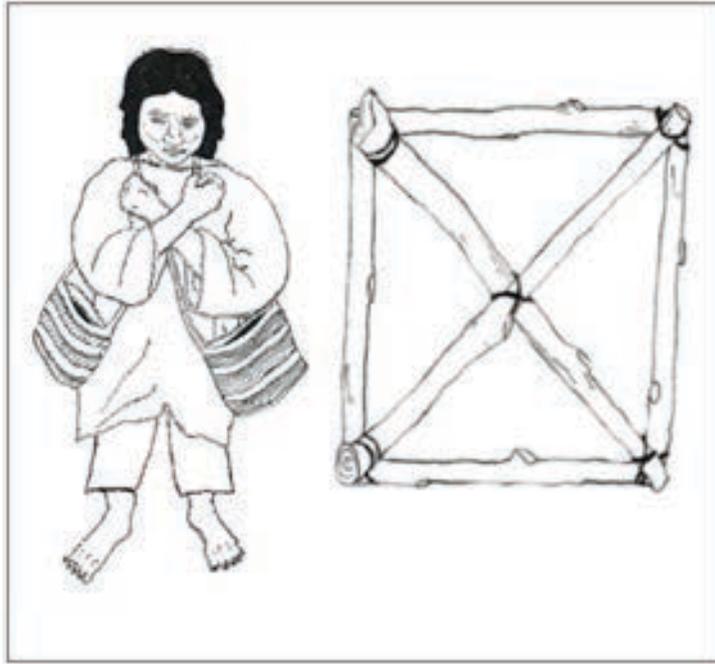


Figura 75. “Un hombre Kogui en una pose de reverencia simbólica, icónica del telar y por ende de la Sierra Nevada de Santa Marta y del mismo mundo”

Fuente: internet: <https://cargocollective.com/laimagendelindigena/entre-la-naturaleza-y-el-artificio>

continuidad de la tradición y el cumplimiento de la Ley de Origen. El proceso de empezar a tejer va acompañado de un recorrido iniciático.

Los indígenas son grandes tejedores, tanto hombres como mujeres tejen su vestuario, mochilas de diferentes tamaños, talegas, sombreros, cinturones, hamacas, chinchorros, utensilios realizados con hojas de palma como cestería, abanicos y escobas. Para la realización de estos tejidos, los indígenas utilizan en su gran mayoría materias primas vegetales, como el algodón y el fique, los cuales se cultivan y se tiñen con tintes naturales. En el caso de los Arhuacos, además de utilizar las fibras vegetales para los tejidos de sus mochilas, tejen con lanas vírgenes de oveja. También, a través de la aculturación es usual la utilización de hilos y lanas sintéticos, que se adquieren en las tiendas comerciales de las ciudades.

El vestuario que utilizan los Koguis y Arhuacos está tejido por ellos mismos. Los hombres tejen las telas de sus vestidos. Este aprendizaje lo reciben durante la entrega del Poporo en el telar. Esta es una de las labores que el hombre debe realizar a lo largo de su vida. En el caso de los hombres Wiwas, aunque durante la entrega del Poporo también reciben la enseñanza del tejido, han perdido la tradición de tejer sus telas. En la actualidad, la mayoría de los Wiwas compran las telas en las tiendas de las ciudades. Debido a los procesos de aculturación, en algunos poblados Wiwa del Cesar han dejado de utilizar el vestido tradicional.

*En el principio la madre se vistió de blanco, de nieve.
De ahí mismo apareció la nube blanca,
también apareció la madre del algodón
y produjo esa mata de la cual se iba hacer
el vestido de nosotros los wiwa.*

Entrevista al Mamo Wiwa Celso Bolaño, 2017²

Los vestidos con tejidos más elaborados son los de los hombres Arhuacos. Utilizan pantalones blancos y unas mantas blancas tejidas en lana o algodón, con diseños de rayas verticales generalmente de color negro. Las variaciones en el diseño de las rayas, corresponde a figuras asociadas con la naturaleza. Las mantas que utilizan los Mamos son completamente blancas. Todos los hombres llevan en la cintura fajones tejidos. Los vestidos de las mujeres Arhuacas son mantas tejidas en algodón, éstas no poseen rayas. Las otras comunidades Kogui y Wiwa utilizan su vestuario blanco, pero en términos de elaboración y diseño son mucho más sencillos. Los hombres visten con un pantalón blanco y un camión que les llega casi hasta las rodillas. Las mujeres Koguis y Wiwas envuelven su cuerpo con telas que son amarradas de forma diferente sobre sus hombros y cintura. Las mujeres Kogui dejan libre uno de sus hombros. Todas las mujeres de las tres comunidades utilizan collares de colores tejidos por ellas mismas. Los niños y las niñas en todas las comunidades visten unas mantas blancas, la única forma de diferenciarlos es porque las niñas llevan collares y los niños mochila, solo cambian su vestido después de la iniciación a la vida adulta.

“El vestido indígena es una propuesta contra hegemónica dentro de unas comunidades que

² Fragmento extraído de la cartilla Wiwa de identidad cultural y memoria realizada con el Centro de investigación y educación popular y el Cinep/Programa por la Paz.



Figura 76. Vestuario, Tutuzoma, y Mochila
Amado Villafaña Arhuaco, El Encanto 2018
Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno

buscan diferenciarse de las narrativas identitarias nacionales” (Palacio, 2015:122). Vestirse con el traje tradicional permite ser autóctono, y posicionarse dentro de la modernidad. Sin embargo, el vestuario no permanece inalterado, constantemente se le van sumando modificaciones y accesorios que llegan con los procesos de aculturación.

Como se ha mencionado en el capítulo anterior, otro de los elementos del vestuario que determina la identidad de los indígenas de la SNSM, es el uso de los sombreros tradicionales. La forma de este sombrero varía según cada pueblo, pero su significado es el mismo de acuerdo con la tradición. El hombre lo lleva sobre su cabeza como un símbolo de sabiduría, su forma y el color blanco son una alusión a la nieve de las cumbres nevadas. El lugar en donde habitan los sabedores, donde se encuentra la sabiduría ancestral (Palacio, 2015; Ferro, 1998). Sus cabelleras negras y largas simbolizan las montañas. Esta es una representación más del territorio reflejado en el cuerpo humano. No solamente el cuerpo se asocia al territorio sino también la indumentaria que se utiliza.

El hombre recibe el sombrero con la entrega del poporo. El sombrero de los Arhuacos se denomina el *Tutuzoma*. Está tejido a mano con algodón, en el interior posee un alma de fique (OIT; 2015), tejer los sombreros es una labor que aprenden a hacerla ellos mismos. En las comunidades Kogui y Wiwa, los Mamos utilizan un sombrero diferente al de los otros indígenas. El sombrero del Mamo Kogui se denomina *Namanto* y el de

los Mamos Wiwa *Mamtu*. Los otros hombres Wiwa y Kogui tejen sombreros en palma, actualmente es poco usual encontrar indígenas Wiwas que lo porten, esta es una de las tradiciones que se ha venido perdiendo por la aculturación y se ha ido reemplazando por los sombreros comerciales.

El otro elemento característico del vestuario del indígena, y que ha permanecido desde tiempos precolombinos es la mochila. Se denomina *Suzu*, (Dumana-Wiwa), en ikun -arhuaco *Tutu*, en Koguián *Sugame o Gama*, *Susugao* en Kankuamo. Todos los hombres, mujeres y niños indígenas de la SNSM utilizan la mochila como una insignia, como un artefacto de identidad cultural. En el caso de los indígenas que dejan de utilizar el vestido tradicional por fenómenos de aculturación, una de las tradiciones que permanece es la del uso de la mochila como parte de su identidad indígena. Las mochilas de la SNSM además de ser utilizadas por los indígenas son utilizadas por muchos colombianos, se han convertido en artefacto de la colombianidad.

La mochila es una representación de la fertilidad, de la feminidad, es una extensión del útero de la mujer, de la Madre del universo. Se teje desde un centro en espiral creciente hasta formar la base, luego se continúa tejiendo en forma cilíndrica en torno a la base hasta cumplir las nueve etapas de la mochila, igual que el bebé dentro del útero de la mujer. También el tejido de la mochila se compara con las nueve capas del

“Cuando las mujeres indígenas de la SNSM tejen no sólo el hilo es el que se está tejiendo, ellas en cada puntada van tejiendo sus pensamientos.”



*Figura 77. Fanny preparando el fique, Gotsezhi, 2018
Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno*

universo dentro de la cosmogonía indígena (Ferro, 1998). Se teje en espiral de la misma manera que *Serankwa* creó todo el mundo (Barragán, 2006).

El proceso de tejido de la mochila se inicia desde la conexión con la Madre Tierra, a través de los cantos que se realizan en el ritual de Pagamento para preparar la tierra y las semillas. Para la elaboración de la mochila y los diferentes tejidos es necesario la consecución de la materia prima, el fique, el algodón y la lana. Durante los meses de mayo a octubre se realiza el cultivo del maguey para extraer el fique. Según los indígenas, esta es una planta que crece y se reproduce fácilmente. El hombre realiza el trabajo de la extracción de las fibras, lavado en el río y el secado del fique. Posteriormente, las fibras se tiñen a base de tientes naturales. En el caso de la lana, los indígenas que están en las partes altas de la montaña tienen sus ovejas y son ellos quienes realizan el proceso de esquila la lana, el reposo, el lavado y el secado al sol. Para muchos de los indígenas, la lana se obtiene a través del intercambio de materiales, o se compra en el comercio. Con el algodón se realiza el proceso completo de la siembra y recolección. Cuando la materia prima está lista es entregada a las mujeres (Ibíd.)

El tejido de las mochilas es una labor realizada por las mujeres. A las niñas, desde muy temprana edad, sus madres les enseñan a hilar y a tejer. Sus manos aprenden a separar con gran habilidad las fibras de fique, aprenden a hilar el algodón y a preparar la lana; posteriormente, la frota y enrollan contra sus piernas para obtener el hilo con el que tejen las mochilas. La familia entera participa de la actividad del tejido, el huso de madera rueda sobre el suelo de la casa. Es usual ver al hombre ayudando a la esposa a hilar la lana. Cuando la niña termina su primera mochila es presentada ante el Mamo, quien le otorga el permiso como tejedora. Desde ese momento, ella se compromete a continuar con la tradición del tejido y a enseñarle a sus hi-

jas a tejer. Generalmente las niñas regalan sus primeras mochilas a sus hermanos (Entrevista Ana Alberto, 2017).

Las niñas tejen su primera mochila aproximadamente a la edad de los siete años. Cuando una joven va a casarse teje dos mochilas, una para ella y otra como regalo para su novio. La mujer durante su vida siempre estará tejiendo las mochilas que serán una ofrenda para su esposo y para sus hijos. Recordemos el valor simbólico de la mochila, como representación del útero de la Madre, de la tierra, del territorio. Este es un proceso con el cual a través del tejido se inscribe la ofrenda sobre el territorio.

Cuando las mujeres indígenas de la SNSM tejen, no sólo el hilo es el que se está tejiendo, ellas en cada puntada en las mochilas, van dejando plasmados sus pensamientos. Tejer es una actividad que se realiza a varias horas del día. Las mujeres tejen sentadas, caminando, acostadas en la hamaca, muchas veces tejen sin mirar los tejidos. Sus manos tienen la destreza y la habilidad en cada puntada. Tejer es el acto de reproducir la vida y el pensamiento. Antes de empezar a tejer la mochila, la mujer la visualiza, y según la tradición esta imagen ya existe desde lo inmaterial, y para que pueda materializarse es necesario pedir el permiso a las divinidades para su elaboración. La fuerza que contiene la imagen inmaterial será la que reciba la mujer tejedora, y la que plasme en cada puntada durante todo el tejido de la mochila. Tejer es un proceso por el cual el ser humano puede conectarse con lo divino. Tejer también puede considerarse como un acto meditativo. A partir de la repetición conti-



*Figura 78. Mochila tejida por Fanny, Gotsezhi, 2018
Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno*



*Figura 79. Mochila tejida por Saga Wiwa, Gotsezhi, 2018
Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno*

nua y la concentración se logra una conexión entre lo material y lo inmaterial. Los indígenas arhuacos dicen que los Mamos pueden leer la divinidad de cada mochila (Ferro, 1998). “Cada puntada es como un pensamiento grabado en el mundo espiritual” (Anónimo indígena Iku, en Ferro 1998:24).

El tejido de la mochila se hace con diferentes tipos de agujas, la capotera y la aguja de ganchillo



*Figura 80. María tejiendo la mochila para Santiago, Gotsezhi, 2017
Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno*

o crochet, que llegó América con la conquista española. Anteriormente, en la cultura Tayrona se tejía con agujas elaboradas en oro, en hueso o en madera. El tejido se empieza a partir de una pequeña línea de hilo que dará origen a una secuencia de nudos. El hilo como una línea se entreteje, se anuda conformando una superficie. Las mochilas pueden ser unicolores o multicolores, con o sin diseños, elaboradas en cualquiera de los materiales, fique, lana o algodón. Cuando se utilizan diseños, la mayoría son representaciones de la naturaleza, que a su vez se convierten en patrones que se repiten y se adaptan a diferentes colores, tamaños, y combinaciones, haciendo que cada mochila sea una pieza única. Según la tradición, los colores que se utilizan para la elaboración de las mochilas corresponden a los diferentes linajes, es posible reconocer a que linaje pertenece una persona de acuerdo a los colores y diseños de sus mochilas. Esta es una tradición que se ha ido perdiendo, en parte por la proliferación y la comercialización de los productos (Entrevista Ana Alberto, 2018).

Las mujeres se reúnen a tejer en las tardes bajo la sombra de un árbol, se reúnen también en las noches en las casas y en el Ushui. Cuando una mujer le comienza a otra el tejido de una mochila esto es considerado como un regalo, como una entrega de su fuerza espiritual, es un reconocimiento de afecto y amistad. La mochila ha sido un objeto de intercambio (Ferro 1998).

A mi parecer, para las mujeres indígenas el tejido es un conector con



Figura 81. Venta de mochilas arhuacas

Fotografía: <https://www.siturcesar.com/multimedia/destinos/destino-2/imagen-3.jpg>

su mundo interior y con su mundo exterior: familia, comunidad, entorno. Las mochilas son un artefacto cultural, en ellas quedan inscritos los pensamientos y la sabiduría de las mujeres. Las mochilas permiten el intercambio de saberes. Cuando la mujer indígena está tejiendo no solo teje con los hilos visibles sino con los invisibles que la conectan con el mundo inmaterial.

Cuando se hacen nudos (Ingold, 2018) las cosas se mantienen en su lugar, se sujetan, se conservan, “es el principio de la coherencia”. Al estar juntos, se genera la “Alteridad”, por lo consiguiente, se puede dar alineación y concordancia, encontrar intereses comunes y generar una red de relaciones. Partiendo de estos conceptos, el tejido de las mochilas está formado con una base de nudos. Desde el punto de vista de las relaciones, anudar es una forma de conservar la unión, la cultura y las relaciones. Cuando las mujeres tejen juntas, no solo se están haciendo nudos al tejer las mochilas, sino también se están fortaleciendo las relaciones, la tradición y la cultura de un pueblo. En cada tejido está presente las memorias vivas de una mujer y las de la comunidad.

Los Kogui y los Wiwa, utilizan mochilas de Fique y Algodón como complemento a su indumentaria, mientras que los Arhuacos y Kankuamos las hacen en lana virgen y fique. Hay que considerar que el uso de lanas sintéticas se ha intensificado, minimizando el tiempo total del proceso de elaboración de la mochila. Desde la tradición, tejer con lanas

comerciales genera una desconexión con la totalidad del proceso de la elaboración de la mochila porque se rompe la conexión con la obtención de la materia prima desde el territorio.

Los diferentes tipos de mochilas (Aroca, 2008) varían dependiendo del tamaño y el uso para el que fueron elaboradas. Los hombres portan varias mochilas, una para llevar los objetos de uso personal, con unas dimensiones entre 30 y 35cm de diámetro y 35 a 40cm de alto, portan también otra mochila un poco más pequeña que se utiliza para guardar el Poporo y las hojas de coca para la ofrenda como saludo, y otra para guardar las hojas de coca de uso personal. Algunas veces se tejen mochilas con una división en su interior. Hay mochilas especiales para cargar los bebés, otras muy grandes que se utilizan para cargar alimentos e implementos de trabajo. Generalmente, las mochilas para la carga están fabricadas en fique y el tejido es mucho más amplio.

En la actualidad, algunas indígenas, además de los tejidos de la familia, tejen mochilas para vender y de esta manera colaboran con la economía familiar. Las mochilas realizadas por las indígenas arhuacas son las más reconocidas y valoradas, tanto en el mercado nacional como en el internacional. Actualmente, las mochilas son productos de exportación y también pueden adquirirse a través de internet. La mayoría de ellas están tejidas en lana virgen de oveja. Las mujeres Arhuacas se han organizado y han creado diferentes asociaciones y corporaciones de tejedoras, algunas de ellas son: *AsoWakamu*, *Wiraroku* y la corporación



Figura 82. Clase de tejido de hamaca con Pedro, Gotsezshi 2018
Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno



*Figura 83. Pared del Ushui, Gotsezhi 2018
Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno*

Amia Consamu Tutu. Durante el trabajo etnográfico realizado en 2018, tuve una entrevista en la casa indígena de Santa Marta con Alicia Villafaña (2018), cofundadora de la corporación³ *Amia Consamu Tutu*.

Villafaña expuso las razones por las cuales 150 mujeres indígenas de la SNSM pertenecientes a la comunidad Arhuaca se asociaron con el fin de fortalecer la posición de la mujer dentro de la economía de las comunidades. El trabajo asociativo permite a las mujeres tener mayor control sobre todas las etapas de la producción y la venta de sus mochilas, eliminando de esta forma los intermediarios. Como esta asociación se han creado muchas otras, todas en función de propender el valor de la labor realizada por las mujeres indígenas y la defensa del patrimonio cultural de un pueblo. En la actualidad, en el mercado artesanal, las mochilas indígenas compiten con copias hechas por fabricantes no indígenas.

Los tejidos también se presentan como membranas, que recubren y contienen los espacios sagrados. Las paredes de los templos ceremoniales son tejidas con palma trenzada. Los techos de las casas en su gran mayoría están elaborados con palma tejida. Para José Vicente Barros (2018), profesor de tejido ancestral Wiwa, el sentido en que se coloca el tejido de las paredes de los centros ceremoniales varía si es para el Ushuio o para la Unguma. La elaboración de este tipo de tejidos son actividades realizadas por los hombres. El proceso se inicia desde la consecución del material, la preparación de la fibra, el secado y el tejido mismo. Debido a la variedad de palmas tropicales que se encuentran en la SNSM, se utilizan diferentes tipos de hoja de palma, dependiendo del uso de lo que se vaya a tejer. Además de paredes y techos, se elaboran cestos, canastos, abanicos, escobas y sombreros. Dentro de los programas educativos que se imparten en los colegios, los jóvenes reciben clases de tejido de palma, en las que se les enseña no sólo a tejer sino también el significado que tiene el tejido dentro de las tradiciones y la cultura propia de cada comunidad.

³ Amia Consamu Tutu <http://amiaconsamututu.blogspot.com/>



*Figura 84. Clase de tejido con Palma con José Vicente Barros, Gotsezhi 2018
Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno*

6.4. El Poporo

Cuando comemos Sugi, estamos concentrando nuestro pensamiento, manteniéndolo muy claro. Escuchamos y entendemos la voluntad de la Madre, para que todo lo que pensamos se materialice en la vida física de acuerdo con todos los principios de Origen.

(Anónimo Kogui, Plan de Manejo PNN_SNSM y Tayrona 2019)



*Figura 85. Poporo, Gotsezhi 2018
Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno*

Los pueblos indígenas andinos, tienen la tradición desde las culturas precolombinas de mascar la hoja de la coca. En Colombia, las comunidades indígenas del sur del país, de la región de la Amazonía y de la SNSM conservan esta tradición ancestral. Para estos pueblos la planta de la coca *Ayu* (Arhuaco-Ikun), *Aiu* (Wiwa-Damana), *Jañiú* (Kogui-Kaggaba) es considerada como una planta sagrada. En la SNSM, el ritual de mascar la hoja de coca va acompañado de un objeto sagrado que llevan los hombres indígenas, denominado el Poporo, símbolo de la fuerza espiritual del hombre indígena (OGT, 2009).

El Poporo en las lenguas tradicionales se le denomina *Sugi* en Kaggaba, *Jo'buru* en Ikun, *Dumburru* en lengua Damana Wiwa. Para el Mamo Ramón Gil (2009), el significado *Dumbu* es fuerza que crece, y *ru* viene de *ruama* que significa espiritual.

Cuando el joven llega a la adolescencia se le hace la entrega del poporo. La decisión de la edad en que se le hace la entrega la deciden los padres del joven con el Mamo, generalmente está entre los quince y los dieciocho años. La entrega del Poporo es la ceremonia en la que se da la transición de la niñez a la vida adulta, es el inicio oficial de la vida sexual de los varones, su reconocimiento como miembros activos de la comunidad. La ceremonia tiene una duración de cuatro días y cuatro noches. La celebración se lleva a cabo en la casa ceremonial de los hombres. Durante ese tiempo, el joven debe permanecer despierto, sentado en un banco tradicional en compañía del Mamo. Durante estos cuatro días recibe las enseñanzas que serán fundamentales para su vida como adulto. Aprende a mascar la hoja de Coca, aprende a poporear¹. Mientras va haciendo esto, aprende a tejer en el telar y simultáneamente recibe el segundo *Sewa* o conocimiento, con todas las enseñanzas y consejos del Mamo sobre las tradiciones. El joven recibe el conocimiento de como debe llevar su vida sexual, sus compromisos como adulto con la co-

1 El verbo poporear no aparece en el diccionario de la RAE. Sin embargo, es una palabra colombiana que surge a partir de el proceso que se realiza al mascar la hoja de la coca.



Figura 86. La mochila y el Poporo, Gotsezhi 2018
Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno

munidad y con el entorno natural. Después de la ceremonia, el Mamo lo autoriza para casarse y puede tener su primera relación sexual. Si tuvo relaciones sexuales antes de la entrega del poporo, debe confesárselo al Mamo y sanar esta acción. Para ello debe cumplir con un ritual de Pago en compañía de la mujer con quien tuvo la relación en el lugar donde estuvieron. Al final de la ceremonia, el joven escoge el calabazo que será la base del Poporo. Dice la tradición que según sea la forma del calabazo, es la forma del cuerpo de la que será su mujer.

El calabazo es un fruto seco que se obtiene de un árbol. En la parte superior tiene una pequeña perforación. Dentro de él, los indígenas colocan una cal que se obtiene después de quemar y triturar conchas pequeñas de mar, que son recogidas en las playas entre Palomino y Riohacha. Estas son mezcladas con unas flores amarillas, llamadas *moroche*. Cuando el hombre va a poporear, se sienta en un lugar tranquilo, coge su poporo que lo guarda en una de sus mochilas, saca un poco de hojas de coca secas y las pone en su boca en su pómulo izquierdo; a medida que va mascando las hojas de coca, va obteniendo los jugos de la hoja, luego introduce en el calabazo un pequeño palo de madera untándolo de la cal, lo lleva a su boca en donde se mezcla con la saliva y los jugos de la Coca; posteriormente para limpiarlo lo frota alrededor del borde superior del calabazo, donde está la apertura, generando un anillo de pasta verdoso que va creciendo a medida que va poporeando. Las hojas de coca las escupe y el proceso se repite una y otra vez. Igualmente, que la forma de la mochila, el calabazo del Poporo representa el útero de la

mujer, el útero de la Madre. Ferro (1998) asevera que así como el huso representa el macho en el telar, el palo que se introduce en el calabazo representa el macho que entra en el útero de la mujer. Para un indígena el poporo es considerado como su compañera.

De acuerdo con la tradición, cuando dos hombres indígenas se encuentran, el saludo conlleva no sólo un intercambio de palabras sino también un intercambio material. Cada uno saca un puñado de hojas de coca de su mochila y lo coloca en la mochila del otro. Cada encuentro es un intercambio de la planta sagrada, una ofrenda simbólica de la compañera de todos los hombres indígenas. La coca es la única planta que tiene género femenino (Zalabata, 2003). La acción de poporear es considerada como si “se estuviera fertilizando el universo con su pensamiento y con su ser” (Anónimo indígena en Ferro 1998:26).

Cuando un hombre está *poporeando* está ordenando sus pensamientos. De igual forma que la mujer deja plasmados sus pensamientos en cada puntada del tejido de la mochila, los hombres dejan plasmados los suyos en cada vuelta que le dan al Poporo con su madero. Como si fuera un cincel con el que le va dando forma, en cada vuelta se va esculpiendo su Poporo. Nuevamente, la geometría sagrada del círculo se genera a partir de una acción cotidiana que hace parte de la tradición. Se crean anillos, circunferencias, cilindros. Cuando el indígena considera que el Poporo no esta siendo cómodo para su manipulación por su peso, lo cambia y empieza uno nuevo. Todos los Poporos son diferentes, personales,



Figura 87. José Vicente con su Poporo, Gotsezhi 2018
Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno

intransferibles y únicos, como los pensamientos grabados por cada ser. Cada indígena esculpe sus pensamientos en el Poporo. Esta es una creación artística que cada indígena realiza sin la intención de crear una obra de arte. Cada Poporo puede considerarse como una escultura. Poporear es una acción meditativa, un acto repetitivo, cadencioso, mediante el cual la persona puede acceder a estados alterados de conciencia. La coca por su composición vitamínica y alcaloide le permite a la persona pasar muchas horas sin dormir, reducir el hambre, mantenerse con un estado energético que le da energía para hacer grandes recorridos caminando, resistir al llamado mal de altura que se siente cuando se camina por las altas montañas. Cuando los hombres se reúnen a poporear pueden pasar largas jornadas hablando y recitando las tradiciones.

“Nos ayuda a despertar, es nuestra guía, habla y hace de todo por nosotros.”

Palabras del Mamo Kogui José Jacinto Zarabata (2010)

Las Familias indígenas cultivan cerca de sus casas las plantas necesarias para su consumo familiar. Las mujeres son las encargadas de recoger la hoja de coca para sus esposos, la secan y la tuestan. De acuerdo con la tradición la mujer no masca la hoja de coca porque la coca es una planta femenina. La coca es considerada una mujer, la compañera de los hombres, el “símbolo de complementariedad” (Leonor Zalabata, 2003). Dentro de la cosmología la mujer es considerada muy poderosa y si mascarara la hoja de la coca sería “demasiado peligrosa” (Barragán, 2017)

Durante las últimas décadas esta tradición se ha visto amenazada, cuando se habla de coca no se hace referencia a la tradición indígena sino a los cultivos ilícitos. De acuerdo con la líder indígena arhuaca Ati Quigua (2018), los cultivos ilegales de la coca con el fin de procesarla para

obtener la cocaína han estado a cargo de grupos ilegales, la para-política y los narcotraficantes. Para los pueblos indígenas el cultivo ilícito de la coca es considerado como una “violación a la Madre tierra” (Quigua, 2018).

*La coca no fue dejada para ser utilizada por el hermanito menor,
fue dejada para el uso de nosotros.
Pero ahora nos están quitando su semilla y su espíritu,
sacándola de nuestro territorio, hasta llegar el punto de pelearse por ella.*

Palabras del Mamo Arhuaco, José romero, Zhigoneshi 2010

Las condiciones climáticas y la ubicación estratégica de la SNSM han favorecido el desarrollo de estas actividades ilícitas. Los pueblos indígenas se han visto afectados por la violencia que esto ha traído a la región, generado el desplazamiento de sus tierras, asesinatos, desapariciones y la destrucción de algunos de sus sitios sagrados. El Estado con el fin de erradicar los cultivos además de su presencia con el Ejército, ha realizado fumigaciones con productos químicos como el Glifosato, lo que ha ocasionado la contaminación de las aguas y los cultivos de los indígenas.

*“El hombre blanco llevado por la ambición y la codicia rompe día a día
el equilibrio de la planta sagrada para nosotros,
dándonos utilidades contrarias a nuestras tradiciones,
rompiendo con el esquema tradicional del pensamiento indígena
y difamando nuestras culturas por el uso indebido del AYU”*

Palabras del Mamo arhuaco Menjawin (2015)

Conclusiones

Si bien esta tesis no está orientada bajo una perspectiva de género, el género determinó en gran parte el proceso de su elaboración, sobre todo a partir de los trabajos de campo y la etnografía. Las mujeres y las labores que realizan en la cotidianidad fueron la puerta de entrada a la comunidad.

En mi proceso de aprendizaje como mujer no indígena habitando un territorio indígena permanentemente se confrontaron las dos visiones culturales sobre los roles y la condición de la mujer. Fue necesario desaprender para poder comprender y aprender¹, para poder ser recibida, para que la comunidad de las mujeres me abriera las puertas.

A través de la investigación y mediante la etnografía con la comunidad Wiwa de Gotsezhi, fue posible determinar cómo la cotidianidad está construida a partir de procesos que, si bien pueden ser o no, parte de rituales de Pagamento, son procesos con los que permanentemente se establece una conexión con el territorio a través de la cosmología. Los procesos que se presentaron en este capítulo, estuvieron seleccionados por las posibilidades de interacción que la comunidad me permitió realizar, y en este sentido, la incidencia del género fue una razón determinante.

Los procesos como la música, el canto y la danza permiten la comunicación entre lo humano y lo divino, fortaleciendo la conservación de las memorias vivas y garantizando la permanencia de las tradiciones. En la comunidad Wiwa, no se canta por cantar, ni se baila por bailar, la cos-

¹ Desaprender para poder comprender y aprender es un concepto que se volvió fundamental para lograr el acercamiento a la comunidad y para el desarrollo de la Praxis artística. En la segunda parte de la tesis se hace referencia a él.

mología se vive desde una experiencia práctica (Murillo, 2016).

Otro proceso que se realiza y que está asociado al ritual de pago es el tejido. En la SNSM el concepto del tejido va más allá del telar, el hilo y las agujas. El territorio es una red de conexiones materiales e inmateriales. Existen diferentes procesos dentro del concepto del tejido con los que se teje el territorio.

Cuando se camina se teje el territorio de arriba a abajo, y de abajo a arriba. Se cruzan los senderos, se crean redes de caminos que son marcados por los encuentros.

El territorio se teje con la palabra como líneas que se desenvuelven y pasan a través de los tiempos por medio de la oralidad. Tejer por medio de las palabras crea una red de historias que contribuye a la conservación de las memorias vivas de un pueblo.

El tejido material es una forma de representar la vida (Dolmatoff, 1991). Tejer e hilar son conceptos que se representan en todas las dimensiones del ser humano. Se hilan los pensamientos con la meditación, se tejen los pensamientos en la urdimbre. Los tejidos tienen plasmados los pensamientos de los tejedores, hombres y mujeres que cuando tejen, están tejiendo la vida. Tejer es una actividad pública, y fue el medio que me permitió conectar con la comunidad.

La SNSM se teje y reteje permanentemente. La incidencia de la modernidad sobre el territorio ancestral, en algunos casos, genera fisuras que rompen el tejido, traspasando la membrana a través de procesos de aculturación e integración con el mundo occidental.

El último proceso que se presentó en este capítulo fue la acción que realizan los hombres indígenas, mascar la hoja de la coca, la planta sagrada. Su representación está dada por el Poporo, el objeto sagrado, símbolo de la fuerza espiritual del hombre indígena. El proceso de poporear es un acto repetitivo, que ayudado por los efectos de la coca intensifica el poder meditativo. Al

igual que en los tejidos, los hombres dejan plasmados los pensamientos en cada vuelta que le dan al poporo con su madero. Puede concluirse que cada indígena esculpe sus pensamientos en el Poporo. Esta es una creación artística que el indígena realiza sin la intención de crear una obra de arte. Cada Poporo puede considerarse como una escultura.

Los intercambios que se generan cada vez que dos indígenas se encuentran, donde cada uno le da al otro un puñado de hojas de coca, son una representación del concepto de la ofrenda, lo que se está entregando es la planta sagrada. De acuerdo con la cosmogonía esta es la única planta que tiene género femenino. La acción de poporear está asociada a la fecundación. Igualmente, las mujeres tejen y ofrendan a sus esposos e hijos las mochilas. Estas representan el útero de la mujer, la fertilidad y son una extensión de la Madre del universo. En ambos casos la ofrenda está asociada a la fecundación de la Madre, recordemos que la Madre es el territorio. Nuevamente la ofrenda se inscribe simbólicamente en el territorio.

La SNSM se teje y se reteje a través de Pagamentos y tejidos sin fin, cantos, melodías y danzas que evocan el paisaje, vueltas y vueltas al poporo, y a la mochila que guardan los pensamientos. Todos estos procesos hacen parte de la cotidianidad. Son procesos que nunca se terminan y que con ellos se construye la vida.

La praxis artística como acto creativo es un proceso que puede terminarse o permanecer abierto. Algunos de los procesos que se presentaron hacen parte de *La praxis artística como ritual de Pagamento en la Sierra Nevada de Santa Marta*.



7. LA AUTOREPRESENTACION, PRÁCTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS DE LAS COMUNIDADES INDÍGENAS DE LA SNSM

Introducción

Después de la presentación del libro *Shikwakala* el 25 de agosto de 2018 en la Biblioteca del Banco de la Republica de Santa Marta, pude contactar con una de sus autoras Yanelia Mestre (2018)¹ para pactar una entrevista que se llevaría a cabo en La Casa Indígena de la ciudad. En la entrevista, dentro de la multiplicidad de temas que pudimos hablar, Mestre manifestó lo siguiente cuando se le preguntó por el concepto del arte para los pueblos de la SNSM:

Existen los padres espirituales que crearon las diferentes representaciones. Existen las personas que se especializan y realizan diferentes actividades porque esa es su función dentro de la comunidad. Por ejemplo, el hombre que hace las ollas de barro, él no sólo sabe cómo hacer la olla de barro, él no la hace porque simplemente quiere hacerla, él sabe de las tierras, sabe donde se encuentran y sabe el significado que tiene de cada parte del proceso. Él, tiene además un proceso de formación sobre el conocimiento de los sitios sagrados donde se encuentran los diferentes tipos de suelos. Él, se especializa en el pago que hay que hacer para cada uno de estos sitios. Cualquier manifestación artística tiene una función, y quien la realiza tiene la misión de cumplir con este trabajo.

Para Mestre, de igual forma que la persona que realiza las ollas de barro, están las personas que realizan las máscaras, los tejidos, los animales tallados en madera utilizados para los Pagamentos, o quienes realizan los documentales y las fotografías. Todos hacen su trabajo desde

1 La entrevista a Yanelia Mestre fue realizada en la Casa Indígena de Santa Marta, 11 de septiembre de 2018.

la cosmogonía para cumplir con una función determinada. Sin embargo, Mestre señala que debido a los procesos de aculturación esta tradición ha venido perdiendo fuerza en las nuevas generaciones. Actualmente, algunas personas realizan sus trabajos sin relacionarse con los conocimientos ancestrales.

Teniendo como base esta concepción de la cosmogonía, en este capítulo la investigación está centrada en determinar, desde el arte contemporáneo, las diferentes manifestaciones artísticas de los pueblos indígenas de la SNSM. Al profundizar, se encontró que las actividades en torno al arte se manifiestan a partir de la auto representación, como una herramienta política para la defensa de la cultura y el territorio.

En la Sierra se han creado diferentes colectivos indígenas que, desde principios de este siglo, han venido utilizando los medios audiovisuales como el canal para dar a conocer sus demandas y al mismo tiempo dar a conocer sus tradiciones.

Para contextualizar el proceso de creación de los audiovisuales indígenas de la SNSM, inicialmente se presenta un recorrido histórico desde inicios del siglo XX hasta la actualidad, sobre lo que ha sido el paso de la representación indígena hasta la auto-representación en Colombia. Posteriormente, se ha puesto el énfasis en los colectivos indígenas de la SNSM y en la producción Ushui (2013) del colectivo Wiwa.

Gracias a las etnografías realizadas en Gotsezhi, fue posible conocer el Ushui y a la Saga que protagonizó el documental.

Para la investigación de este capítulo, además de la bibliografía consultada, se contó con la colaboración de fuentes primarias como el antropólogo y realizador Pablo Mora, los realizadores

indígenas Rafael Mojica y Amado Villafaña, la Dra. María Fernanda Luna de la Universidad Autónoma de Barcelona y el antropólogo visual el Dr. Sebastián Gómez Ruiz. Asimismo, fue de gran importancia el poder haber asistido a la *X Daupará, Muestra de Cine y Video Indígena en Colombia, Los espíritus de la Imagen, 2018*, celebrada en la SNSM.

7.1. Los medios audiovisuales como recurso para la conservación de las memorias y las tradiciones

Daupará

En medio de la majestuosa montaña se celebró, del 24 de septiembre al 1 de octubre de 2018, la *X Daupará, Muestra de Cine y Video Indígena en Colombia, Los espíritus de la Imagen*. La muestra se inauguró en la ciudad de Santa Marta, en la Universidad del Magdalena, con la exhibición de algunos videos y la realización de un foro sobre *Fronteras pedagógicas en la formación audiovisual indígena*. El evento contó con la participación de realizadores, colectivos indígenas, estudiantes y profesores del programa de Cine y Audiovisual de la Universidad. Siguiendo con la programación, la muestra se desplazó por varios poblados de la Sierra, habitados por diferentes comunidades indígenas. El primero de ellos fue Gotsezhi (Wiwa-Kogui), luego Katanzama (Arhuaco), Mayabangloma (Wuayuú), Atánquez (Kankuamo) y por último, Simonorua (Arhuaco).

Tuve la oportunidad de asistir a las presentaciones realizadas en Santa Marta, Gotzeshi (El Encanto) y, posteriormente, me trasladé, con el colectivo de la Muestra, hacia el poblado de Katanzama, habitado por la comunidad arhuaca.

Las comunidades se prepararon para recibir por dos días a más de sesenta personas. La preparación incluía no solo la adecuación de los espacios físicos para albergar este gran numero de personas sino también la preparación espiritual. El evento se inició con la bienvenida a los participantes por parte de los Mamos, quienes pidieron a todos participar de la celebración del ritual de Pagamento. Los días siguientes, temprano en las mañanas, se repitió el ritual de Pagamento.

En el caso de Gotsezhi, el ritual lo realizó el Mamo Ramón Gil, líder espiritual del pueblo Wiwa y en Katansama el Mamo Camilo Izquierdo, líder espiritual del pueblo Arhuaco. Para la realización del ritual de Pagamento, el Mamo pidió a todos los asistentes una entrega simbólica y espiritual, para que las divinidades fueran alimentadas y permitieran la presentación de la Muestra.

Posteriormente a este ritual sagrado, en medio de torrenciales aguaceros tropicales se dio la apertura del encuentro. Se proyectaron cortos y documentales realizados por los diferentes colectivos. Se hicieron foros con fines educativos y culturales, abiertos a la participación de la comunidad, especialmente a los jóvenes y a los niños.

*Daupará*¹ es una muestra de cine y video que se viene realizando desde el año 2009. Surgió gracias a la iniciativa de varios realizadores, comunicadores y documentalistas no indígenas e indígenas, interesados en visibilizar y crear un diálogo sobre las propuestas de estas comunidades en torno a temas de cosmogonía, cultura, territorio y política.

El significado de la palabra *Daupará* es: *para ver mas allá* y pertenece a la lengua Embera². La Muestra, a lo largo de estos diez años, ha tenido como sede diferentes ciudades y poblados del país. Se han presentado obras de cine y video con géneros de documental, ficción, animación y experimental. Han participado en ella colectivos adscritos a más de 28 comunidades

1 Daupará: Véase www.daupara.org

2 Embera: comunidad indígena de Colombia ubicada en los departamentos de Antioquia, Chocó y Risaralda. También se encuentran en el este de Panamá y el noroeste de Ecuador.

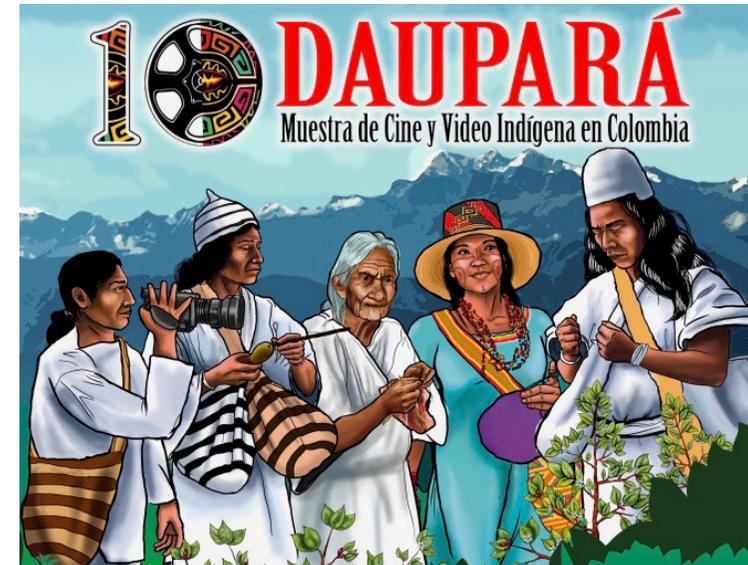


Figura 88. Imagen Institucional del X Daupará,
Muestra de Video y Cine Indígena en Colombia

Fuente: www.daupara.org

http://mediosindigenas.ub.edu/wp-content/uploads/2018/11/daupara-2018_afiche-final-f-01-667x1024-2.jpg



Figuras 89. Pagamento con el Mamo Ramón Gil, y el colectivo de Daupará, Gotsezhi, 2018
Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno



indígenas.

Cada uno de los colectivos indígenas participantes es el creador de sus audiovisuales, es el que investiga, es quién define en consonancia con su pueblo sobre qué se debe visibilizar de su cultura, y así mismo define hacia quién va dirigido su mensaje.

Estas son oportunidades de fortalecer la “autoafirmación cultural, sus creaciones permiten negociar utopías sobre deseos emancipatorios, sobre soberanía, modelos de desarrollo y políticas culturales” (Mora, 2015:29). Para Angélica Mateus (2012) mediante estas producciones audiovisuales se hace visible una re-significación del indígena con lo indígena, con su propia cultura.

Después de las proyecciones de las películas, se realizaban foros en los que las comunidades podían participar y establecer un diálogo con los realizadores. En uno de los foros en Katansama, Amado Villafaña hizo énfasis en la importancia de la auto representación. Basada en este énfasis que hizo Villafaña, le pregunté ¿Cómo podría una persona que no es indígena realizar un trabajo participativo con ellos? en su respuesta resaltó el trabajo realizado por Pablo Mora. Para Villafaña (2018), Mora ha colaborado, aportado, y en algunas ocasiones hasta ha invisibilizado su imagen y sus créditos, dándole siempre la palabra “al otro”.

Figura 90. Reunión con el Mamo Ramón Gil, Pablo Mora y miembros del colectivo de Daupará, Gotsezhi, 2018
Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno

El paso de la representación a la auto-representación en la SNSM

Con el fin de acotar un contexto, para posteriormente centrarnos en las producciones audiovisuales realizadas en la SNSM, se presenta lo que ha sido la producción cinematográfica y audiovisual indígena en Colombia hasta la actualidad. Para Mateus (2012) se han dado cuatro períodos. El primero se dio entre 1920-1930, el indígena es presentado como “una figura exótica y un elemento del decorado” (Ibíd., 16). El material realizado durante este período es “etnológico o antropológico y presenta aspectos descriptivos y objetivos” (Ibíd., 39). El segundo período se dio entre 1950-1960 y se le denomina el de “la evangelización”, en este caso el indígena es “un ser atrasado, bárbaro, sin cultura que debe ser salvado por el misionero portador de la verdad y la civilización” (Ibíd., 16). El tercer período fue entre 1968-1980, aquí el indígena es considerado como “un ser social y político, que se enfrenta a la violencia terrateniente y oficial, que lucha por sus derechos” (Ibíd.). Es un cine “comprometido o militante” (Ibíd., 39). El cuarto período se da a partir de los años 90 hasta el presente, en el que los indígenas son quienes toman las cámaras para “crear sus propias imágenes” (Ibíd., 16) mediante la auto-representación (Ibíd., 30). Esta acción se presenta como una forma de resistencia en la defensa de su cultura y su territorio, como un medio político, una oportunidad para la conservación de las memorias vivas, la identidad, la cultura, y la creación de un diálogo intercultural. El empoderamiento que le dan estos medios audiovisuales a los realizadores posibilita la narración de su propia historia desde su identidad, su mirada y bajo su propio lente.

En el caso específico de la SNSM, son muchas las imágenes documentales y las películas que ha realizado el hermanito menor. Hasta entonces sólo habían sido representados a través de la mirada del “otro,” en producciones en las que no tenían ninguna coautoría y ningún control sobre su imagen o representación.

A principios del siglo XX, de acuerdo con lo presentado en el apartado 2.3. *Relación con el Estado*, estuvieron en la Sierra antropólogos, arqueólogos y etnólogos europeos y estadounidenses, como Konrad Th. Preuss (1869-1938) y Gustaf Bolinder (1888-1957). Preuss estuvo con la comunidad Kogui entre noviembre 1914 y abril 1915 mientras que Bolinder llegó a Santa Marta en 1914 y permaneció casi dos años en Colombia. Durante su estadía, Bolinder vivió un tiempo en Santa Marta y luego se trasladó a San Sebastián del Rábago (Nabusímake) con los Arhuacos. Ambos antropólogos tuvieron que permanecer un período más largo de lo que tenían previsto en Colombia, al estallar la Primera Guerra Mundial en Europa (Uribe, 1987).

En el caso de Bolinder, después de terminar la guerra regresó a Colombia en 1920. Su objetivo era realizar una película etnográfica. En ese momento, la misión capuchina se encontraba instalada en la población Arhuaca y ya se había creado el orfanato. Este hecho fue determinante para la producción de Bolinder. Su posición era racista, porque consideraba que con la intervención de los monjes los indios serían remplazados por una verdadera civilización. Sin embargo, a la vez pensaba que esto era una lástima, porque muy pronto solo harían parte de una película o de una colección museística.

El material fotográfico realizado por Bolinder tiene una “ambigüedad semiótica del lenguaje” (Gómez, 2019:95). Por un lado, son imágenes realizadas desde la mirada científica, con la que se buscaba comparar, medir desde la tradición antropométrica y racial; y por otro lado “situar el cuerpo desde los poderes de la iglesia y el estado”(Ibíd.). En una selección de fotografías de Bolinder, analizadas por Gómez (2019), señaló que “se identifican cuatro tipologías del cuerpo: raciado, domesticado, evangelizado y salvaje” (Ibíd.). En ellas es posible considerar al *Indio* como un concepto racial. En el orfanato se les cambió la apariencia física en cuanto al vestuario y a no llevar el cabello corto, alejarse de sus tradiciones y recibir la influencia de la religión católica. Las fotografías estuvieron durante mucho tiempo a la sombra y solo mediante la película *Nabusímake: Memorias de la Inde-*

*pendencia*³ (2010), se presentaron nuevamente a la comunidad arhuaca. Actualmente, las fotografías se encuentran exhibidas en la antigua capilla capuchina de Nabusímake. La película realizada por Bolinder, se tituló *Indios a Caballo* (1920). El filme presenta de una forma descriptiva la diversidad de diferentes grupos indígenas del norte de Colombia, entre ellos los Arhuacos, quienes durante la película interactúan con los colonos y los misioneros.

Unos años más tarde, se realizó el filme *Entre los Chamanes* (1934) por el Marqués de Wavrin. Su cercanía hacia los Arhuacos generó que al regresar a Francia manifestara su malestar en una publicación en *Le peuple*, sobre la ocupación de los capuchinos y la no interferencia del Estado (Winter y Plantier, 2017 en Gómez, 2019).

La película *El valle de los Arhuacos* (1964) de Antonio Vidal Roza (Mateus, 2012), presenta una historia de amor donde se enfrenta el conflicto religioso entre lo católico y la cosmogonía indígena. El bien y el mal. El Mamo es desprestigiado, es presentado como un borracho que miente y se aprovecha de su comunidad. En esta película, el indígena debe ser salvado por la religión católica. El mundo Arhuaco no debe permanecer como indio porque es considerado un pueblo de borrachos, mentirosos, pecadores, sucios y perezosos. Los indígenas no tienen cabida dentro de la sociedad católica colombiana que aparece en la película. Para Gómez (2019), este filme fue realizado en un momento en el cual se cuestionaba la ocupación de la misión. La película fue creada por los capu-

3 Nabusímake: *Memorias de la Independencia* (2010) es una película realizada por el colectivo Zhigoneshi, su director es Amado Villafaña. El filme retoma imágenes del pasado y las trae al presente, con el fin de presentar la historia del pueblo Arhuaco y su resistencia ante la evangelización impuesta por la misión capuchina; así mismo, se presenta el proceso pacífico de independencia con el que se logró la expulsión de los monjes del San Sebastián de Rábago (Nabusímake). La película utilizó el material histórico de las fotografías de Bolinder; los testimonios de personas que vivieron en la misión; la película de *El valle de los Arhuacos*; el documental *La gente de Aluakala* de H. y J. Acebes; el libro de *Memorias del historiador Arhuaco Vicencio Torres Marqués y Los indígenas Arhuacos y la vida de la Civilización* (Mora, 2015). Este material de archivo es utilizado nuevamente dotado de “otro significado desde la resistencia, supervivencia y el orgullo” (Gómez, 2019:134).

chinos con el fin de limpiar su imagen y legitimar su poder en Nabusímake.

Sebastián Gómez con Amado Villafaña en 2017, presentó la película *El Valle de los Arhuacos* (1964) en el poblado de Katansama. La reacción de la gente al ver la película fue de risas. Villafaña interpretó esta actitud como una primera reacción que según el realizador Arhuaco generó, posteriormente, una reflexión que se transformó en rabia. Para Gómez, *El Valle de los Arhuacos* es un documento de la “memoria emocional del pueblo Arhuaco” (Gómez, 2019:119) que genera emociones y reacciones. Las imágenes son miradas re-significadas, no desde el drama sino desde la comedia.

De acuerdo con Gómez (2019), en los años 80 y 90, se hicieron otras películas como *El Universo Mágico de los Arhuacos: Sierra Nevada* (1980) de Ana María Echeverría, *Travesía Mundo Indígena: Simonorrua la Puerta de la Sierra* (1992). Durante estas décadas (Mora, 2015), gracias al reconocimiento de la etnicidad y el surgimiento del concepto del nativo-ecológico, se realizaron en la SNSM otros filmes con la intención de mostrar al hermanito menor el mensaje pacífico y protector de estas comunidades con el medio ambiente. Algunos ejemplos son *Mensajes ecológicos y culturales* (1989-1990) de Hernán Darío Correa y Juan Gutiérrez, y *Mensajes Indígenas* (1990) de la División de asuntos Indígenas del Instituto Colombiano de Cultura.

La BBC de Londres realizó un documental para televisión con los Mamos de la comunidad Kogui. La película se titula *Desde el corazón del mundo* (1990) y fue dirigida por Alan Ereira. En esta producción, que obtuvo gran éxito, se presenta un acercamiento del director hacia los Mamos con el fin de recibir su mensaje y transmitirlo al mundo. Los Mamos advierten sobre el daño que el hermanito menor le está haciendo al planeta. En la película de Ereira se resalta el peligro de “desestructuración social” (Mateus, 2012:32) generada por los cultivos ilícitos y el contrabando en la economía de los pueblos de la SNSM. A partir de esta serie de películas y documentales (Mora, 2015), los Mamos entendieron que estas nuevas formas de comunicación podían llegar con su mensaje más allá de las

fronteras de la SNSM. Para Pablo Mora (2019), en la entrevista⁴ realizada por Diana Ospina para la revista *Cero en Conducta, revista de Cine*, los pueblos indígenas no se sienten identificados con las representaciones que el no indígena ha hecho sobre ellos, porque los coloca en condiciones que los descontextualiza de su realidad, como es el caso del documental realizado por Alan Ereira, *Desde el corazón del Mundo*. En el documental, los Koguis aparecen como si fueran una comunidad exótica, misteriosa y espiritual.

En el marco del reconocimiento pluriétnico y pluricultural del país, a partir de la constitución de 1991 como se presentó en el apartado 2.3. *Relación con el Estado*, los pueblos indígenas obtienen una serie de derechos y un nuevo escenario de participación en la vida política del país. Simultáneamente a este contexto estaba la proximidad oficial de la celebración de los quinientos años del descubrimiento de América (1492-1992). Este hecho generó múltiples espacios de reflexión y cuestionamientos en torno a la realidad que han vivido los pueblos indígenas desde el descubrimiento de América.

Las primeras aproximaciones al cine por parte de los indígenas (Mateus, 2012), como participantes activos, se dieron en los años 90 en los departamentos del Cauca y el Amazonas y en la SNSM. En el año 1991, en el departamento del Cauca se realizaron las primeras transferencias de tecnología con el programa de comunicación del Consejo Regional Indígena del Cauca. A partir de esta experiencia, Antonio Palechor (Yanacona) y Manuel Sánchez (Totora) registraron las imágenes de la masacre del Nilo⁵. Con este material, Palechor construyó *Crónicas de una masacre anunciada*. Posteriormente,

4 Ver la entrevista completa en https://revistaceroenconducta.com/revistas/cec_5/la-otra-mirada-conversacion-con-pablo-mora-a-proposito-del-cine-indigena-en-el-ficci/

5 El 16 de diciembre de 1991 fueron masacrados 20 indígenas que se encontraban reunidos en la hacienda el Nilo en el Municipio de Caloto, en el departamento del Cauca. Para la CRIC (2016), de acuerdo con las investigaciones realizadas y las sentencias, los responsables de esta masacre fueron grupos paramilitares e integrantes de la policía Nacional. <https://www.cric-colombia.org/portal/masacre-del-nilo-cronica-de-la-impunidad/>

en la realización de la CRIC, *Caloto...un año después* y *Memoria Viva* (1992-1993) de Marta Rodríguez⁶ e Iván Sanjinés, se utilizaron por primera vez en un filme las imágenes realizadas por los indígenas con las de los realizadores no indígenas. En 1992, Marta Rodríguez con el respaldo de la Unesco dictó un taller de capacitación teórico y técnico en el departamento del Cauca, que se denominó *Taller de transferencia de medios audiovisuales*, al que asistieron representantes de diversos grupos indígenas del país.

Con estas experiencias nació una nueva forma de trabajo participativa entre documentalistas, antropólogos e indígenas “en donde se empezaron a negociar identidades culturales y a quebrar la hegemonía de quienes han controlado históricamente las tecnologías audiovisuales. Compartir la autoridad y la autoría y, en muchos casos, cederla definitivamente ha significado un cambio radical en la manera como se producen las imágenes y en los lenguajes mediante los cuales el conocimiento antropológico se presenta al público” (Mora, 2015:34).

El trabajo realizado por el antropólogo y cineasta Pablo Mora y la antropóloga Lavinia Fiori con la comunidad Yakuna en el Caquetá amazónico, surge con la invitación que le hace la comunidad para realizar un documental con fines educativos. El documental fue titulado *Crónica del baile de un muñeco* (2003). En esta producción, además de la película, se realizó un taller de apropiación tecno-

⁶ Marta Rodríguez, cineasta y documentalista, realizó con el fotógrafo Yesid Campos la película *Planas: testimonio de un etnocidio* (1971). Para Mateus (2012), este filme marca un hito dentro de la historia de la representación del indígena en el cine colombiano. La película muestra la violencia que recibe la comunidad Guahibo. En esta ocasión son los indígenas quienes tienen la palabra, y a través de testimonios se presenta la realidad de las masacres y la violencia a la que está sometida este pueblo. A finales de los 70, la CRIC pide a Marta y a Jorge Silva realizar un documental que revele la violencia padecida por los indígenas del Cauca. Este documental fue presentado como testimonio ante El Tribunal Russel en Holanda, con el fin de denunciar los abusos a los derechos humanos que estaban sucediendo en Colombia durante el mandato del presidente Turbay Ayala (1978-1982). Este documental se denominó *La Voz de los Sobrevivientes* (1982).

Dos años más tarde realizaron con la comunidad Nasa, el documental *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* (1979-1980) en el que los indígenas participan activamente, no sólo como actores, sino también en el montaje y la elaboración de la narrativa.

lógica y lenguajes audiovisuales con la comunidad. El proceso se realizó con la participación activa de la comunidad. Esta producción conllevó “una modificación real y legal en los derechos y de la autoría, y sus derechos patrimoniales” ya que se hizo una “renuncia a la autoría exclusiva”(Mora, 2018, 7’32”) y se trabajó como “autorías compartidas” con algunos indígenas del pueblo Yakuna. Al final de esta producción se realizaron tres versiones documentales, una para televisión de 52 minutos, otra de autoría de 90 minutos y otra para la comunidad de 6 horas, en este último desaparece la intervención de los antropólogos y los créditos. Para la realización de este filme (Mateus, 2012) fue necesaria una negociación del antropólogo con la comunidad antes del rodaje. Mora señala que esta realización permitió a la comunidad indígena acercarse a los medios audiovisuales. Para los antropólogos, esta experiencia fue transformadora y generadora de grandes cuestionamientos en cuanto a la forma de elaboración de su trabajo.

Durante este período se dio un acercamiento que permitió afianzar las relaciones y el trabajo participativo entre indígenas, antropólogos, cineastas fotógrafos, y comunicadores (Gómez, 2019).

El auge del video a partir de la década de los 80, coincide con el posicionamiento de los movimientos indígenas en Colombia y Latinoamérica. Estos dos hechos han posibilitado la creación de numerosas obras, que hacen parte de la re-significación de lo indígena creado por el propio indígena. La auto-representación es un testimonio de las “transformaciones socioculturales” (Mateus, 2012:40) que vive el país y la “reconstrucción de las identidades indígenas en Colombia” (Ibíd.).

A partir de la década de los 90 la temática de las películas y los documentales tiene que ver con la relación entre los indígenas y la modernidad, contemplando temas de su historia reciente como la protección y destrucción del medio ambiente, la violencia y el narcotráfico.

7.2. Los colectivos audiovisuales de los hermanos mayores

Para contextualizar los procesos de creación de los colectivos audiovisuales indígenas de la SNSM, es importante considerar cronológicamente varios hechos que fueron abriendo el camino para su conformación. Hacia los años 80 y 90, se emitió en la radio de Valledupar un programa realizado por la comunidad Arhuaca, *La voz de Cañaguate*. Esta emisión transcurría todos los sábados. Con ella, se dio inicio a las primeras comunicaciones de los pueblos indígenas en los medios masivos de comunicación. Otro hecho fue en 1985, cuando por primera vez se utilizó la palabra *Zhigoneshi*, que en lengua kogui significa *yo te ayudo, tu me ayudas*, en esta ocasión se imprimieron unas cartillas con mensajes de los Mamos (Díaz Granados y Pérez 2011, en Gómez 2019).

También en el año 1999, debido a la oleada de violencia creada por los enfrentamientos entre el Ejército Nacional de Liberación (ELN) y el Ejército Nacional, se creó el Consejo Territorial de Cabildos (CTC). Esta entidad reúne a los cabildos gobernadores de los cuatro pueblos indígenas de la SNSM. Gracias a esta figura, este Consejo, pudo consolidarse y articularse política y culturalmente.

En el año 2002 Amado Villafaña¹ (2018) se encontraba reunido con el Mamo Arhuaco José de Jesús Izquierdo y el Cabildo Gobernador Arhuaco. En esta reunión, decidieron que era necesario presentarle al hermanito menor lo que estaba sucediendo en la SNSM a través de una película. Esta idea surgió a partir de la situación de vulnerabilidad generada por la violencia, y el acoso de los diferentes actores del conflicto armado en el territorio de la SNSM, la guerrilla, los paramilitares, el narcotráfico y el Ejército Nacional. Los Indígenas no querían responder a

¹ Entrevista Amado Villafaña el 26 de septiembre de 2018 en Gotsezhi, bajo el marco de la celebración del la X *Muestra de Cine y Video Indígena en Colombia*, Daupará

la violencia con las armas.

Detrás de cada uno de los realizadores existe una historia de amenaza, de violencia y desplazamiento de su territorio de origen. Un ejemplo de ello es lo que le sucedió al realizador Amado Villafaña Chaparro en el año 2002, quien fue amenazado y declarado “objetivo militar” por el grupo guerrillero Ejército de Liberación Nacional (ELN). Villafaña, como muchos otros, tuvo que abandonar su casa y su territorio.

A partir de la consulta con los Mamos, tomé la decisión de salir a hacer una película y un libro de fotografías, donde se pueda expresar lo que nosotros somos, las interpretaciones que tenemos del mundo y lo que interpretamos sobre la violencia.

Amado Villafaña, 2018, min 2'04''



*Figura 91. Entrevista Amado Villafaña por Victoria Eugenia García M.,
Gotsezhi, 2018*

Fotografía de Carmen Bermúdez, 2018

Este propósito iba más allá de sus fronteras y tenía como fin la búsqueda de nuevos aliados nacionales e internacionales para la protección pacífica de la cultura y el territorio de los pueblos indígenas de la SNSM. En el caso de Rafael Mojica, realizador Wiwa, también tuvo que dejar abandonada su casa y su territorio en el Cesar y huir con su madre herida por la guerrilla. Mojica se desplazó hacia el Magdalena, donde reside actualmente.

El primer colectivo audiovisual indígena de la SNSM (Gómez, 2018) se creó en el año 2002, en la ciudad de Santa Marta, dentro del marco de comunicaciones de la Organización Gonawindúa Tayrona (OGT). Se denominó “*Colectivo de Comunicaciones Zhigoneshi*” (CCZ). Estuvo conformado por integrantes Arhuacos, Koguis y Wiwas. En él participaron Amado Villafane (Arhuaco), Sivestre Gil Zarabata (Kogui), Saúl Gil (Wiwa) y Roberto Rafael Mojica (Wiwa), entre otros. Una de las características de este colectivo fue que todos sus integrantes eran hombres. Las temáticas abordadas en los documentales estuvieron orientadas desde lo masculino, lo que ha generado molestias en el sí de las comunidades; también ha generado críticas desde la mirada no indígena.

El Colectivo realizó la revista *Zhigoneshi* y una serie de películas. En el año 2013, ocho de ellas fueron recopiladas en una colección que fue puesta a la venta en la Casa Indígena de la ciudad de Santa Marta. El plegable contiene las películas y una recopilación de fotografías sobre los procesos de producción. Las siguientes son las películas que incluyen *Yuawikasia el río del entendimiento* (2007), *Yedsikin guardianes del agua* (2007), *Palabras Mayores I - II* (2009), *Nabusímake*, *Memoria de una Independencia* (2010), *Yosokwi* (2010) y *Resistencia en la Línea Negra* (2011).

La incursión del colectivo en los medios audiovisuales se dio de manera empírica. En el año

2003, Amado Villafaña conoció al fotógrafo Stephen Ferry de la *National Geographic*. Ferry estaba interesado en realizar un documental sobre la SNSM. Para su realización contó con la colaboración del Colectivo de Comunicaciones Zhigoneshi. El documental se tituló *La Represa del Rio Ranchería, La perspectiva indígena de la Sierra Nevada de Santa Marta* (2009). Esta fue una experiencia clave para el colectivo porque el fotógrafo les proporcionó las primeras capacitaciones técnicas, y a través de la embajada de los Estados Unidos logró un apoyo económico para la consolidación del colectivo. De acuerdo con Villafaña, la apropiación de estas tecnologías para el colectivo “significó un proceso de domesticación de la cámara” (Gómez, 2019:143).

***“Nosotros los indígenas, nos tocó aprender a hablar en español,
nos tocó aprender a escribirlo y ahora nos tocó agarrar las cámaras,
pero siempre va en defensa del territorio y la cultura.”***

Amado Villafaña²

En el año 2005, Amado Villafaña (Mora, 2018) a través de la antropóloga Lavina Fiori buscó la asesoría de Pablo Mora, antropólogo, cineasta, documentalista, productor y profesor de la Universidad Javeriana de Bogotá. El objetivo era que Mora lo asesorara en la presentación de un proyecto para conseguir fondos para la realización de una película. Mora le ofreció a Villafaña el acompañamiento, y en el caso de que resultara ganador del proyecto le permitiera hacer una película sobre el proceso de la realización de ésta. Villafaña aceptó la condición de Mora, y desde ahí, se inició un trabajo colaborativo que lleva más de una década. La producción de la

² Yosokwi, mensajeros de la Sierra en Diálogo comunicadores y comunicadoras de los pueblos Arhuaco, Dule, Guna, Barasano, makuna y Wayuu. en <https://concip.mpcindigena.org/mediateca/81-audios/192-yosokwi-mensajeros-de-la-sierra>, min. 5'06"

película *Resistencia en la Línea Negra* (2011) fue de cinco años. La película que realizó Pablo Mora sobre este proceso filmico se denominó, *Sey Arimaku: la otra oscuridad* (2012).

Para Gómez (2018), el documental *Resistencia en la Línea Negra* (2011), dirigido por Amado Villafaña, presenta lo que ha sido el significado de la lucha por la defensa del territorio de la SNSM. En el documental, se hace un recorrido en el que se visitan diferentes sitios sagrados que fueron transformados y destruidos por la ocupación de los grupos armados; y por la ejecución de megaproyectos de infraestructura, como es el caso de la empresa Puerto Brisa, en Dibulla, departamento de la Guajira. Este megaproyecto se construyó en lugares sagrados destinados a la realización de el ritual de Pagamento. En las cámaras del colectivo quedó registrado la imposibilidad de los indígenas de acceder a estos espacios sagrados. Quedaron en evidencia las posiciones de los directivos de la empresa, quienes les negaron los derechos de acceso a los indígenas. Igualmente, quedaron registrados los bloqueos a los indígenas por los grupos especiales de seguridad como el Escuadrón Móvil Anti Disturbios (ESMAD). Para Gómez, en el filme quedó expuesta la impotencia que sienten los Mamos al ser los dueños espirituales de los sitios sagrados, pero no ser los dueños materiales de estos lugares. Esta frustración se evidencia con las limitaciones con que se enfrentan para la realización del ritual.

El colectivo de realizadores también viajó fuera del territorio de la Lí-



Figura 92. Bloqueo por el ESMAD en Puerto Brisa, para realizar el ritual de Pagamento
Fotografía de Amado Villafaña, 2009

Figura 93. Filmación Nabusímake, Memoria de una Independencia, 2010, Fotografía de Alejandro Mora Contreras



nea Negra. Se desplazó a Bogotá con los Mamos, visitaron el Museo Nacional y el Museo del Oro. Ante las directivas de ambos establecimientos, los Mamos expusieron y reclamaron sus derechos sobre la soberanía de su patrimonio ancestral. Al final del documental, se retoman algunas imágenes del proceso de evangelización de la misión capuchina y la expulsión de los misioneros de Nabusímake en 1982.

A mi parecer, el filme permanentemente confronta la ocupación del no indígena sobre el territorio de la SNSM. Gómez (2019) resalta cómo a través del documental no sólo se viaja en el territorio, sino en el tiempo hacía diferentes episodios del pasado que han marcado la historia de los pueblos de la SNSM. En un viaje realizado a través del cine, es posible despertar unas sensaciones mágico-afectivas. El cine refleja la realidad, pero a la vez crea una conexión con el mundo de los sueños. El cine moviliza la afectividad y la sensibilidad (Morín, 1961 en Gómez, 2019:209)

Sey Amaraku: la otra oscuridad (2012), es la película de Pablo Mora con la que realiza un detrás de cámaras de lo que fue la producción de *Resistencia en la Línea Negra* (2011). Mora inicia su película en una escena acompañado de Amado Villafaña. Esta es una escena previa a la premier de *Resistencia en la Línea Negra*, donde ambos van recordando el recorrido realizado durante los cinco años de producción. *Sey Amaraku* presenta el proceso de domesticación de las cámaras por parte del colectivo Zhigoneshi, y los procesos de asimilación, no sólo del colectivo sino también de los lazos que se entretajan con el trabajo participativo entre las dos partes. Las producciones audiovisuales creadas por los colectivos indígenas no pueden verse únicamente como un “ejercicio de creación artística o de representación de la realidad, sino como verdaderas estrategias de agenciamiento político para la defensa de la vida y con un ideal de cambio en

los paradigmas civilizatorios de nuestra sociedad” (Mora, 2015:29).

De forma simultánea, mientras se estaba trabajando en la producción de *Resistencia en la Línea Negra*, se dio la oportunidad de realizar una serie para televisión de diez capítulos con Telecaribe, que se denominó *Palabras Mayores* (2009). En esta serie se presenta el testimonio de Mamos de las tres comunidades Kogui, Wiwa y Arhuaco. Los directores de estas series fueron: Amado Villafaña (Arhuaco), Silvestre Gil (Kogui) y Saúl Gil (Wiwa). El director de cada capítulo correspondía a la comunidad a la que pertenecía el Mamo.

En esta ocasión los Mamos tenían la palabra, estaban sentados frente a las cámaras en su entorno, respondiendo en sus lenguas originarias a unas preguntas concretas, cómo:

¿Por qué nuestra tierra es sagrada? ¿Por qué pagamos espiritualmente? ¿Por qué atentan contra la coca? ¿Quién amenaza el agua? ¿Por qué hay calentamiento? ¿Por qué se acaba la nieve? ¿Cómo se forma un Mamo? ¿Qué pensamos de la violencia? ¿Quiénes son los hermanos menores? ¿Cómo hicimos palabras mayores?

Si los Mamos estaban enviando el mensaje que les venía desde el mundo espiritual, el colectivo de Zhigoneshi transmitía el mensaje de los Mamos hacia el Mundo material. “*Su rol es comunicar y traducir el pensamiento ancestral. Para esto transportan imágenes de un lugar a otro. Crean nodos de comunicación desde lo intangible para transformar lo tangible. Son Maestros de la luz y logran iluminar lo que es invisible para el hermanito menor. Se acercan al mundo de las sombras y desde allí logran unir dos tiempos: el tiempo de la Ley de Origen que transmiten los Mamos y el tiempo de la imagen que se puede reproducir una y otra vez en la pantalla.*” (Gómez, 2019:154).

Gómez (2019) compara la acción de los Mamos con la de los hombres Murciélagos creados

por los por los antiguos Tayronas, donde el Chamán podía habitar dos mundos, el de la luz y el de la oscuridad. Los Mamos, mediante sus estados meditativos y en ocasiones de ayuno y aislamiento, se comunican con el mundo espiritual logrando habitar otras dimensiones del ser. De igual forma, los filmes realizados por los colectivos audiovisuales logran “el poder de la omnipresencia y la inserción en el mundo de las sombras” (Ibíd, 127).

En este documental, el mensaje estaba dirigido claramente hacia el hermanito menor. Sin embargo, es importante considerar que no todas las producciones audiovisuales están dirigidas hacia el público exterior, algunas de ellas son producciones internas con carácter educativo y con fines específicos de acuerdo a sus necesidades y criterios culturales. De igual forma, visible a los ojos del público no indígena o a los de las propias comunidades, estas producciones documentales son además de un instrumento de resistencia y visibilización. Se trata, en definitiva, de un medio para la conservación del patrimonio cultural y las memorias vivas de estos pueblos.

A lo largo de este tiempo de producción, los realizadores indígenas recibieron talleres de capacitación en la sala Mátrix de la Universidad Javeriana de Bogotá. Este intercambio de saberes abrió el camino para la auto-representación audiovisual. Se realizaron documentales en sus propias lenguas, con temáticas relacionadas a la defensa de su territorio, del medio ambiente, la cosmogonía y las tradiciones. Con la incorporación de estas nuevas tecnologías los mensajes, los logros, las luchas y las tradiciones están quedando plasmados en imágenes y sonidos que las hacen trascender de su espacio y su tiempo. Hasta ahora todas ellas se habían venido transmitiendo de generación en generación a través de la oralidad, del canto, de la música, el tejido, la cerámica y un sin numero de saberes ancestrales,

Durante una década el colectivo logró posicionarse y encontrar aliados nacionales e internacionales. Recibió ayudas que contribuyeron a su formación en capacitación, patrocinio económi-

co, circulación de sus películas y la negociación de sus contenidos.

Dentro del colectivo, el liderazgo y la mayor visibilidad de Amado Villafaña creó ciertas inconformidades con los otros realizadores (Gómez, 2019). Simultáneamente, en el interior del Consejo territorial de Cabildos (CIT) se venían presentando diferencias entre las comunidades en cuanto al manejo de los recursos y las regalías (Gómez, 2019). El malestar tuvo repercusión sobre el Colectivo de Comunicaciones Zhigoneshi y en el año 2012 el colectivo se dividió.

En la actualidad existen dos colectivos diferentes en la SNSM, uno Arhuaco y el otro Wiwa, cada uno reafirmando su cultura y su autonomía. El colectivo Arhuaco se denomina *Realizaciones Yosokwi*³, está dirigido por Amado Villafaña y el colectivo Wiwa, se denomina *Bunkuaneyuman Comunicaciones*⁴, y está dirigido por Rafael Mojica Gil. Ambos colectivos han contado con la asesoría, capacitación y acompañamiento de Pablo Mora. Su aporte ha sido fundamental para la construcción de narrativas audiovisuales, participando con una posición de invisibilizar el discurso de la disciplina académica, para potencializar el que viene desde *el otro*. Esto le ha permitido contribuir a reafirmar la autonomía y la auto-representación. “Compartir la autoridad y la autoría y, en muchos casos, cederlas definitivamente ha significado un cambio radical en la manera como se producen las imágenes” (Mora, 2015:34). Para Mora se han construido escenarios democráticos de participación y de dialogo intercultural, donde *el otro* puede interpelar y presentar su versión de las cosas sobre otra posición. La participación de Mora (Gómez, 2019) en ambos colectivos tiene su sello desde el carácter reflexivo de los documentales. Para Villafaña (2018) el apoyo, el acompañamiento y el respeto de Mora hacía la cultura ha sido fundamental.

Las películas de estos colectivos se vienen presentado en festivales de cine y documentales

3 Véase https://www.youtube.com/channel/UCD7nM-ntmQXG_SceffOgEDQ/videos

4 Véase [youtube.com/channel/UC7KDtTyoaDNpJ0Ba0E0D_qQ](https://www.youtube.com/channel/UC7KDtTyoaDNpJ0Ba0E0D_qQ)

nacionales e internacionales. La primera vez que pude verlos fue en 2016, en el centro cultural Arts Santa Mónica de Barcelona, con la celebración del 4 *Panorama de Cine Colombiano*. Este evento estuvo organizado por el *Festival del Perro que Ladra - Barcelona* y el Instituto de comunicaciones (InCom) de la Universidad Autónoma de Barcelona (UAB). En esta ocasión se presentó *Naboba* (2015) dirigida por Amado Villafañá Chaparro, realizada por el colectivo *Yosokwi*. También en 2015 se presentó en este mismo festival *Ushui, la luna y el trueno* (2013), dirigida por Rafael Mojica y realizada por *Bunkuaneyuman Comunicaciones*. Este documental fue premiado en el *Alucine Latin Film & Media Arts Festival como mejor documental, 2017* Toronto Canadá.

Las películas de los colectivos indígenas, al ser utilizadas como un medio para la defensa de su territorio y su cultura, pueden ser consideradas como “artefactos culturales” (Gómez, 2019:254). Actualmente en las redes sociales están circulando permanentemente un sin número de videos, fotografías e imágenes que están comunicando lo que está pasando en el territorio. Estas imágenes tienen la intención de la inmediatez y la viralidad, y poseen unas características de ser “1. nómadas, 2. contener y articular temporalidades, 3.poder ser exhibidas en diversidad de públicos” (Ibíd.).

Dentro de las producciones de El colectivo de *Realizaciones Yosokwi*, una de sus principales producciones es *Naboba* (2015). Con este documental se quiso hacer un llamado a los hermanos mayores para resaltar la importancia que tiene cuidar el agua. En el documental se hace un recorrido por diferentes lugares de la Sierra, desde las lagunas en las altas cumbres nevadas hasta el mar. Otra producción es *Butisino. Memoria de un Pueblo* (2016) este documental al igual que *Resistencia en la Línea Negra* (2011), ambos están orientados a la defensa del territorio. En este caso específico a la ampliación del resguardo y la obtención del territorio de Katansama.

Otras películas son: *Mensaje al Hermanito Menor* (2017), *Ranchería* (2017) y *Wasi* (2018), esta última fue realizada por Sebastián Gómez Ruíz y Amado Villafaña.

El colectivo Wiwa, *Bunkuaneyuman Comunicaciones*, que significa en lengua damana *lenguaje para una mejor comunicación*, está conformado por Rafael Mojica su director y fundador, Saúl Gil, Gregorio Mojica, hermano de Rafael, especialista en lingüística y ha trabajado como investigador y guionista. Gregorio, se encuentra realizando una Maestría sobre Escrituras Audiovisuales en la Universidad del Magdalena. En el año 2018 ingresó al colectivo como aprendiz la primera mujer Wiwa. El colectivo ha realizado una serie de documentales cómo: *Zhamaiama: Nuestra Música* (2012), ganadora del estímulo de cultura para televisión; *Ushui* (2013) ganadora de la convocatoria de comunicaciones para producción de Televisión Cultural Autoridad Nacional de Televisión (ANTV) y el Ministerio de Cultura; *Duakuamashe* (2014) con el Ministerio del Interior; *El Camino del Equilibrio* (2015), con la Alcaldía de Santa Marta; *Jaba Tañiwaskaka* (2015) con The Amazon Conservation Team; *Historia Wiwa,- pastoral Social* (2016). *Shekuita, el mal trueno* (2016) y *Zhamayama, los espíritus de la música* (2017) fueron ganadoras por dos años consecutivos de la convocatoria del Fondo Nacional de televisión (FONTV) para la producción y realización de documentos unitarios y ganadoras de los estímulos de la ANTV para grupos étnicos. *Duashagaka: sitios sagrados* (2018), Centro Nacional de Memoria Histórica, Bogotá.

Las producciones del colectivo Wiwa (Gómez, 2019) son más intimistas en sus temáticas y están dirigidas hacia reflexiones sobre su propia cultura. Esta es una de las diferencias con las películas que realizó el Colectivo de Comunicaciones Zhigoneshi que, en su gran mayoría, tienen un carácter más político y de defensa contra las amenazas a las que se enfrenta permanentemente el territorio de la SNSM.

7.3. El documental y el ritual de Pagamento

Después de tres años de preparación (Mora, 2015), para la realización del primer largo documental *Resistencia en la línea Negra*, se dio un encuentro en Domingueka, un poblado Kogui ubicado cerca del municipio de Dibulla, en el departamento de la Guajira. Allí se encontraban reunidos Mamos Koguis, Wiwas y Arhuacos. Estaban esperando que llegara el colectivo de Comunicaciones de Zhigoneshi. Cuando llegaron los realizadores, los Mamos les pidieron que colocaran sobre las piedras todas las cámaras y los equipos de producción. Posteriormente, los Mamos realizaron la ceremonia de la consulta o adivinación, *Zhatukua*. Después de interpretar la respuesta del ritual, el mamo Kogui anunció que el permiso estaba concedido. A continuación, los Mamos cubrieron los equipos con hojas de coca y trocitos de algodón, luego cada uno de los realizadores se iba acercando al Mamo para recibir su bautizo espiritual.

El Mamo Kogui le explicó al Colectivo acerca de la importancia de hacerle Pagamento a la Madre de las imágenes. Él afirma que sabe quién es y dónde está esa Madre. Por esta razón es tan importante pagarle y sanar los equipos, que ya son de propiedad de la comunidad.

Unos días después el Mamo Zhibulata, quién estaba participando en el rodaje, le dijo al director Kogui Silvestre Gil:

Lo que voy a decirte es cierto. Antiguamente contaban que Mukeke tenía unos aparatos como los que tienen ustedes ahora. Así dijeron nuestros ancestros. Por eso cuando inicies el trabajo piensa como Mukeke. Dicen que al sol le tomaron una foto y que esa imagen es una máscara para comunicarse con Jate Sé, el padre de la oscuridad. Así está establecido, y por eso, no debes hacer nada sin ser guiado por los Mamos. Piensa también, que esos aparatos no son de ahora, sino que vienen desde la creación del mundo. No pienses tampoco que ese conocimiento

es propio de hermano menor. Proviene del padre sol y de Mukeke. (Mora, 2015: 95-96)

Para Mora (2015) esta explicación fue reveladora, los Mamos habían adoptado los equipos técnicos, y para él “no eran metáforas, ni enunciados de orden simbólico, sino una operación consciente de canibalismo” (Ibíd., 96). Los Mamos habían incorporado dentro de su cosmogonía la tecnología de los hermanitos menores.

A partir de este momento, los jóvenes directores asimilaron el mensaje de sus guías. Silvestre Gil y Saúl Gil en *Sey Amaraku* (2012) hablaron de la Madre que domina todo lo que brilla como los espejos, las cámaras, los televisores; afirmaron que en las noches en la Sierra es posible ver una pantalla que proyecta todo lo que se mueve. Silvestre Gil dice que como en su propia sombra, podían verse pasar diferentes animales, lo compara con las imágenes filmadas y que luego son proyectadas.

Con respecto a esta visión, Mora (2015) cita la respuesta de Amado Villafaña en la película de *Sey Amaraku*:

Llámelo usted como quiera: sombra o pantalla. Para nosotros es claro que se trata del mundo espiritual que está siempre junto al mundo material. Es un mundo lleno de conocimiento. Es el mundo de la oscuridad de nuestra Ley de Origen, cuando las cosas existían antes de ver la luz. Cuando los Mamos cierran los ojos para ver, están ausentes de este mundo material y están caminando con el pensamiento con la ayuda de los espíritus. La vista distrae.

Las imágenes producidas y reproducidas por el cine indígena parten de un componente diferente porque “las imágenes tienen un sentido propio” (Gómez, 2019:8), tienen unos padres y madres espirituales. En el caso de la SNSM, las imágenes entran a formar parte de un orden establecido desde la cosmología, y desde la misión de pagar como está establecido en la Ley de

Origen. “El documental refuerza el carácter simbólico del pagamento, desde el registro visual, haciendo que el mismo hecho de grabar tenga un sentido ritual” (Ibid., 51).

La primera vez que me entrevisté con Rafael Mojica fue en enero de 2016. El encuentro se realizó en la casa Indígena de Santa Marta. Había viajado a Colombia para realizar mi primer trabajo de campo. Pablo Mora me había hecho la conexión con Rafael. Él era mi contacto con la Sierra y con las comunidades. Dentro de todas las cosas que hablamos esa mañana le pregunté por las películas, y él me habló de *Ushui* (2013). Yo le pregunté que cómo podía verla, y él me dijo que las películas ya habían sido presentadas en 2015 en Barcelona. Mi proceso de investigación apenas empezaba abordar el territorio de la SNSM, que desde Barcelona se veía lejano, para ese entonces no sabía que ya habían traspasado las fronteras. Cuando regresé a Barcelona, fue la primera vez que vi el documental de *Ushui* (en marzo de 2016). El documental me abrió una ruta inesperada, conduciéndome hasta el territorio sagrado del *Ushui*, un espacio de tan solo cinco metros de diámetro, inmenso para transitar, explorar y habitar.

Con la realización del documental *Ushui* (2013), el colectivo buscaba visibilizar y resaltar la importancia de la mujer Wiwa dentro y fuera de la comunidad. Como se presentó en el apartado 4.3 *Los Mamos y las Sagas*, el significado de la palabra Saga es Luna. Ellas son las esposas de los Mamos, son las mujeres llenas de sabiduría que tienen la misión de proteger las semillas de la naturaleza. Tienen el poder de comunicarse mediante el canto con los Padres y Madres espirituales que habitan en ella.

En medio del poblado está el Ushui, la casa ceremonial de forma circular, con paredes de palma tejida, techo de paja y piso de tierra, en donde solo hay una puerta. Es el espacio sagrado de las mujeres Wiwas. Un espacio habitado por la tradición, por la sabiduría, los saberes ancestrales,

la espiritualidad. Un espacio íntimo de mujeres y para las mujeres. Al Ushui sólo pueden entrar las mujeres. El documental nace precisamente por la inquietud de explorar este espacio sagrado, y conservar la sabiduría de las mujeres, especialmente la de dos ancianas *Sagas mayores*. Para conseguir filmar el documental fue necesario la intervención y autorización del *Mamo* y *las Sagas*. En una escena de la película en la que están reunidos el colectivo con el Mamo Ramón Gil, las Sagas y la comunidad, se obtiene el permiso para acceder y filmar en este lugar sagrado mediante la realización de un ritual de Pagamento por el colectivo.

En este contexto se establece un conflicto entre la modernidad y las tradiciones (Mateus, 2012).



*Figura 94. Colectivo Audiovisual Wiwa, Bunkuaneyuman Comunicaciones
Fotografía de Pablo Mora*

Cuando la tradición le abre la puerta a las nuevas tecnologías, resuelve este conflicto incorporándolas con un propósito específico, en este caso preciso de difusión, conservación de memorias, tradición y patrimonio cultural.

En mi opinión, el documental realizado por el colectivo de hombres Wiwa, revela el espacio femenino bajo la mirada de la lente de la cámara de un hombre, hay una visión general y los temas no se abordan con el detalle propio de las mujeres. Esta es una representación de la mujer



*Figura 95. Pablo Mora y Rafael Mojica
Fotografía de Alejandro Mora Contreras*

Wiwa desde la hegemonía masculina. A través de la cámara se descubre el espacio donde las mujeres se apoyan, se nutren de la sabiduría ancestral, y son guiadas por las enseñanzas de *las Sagas*. El Ushui es el espacio de las mujeres, su territorio interior. El lugar sagrado donde las Sagas enseñan a las aprendices y a las jóvenes sus tradiciones, sus conocimientos sobre la cosmogonía, la Ley de Origen y el ritual de Pagamento. Sus enseñanzas las transmiten a través de la oralidad, el canto, la música, el baile y el tejido como lenguajes para la comunicación con la Madre Tierra. La tradición se transmite de generación en generación. El guion de la película nos conduce a través de la historia de una joven indígena aprendiz de Saga que se encuentra embarazada. La joven, después de un viaje a la ciudad siente que la contaminación ambiental la ha afectado a ella y a su bebé. Aconsejada por otra aprendiz decide buscar la sabiduría de las Sagas mayores para sanarse. La historia se desarrolla en paralelo con los procesos que debe efectuar el colectivo para obtener el permiso para acceder y filmar dentro del Ushui. En las dos historias, que se tejen en una sola, se hace fundamental el cumplimiento de la Ley de Origen mediante la realización del ritual del Pagamento.

La filmación dentro del Ushui revela las enseñanzas de las Sagas mayores a la joven aprendiz. Las imágenes no solo narran una historia, también nos deleitan estéticamente con la naturaleza y el paisaje de la Sierra. Las imágenes vienen cargadas de contenido y tradición. En el documental se presentan las actividades y los procesos cotidianos que realizan las mujeres como la recogida de la hoja de la coca, el tejido



*Figura 96. Mamo Ramón Gil
Fotografía de Bunkuaneimun Comunicaciones*

*Figura 97. Pablo Mora y Rafael Mojica
Fotografía de Alejandro Mora Contreras*



como conector social, el canto, el baile y la música como lenguajes de representación, y conexión con el entorno.

Como se ha señalado en el capítulo anterior, en mi primer trabajo de campo con la comunidad Wiwa de Gotzsehi en 2017, mi condición de mujer fue determinante. Las puertas se abrieron cuando solicité aprender a tejer. La aguja y el hilo fueron la llave de entrada a la comunidad. A través del aprendizaje del tejido como conector social pude acceder en el mundo de las mujeres Wiwas. De esta forma el hilo me llevó hasta las protagonistas del documental *Ushui* (2013). La Saga mayor me invitó la noche del 8 de febrero de 2017 a participar de un ritual dentro del Ushui¹. Esa noche ella quiso enseñarme cuidadosamente su música, sus cantos, sus danzas y sus tradiciones. La Saga, al entrar al Ushui, tomó su tambor y empezó a tocar y a caminar dentro del espacio circular. Las otras mujeres permanecían quietas escuchándola, la Saga tocó hasta entrar en un estado de trance meditativo. Luego sin dejar de tocar comenzó a cantar y a danzar. Las otras mujeres la siguieron, cantaron y bailaron detrás de ella, yo también me uní al canto y a la danza, al ritual, el cual duró un par de horas. Después de que terminó el ritual la Saga quiso escuchar todo lo que había grabado con el fin de que todo estuviera bien. Finalmente, fue a su casa para traer otro instrumento, el arpa de boca, y tocarlo para mí. El Ushui es un espacio circular de cinco metros de diámetro que puede ser pequeño, o infinitamente grande dependiendo de la profundidad de lo que se entre en el espacio de sororidad y sabiduría.

Después de haber vivido la experiencia del Ushui, y haberla dejado guardada en mi memoria desde la labor de la artista como etnógrafa, es pertinente considerar el texto de Hal Foster (1995) donde precisa la importancia de conocer muy bien la cultura con la cual trabaja el artista, para poder mapearla, y narrarla; así mismo, debe conservar una posición reflexiva que lo proteja de la sobre identificación, manteniendo una distancia crítica.

1 La noche del Ushuí se amplía en las memorias del trabajo de campo del viaje 2 en 2017.

Conclusiones

Para concluir este capítulo es importante acotar que durante el proceso de investigación estuve buscando artistas plásticos o visuales de las comunidades indígenas de la SNSM. Parte de este proceso fue comprender que lo que puede considerarse como expresiones creativas desde la mirada del arte contemporáneo para los pueblos indígenas está asociado a la cosmología. El arte como arte no está concebido como tal, y las acciones que desde la óptica occidental están catalogadas como artísticas, sólo tienen una función desde la tradición.

Mi viaje como artista a través de esta tesis hacía unas culturas que buscan resignificarse, visibilizarse, ser dueñas de su imagen y su territorio, me significó que para comprender al otro hay que escucharlo y verlo desde su auto-representación. La experiencia etnográfica me permitió abrir el espectro de la investigación hacía el campo de las producciones audiovisuales indígenas. No es casual que mis contactos para llegar a la Sierra fueran precisamente quienes trabajan en ello. A través de Pablo Mora llegué a Rafael Mojica, gracias a él llegué a Gotsezhi, lo que me llevó hasta la Saga protagonista del documental Ushui. Ver el documental en Barcelona, y posteriormente habitar el territorio, habitar el Ushui, ser acogida por la Saga en su espacio sagrado, significó tejer los hilos que nos unen como mujeres. Dejar de ser el otro, para ser nosotras.

Retomando las palabras de Pablo Mora (2015), la auto-representación da testimonio de las “transformaciones socioculturales” que ha tenido el país, y ha sido una forma de reconstrucción de las identidades indígenas. Los indígenas se han beneficiado del espacio de participación que abrió la constitución de 1991 con el reconocimiento multiétnico y pluricultural del país. Paulatinamente, y en medio de un país convulsionado por la guerra, se han ido abriendo espacios para

ser visibles ante el hermano menor. Estos espacios les han permitido dar el paso de la representación a la auto-representación. Los medios audiovisuales han sido el canal para visibilizar su territorio, su cultura, sus tradiciones, las afectaciones y sus demandas.

La creación de espacios de capacitación, formación, muestras y festivales de cine y video indígena como Daupará, son una ratificación de los nuevos espacios que se abren entre la multiculturalidad y la re-significación de lo indígena en Colombia. Estas son iniciativas que han permitido la exhibición de las producciones audiovisuales creadas por los colectivos indígenas.

Tanto el *Colectivo de Comunicaciones Zhigoneshi* (2002-2012) y en la actualidad los colectivos Arhuacos, *Realizaciones Yosokwi*, dirigido por Amado Villafaña, y el colectivo Wiwa, *Bunkuaneyuman Comunicaciones*, dirigido por Rafael Mojica Gil, tienen un propósito común definido con los audiovisuales, y es la conservación de las memorias y del patrimonio cultural, así mismo como medio para la defensa del territorio. Aunque el objetivo mismo de las producciones no esté concebido como una creación artística, sino como un artefacto cultural y de agenciamiento político, las imágenes audiovisuales y las fotografías cada vez más están siendo elaboradas bajo conceptos estéticos y artísticos.

Los colectivos indígenas llevan casi 20 años de producción audiovisual. Iniciaron esta labor bajo la presión de una guerra que no era la suya, y que los obligó a tomar las cámaras para defenderse. Este proceso los llevó a incorporar dentro de su cosmogonía todos los equipos de producción audiovisual. Con el ritual de Pagamento no sólo se bautizaron los equipos, sino el proceso mismo de la producción es parte del mismo ritual. Coger las cámaras, domesticarlas, les ha permitido beneficiarse de ellas y de los diferentes espacios que ofrece la modernidad para difundir sus mensajes. El internet y los festivales son espacios donde se expanden los límites

del territorio de la Línea Negra. Cuando los Mamos deciden grabar sus mensajes para que las futuras generaciones puedan verlos están trascendiendo igualmente los límites, en este caso los del tiempo y del espacio. Esta conclusión me lleva a Gómez (2019) cuando compara a los hombres Murciélagos con los documentales, porque estos tienen el poder de la omnipresencia al estar simultáneamente proyectándose en diferentes espacios.

Después de haber asistido a la Muestra de Daupará, ver las reacciones de las comunidades y escuchar a los diferentes realizadores indígenas manifestando la importancia de ser los autores, creadores y realizadores de su propia imagen; aún me queda resonando la pregunta que le hice Amado Villafaña, de cómo poder hacer un trabajo participativo con ellos, su respuesta coincide con la misma apreciación de Pablo Mora (2015):

“Compartir la autoridad y la autoría y, en muchos casos, cederla definitivamente ha significado un cambio radical en la manera como se producen las imágenes”

Ante la posibilidad de realizar un trabajo participativo con el colectivo Wiwa, se evidenció nuevamente las barreras que crea el género desde la cosmología indígena. El colectivo aunque esté tratando de incorporar la participación de mujeres, el compartir la coautoría con una mujer (además de no ser indígena) no es aún un territorio permitido. A partir de esta posición, y de mi condición de mujer y artista, se hizo evidente que más allá de las diferencias étnicas y culturales, se ratificara la hegemonía masculina.

Sin embargo, los hilos que se tejieron con las mujeres acortaron las distancias entre la representación y la auto representación, porque finalmente tejimos juntas, creamos juntas y como lo dije

en un inicio, dejamos de ser el otro para ser nosotras. Ser mujer marcó mi trabajo etnográfico y a partir de este concepto doy inicio a la segunda parte de la tesis. Mi obra nace en medio del territorio de la Línea Negra.

