



Manifestaciones culturales e identidad en el Caribe colombiano: estudio de caso Carnaval y artesanía

Silvana Navarro Hoyos

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

A close-up photograph of a hand holding a traditional Colombian carnival headdress. The headdress is made of palm leaves and purple flowers, with a long, thin stem extending upwards. The background is a light, textured surface.

Manifestaciones culturales e identidad en el Caribe colombiano

Estudio de caso Carnaval y artesanía

Silvana Navarro Hoyos

Universidad de Barcelona

Facultad de Geografía e Historia

Departamento de Antropología, Historia de América y África

Doctorado Sociedad y Cultura

Directores: Dr. Ferran Iniesta Vernet y Dra. Meritxell Tous Mata

UNIVERSIDAD DE BARCELONA
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGÍA, HISTORIA DE AMÉRICA
Y ÁFRICA



Manifestaciones culturales e identidad en el Caribe
colombiano: estudio de caso Carnaval y artesanía.

TESIS DOCTORAL, DOCTORADO SOCIEDAD Y CULTURA

Autora:

Silvana Navarro Hoyos

Directores:

Dr. Ferran Iniesta Vernet

Dra. Meritxell Tous Mata

Barcelona

2014

A mis padres y hermana, que me acompañaron y apoyaron en cada etapa
A compañeros y amigos, que creyeron en mi trabajo, dándome ánimos para continuar
A Antonio, que me mostró la luz en la oscuridad

Agradecimientos

Deseo expresar mi más sincero agradecimiento a mis tutores de tesis Dr. Ferran Iniesta Vernet y Dra. Meritxell Tous Mata, quienes me orientaron, ayudaron y estimularon constantemente en todos los aspectos de mi tesis durante estos años.

A Cielo Quiñones, quien me enseñó la pasión por el mundo de la artesanía y el diseño.

A todos los artesanos colombianos que de forma desinteresada me dieron la oportunidad de aprender de ellos.

A los barranquilleros y costeños que me enseñaron qué es un carnaval.

Este documento estudia diversas manifestaciones culturales del Caribe colombiano, como el Carnaval de Barranquilla y las técnicas artesanales de los departamentos del Atlántico, Bolívar, Cesar, Córdoba, Magdalena, Sucre y la Guajira, con el fin de abstraer elementos clave en la configuración del imaginario de la identidad cultural de la región.

El Caribe colombiano posibilita la afirmación de los individuos que componen su sociedad, valorando las expresiones particulares. A su vez, dichas individualidades contribuyen a la construcción de comunidad. De esta manera, poblaciones tan diversas como las que habitan en esta región, se complementan y crean una manera de vivir común. Se trata de la identidad costeña.

Las manifestaciones culturales estudiadas se han convertido en propiedad social y presentan diferentes lenguajes, comportamientos y conocimientos que configuran los valores y promueven los procesos de identificación social específicos de esta región.

This document explores a variety of cultural events in the Colombian Caribbean like Carnival of Barranquilla and craft techniques of the departments of Atlántico, Bolívar, Cesar, Córdoba, Magdalena, Sucre and La Guajira in order to abstract key elements that configure the imaginary of the cultural identity of the region.

Colombian Caribbean allows the affirmation of individuals that compose their society, valuing the particular expressions. At the same time these individuals contribute to the community building. In this way, locations as diverse as those found in this region are complemented, creating a way of living together. This is the identity of the coastal

The cultural manifestations studied, have become social property and have different languages, behaviors and knowledge that configure the values and promote the social identification processes specific to this region.

Agradecimientos.....	I
Resumen	II
Abstract	II
Índice general	III
Índice de cuadros	V
Índice de gráficos	VII
Índice de fotografías.....	VIII
Índice de ilustraciones.....	IX
1. Introducción.....	1
2. Conceptualización.....	20
2.1. Folclore, folclorismo y cultura popular.....	22
2.2. Patrimonio	29
2.3. Identidad cultural	34
2.4. Tradición.....	39
2.5. El producto folclórico	42
2.6. El concepto de la artesanía.....	44
2.7. El carnaval.....	52
2.8. Extracto de planteamientos.....	56
3. Barranquilla y su Carnaval	63
3.1. Marco histórico de la ciudad de Barranquilla	65
3.2. Nacimiento y consolidación del Carnaval de Barranquilla	73
3.3. Manifestaciones culturales del Carnaval de Barranquilla	84
3.3.1. <i>El torito ribereño o el torito</i>	88
3.3.2. <i>El Congo grande</i>	92
3.3.3. <i>El paloteo</i>	93
3.3.4. <i>Cumbia</i>	96
3.3.5. <i>Ánimas y letanías</i>	98
3.3.6. <i>Danza de los coyongos</i>	101
3.3.7. <i>La danza de las pilanderas</i>	103
3.3.8. <i>La danza del caimán</i>	104
3.3.9. <i>La danza de los gallinazos o de los “goleros”</i>	105
3.3.10. <i>La danza de los pájaros</i>	107
3.3.11. <i>Danza de los diablos</i>	110
3.3.12. <i>La danza de los indios</i>	112
3.3.13. <i>La danza del garabato</i>	114
3.3.14. <i>Teatro popular y entierro de Joselito Carnaval</i>	116
3.4. Elementos tradicionales, producción, simbología e imaginarios	118
3.5. Apuntes sobre el Carnaval de Barranquilla, en la búsqueda de elementos que definan la identidad cultural del Caribe colombiano	124
4. Artesanía colombiana	129
4.1. Introducción histórica; los artesanos del Caribe colombiano.....	131
4.2. Contexto general de la artesanía en Colombia.....	143
4.3. La artesanía del Caribe colombiano.....	149
4.3.1. <i>Artesanía del departamento del Atlántico, tejedores de Usiacurí y talladores de madera de Galapa</i>	150

4.3.2.	<i>Artesanía del departamento de Bolívar, tejedores de hamacas de San Jacinto y filigrana de oro y plata del municipio de Mompox.....</i>	165
4.3.3.	<i>Artesanía del departamento de Cesar, tejedores comunidad indígena Kankuama</i>	183
4.3.4.	<i>Artesanía del departamento del Magdalena, tejeduría arhuaca</i>	196
4.3.5.	<i>Artesanía del departamento de la Guajira, tejeduría Wayúu.....</i>	206
4.3.6.	<i>Artesanía del departamento de Córdoba, tejeduría Zenú en caña flecha</i>	220
4.3.7.	<i>Artesanía del departamento de Sucre, tejeduría en iraca.....</i>	233
4.4.	Apuntes sobre la artesanía del Caribe colombiano, en la búsqueda de elementos que definan la identidad de la zona.....	241
5.	A modo de conclusión. Artesanía y Carnaval: apuntes hacia la definición de la identidad del Caribe colombiano.....	246
6.	Cuerpo de la tesis	266
7.	Bibliografía.....	267

Cuadro 1. Ejemplos de productos artesanales, simplificación y tipismo.....	42
Cuadro 2. Ejemplos de productos artesanales, pulimentación y mutación	43
Cuadro 3. Aproximaciones a la definición del concepto de artesanía.....	46
Cuadro 4. Clasificación de artesanía en Colombia	49
Cuadro 5. Fotografías danza del Congo.....	92
Cuadro 6. Fotografías danza el paloteo.....	94
Cuadro 7. Fotografías danza de la cumbia.....	96
Cuadro 8. Fotografías danza de los coyongos	101
Cuadro 9. Fotografías danza de los gallinazos.....	105
Cuadro 10. Fotografías danza de los pájaros	107
Cuadro 11. Fotografías danza de los diablos.....	110
Cuadro 12. Fotografías danza de los indios.....	112
Cuadro 13. Fotografías teatro popular y entierro de Joselito Carnaval.....	116
Cuadro 14. Distribución de oficios barrios Santo Toribio y San Sebastián, en Cartagena de Indias de acuerdo a censo 1778	137
Cuadro 15. Resumen en cifras de la artesanía colombiana.	146
Cuadro 16. Modelos de fomento de la artesanía en Colombia.	148
Cuadro 17. Grupos artesanales del Caribe Colombiano.....	149
Cuadro 18. Ejemplos de productos artesanales del municipio de Usiacurí.....	152
Cuadro 19. Proceso productivo de tejeduría sobre estructura Usiacurí.....	155
Cuadro 20. Ejemplos de tejidos realizados sobre estructura metálica en Usiacurí.....	156
Cuadro 21. Ejemplos de tejeduría de rollo de Usiacurí	157
Cuadro 22. Ejemplos de productos artesanales del municipio de Galapa.	161
Cuadro 23. Imágenes del proceso productivo desarrollado en Galapa.	163
Cuadro 24. Artesanías del municipio de San Jacinto, Bolívar	168
Cuadro 25. Imágenes del proceso de tejeduría, San Jacinto	171
Cuadro 26. Ejemplos de la artesanía momposina.....	177
Cuadro 27. Imágenes del proceso productivo de la elaboración de hilo de plata.	178
Cuadro 28. Diseños tradicionales de relleno en la elaboración de filigrana momposina.	179
Cuadro 29. Proceso productivo, elaboración de productos en filigrana momposina.	181
Cuadro 30. Productos artesanales, comunidad indígena kankuama.	189
Cuadro 31. Proceso de hilado comunidad kankuama	190
Cuadro 32. Proceso de lavado de la cabuya.....	191
Cuadro 33. Puntadas básicas de los tejidos en las artesanías kankuamas.....	193
Cuadro 34. Diseños tradicionales en el tejido de mochilas, comunidad kankuama.....	194
Cuadro 35. Significados mochilas Sierra Nevada.	200
Cuadro 36. Fotografías del proceso de preparación de la materia prima arhuaco.	201
Cuadro 37. Fotografías de los procesos de hilado y corchado arhuaco.....	202
Cuadro 38. Fotografías del proceso de tejido arhuaco.....	204
Cuadro 39. El chinchorro y sus partes.	207
Cuadro 40. Detalle chinchorros trenzados de tripa y trama espaciada.....	207
Cuadro 41. Chinchorros de trenzado de tripa.	208
Cuadro 42. Chinchorros de trama espaciada o de cadeneta	210
Cuadro 43. Chinchorro de doble cara.	211
Cuadro 44. Tejeduría del chinchorro Wayúu.....	212
Cuadro 45. Ejemplo de mochilas tradicionales Wayúu.	215

Cuadro 46. Diseño de kanaas y su significado.....	218
Cuadro 47. Ejemplos de productos de tejeduría en caña flecha, comunidad indígena Zenú. ...	222
Cuadro 48. Proceso de obtención de la fibra de caña flecha.	224
Cuadro 49. Proceso de trenzado Zenú.	226
Cuadro 50. Tipos de trenza, tejeduría caña flecha.	227
Cuadro 51. Proceso de armado de productos con la técnica de cosido, tejeduría caña flecha.	228
Cuadro 52. Proceso gráfico de armado utilizando una estructura base comunidad Zenú.....	229
Cuadro 53. Ejemplos de cestería en iraca del municipio de Colosó.	236
Cuadro 54. Fotografías procesamiento de la iraca	237
Cuadro 55. Fotografías tejeduría en rollo de iraca	239
Cuadro 56. Puntadas tejido de rollo en iraca, Colosó.....	239
Cuadro 57. Mascaras de toro, Carnaval de Barranquilla y Bijagó	243

Índice de gráficos

Gráfico 1. Esquema de identidad cultural. Elaboración propia.....	37
Gráfico 2. Características de la artesanía como elemento cultural	51
Gráfico 3. Presunciones sobre el carnaval, artesanía, cultura e identidad.....	61
Gráfico 4. Crecimiento económico de Barranquilla.	71
Gráfico 5. Evolución de la población de Barranquilla.....	72
Gráfico 6. Actividades del Carnaval de Barranquilla, elaboración propia	84
Gráfico 7. Jerarquía social en la época colonial.	132
Gráfico 8. Esquema productivo tejeduría en iraca en Usiacurí	157
Gráfico 9. Esquema productivo, talla en madera municipio de Galapa.	164
Gráfico 10. Esquema productivo tejeduría San Jacinto.....	172
Gráfico 11. Esquema productivo joyería en filigrana momposina.	182
Gráfico 12. Proceso de extracción de tinte natural, comunidad kankuama.	192
Gráfico 13. Proceso de tinturado comunidad kankuama.....	193
Gráfico 14. Esquema productivo, mochila kankuama.....	195
Gráfico 15. Esquema productivo, mochila arhuaca.....	205
Gráfico 16 esquema productivo, chinchorro Wayúu.	213
Gráfico 17. Esquema productivo, mochila Wayúu.....	217
Gráfico 18. Esquema productivo, tejeduría en caña flecha.	232
Gráfico 19. Esquema productivo, tejeduría rollo Colosó.	240

Índice de fotografías

Fotografía 1. Batalla de flores.....	1
Fotografía 2. Las marimondas.....	20
Fotografía 3. Danza del garabato.....	63
Fotografía 4. Doña Toña Vengoechea Vives, reina del Carnaval 1923.....	81
Fotografía 5. Comparsa danza del torito.....	88
Fotografía 6. Danza del torito.	129
Fotografía 7. Plaza central del municipio de Usiacurí.....	151
Fotografía 8. Grupo de artesanos municipio de Usiacurí.	151
Fotografía 9. Plaza central Galapa.	158
Fotografía 10. Grupo de artesanos, municipio de Galapa.	159
Fotografía 11. Vista panorámica de San Jacinto.	166
Fotografía 12. Artesanos de San Jacinto.....	168
Fotografía 13. Plaza central de Mompox,	173
Fotografía 14. Artesanas Kankuamas.	186
Fotografía 15. Cultivo de fique, La Mina, resguardo kankuamo.....	189
Fotografía 16. Detalle de cabecera y cabuyera, en chinchorro.....	212
Fotografía 17. Sombrero vuelitiao.....	220
Fotografía 18. Caña flecha.....	223
Fotografía 19. Planta de iraca silvestre.....	235
Fotografía 20. Taller artesanal municipio de Colosó.....	235
Fotografía 21. Las marimondas.....	246

Índice de ilustraciones

Ilustración 1. Mapa político colombiano	7
Ilustración 2. Ferrocarril de Barranquilla	68
Ilustración 3. Plano de Cartagena y Getsemaní, 1808.	135
Ilustración 4. Mapa del departamento del Atlántico.	150
Ilustración 5. Mapa del departamento de Bolívar.	165
Ilustración 6. Proceso de tinturado con tintes industriales.	170
Ilustración 7. Departamento del Cesar.....	183
Ilustración 8. Logotipo marca registrada kankui mochilas.....	187
Ilustración 9. Departamento del Magdalena.....	196
Ilustración 10. Partes de la mochila arhuaca.....	197
Ilustración 11. Departamento de La Guajira.....	206
Ilustración 12. Departamento Córdoba.	220
Ilustración 13. Departamento Sucre.	233

Esta investigación ahonda en aspectos cotidianos de la sociedad caribeña colombiana, como el Carnaval y la artesanía, y tiene como fin delimitar un marco teórico que permita concluir algunos de sus aspectos identitarios más relevantes.

1. Introducción



Fotografía 1. Batalla de flores.
Diario *El Heraldo* 19 de febrero de 2012.

El Caribe colombiano se caracteriza por ser una región rica en manifestaciones culturales. Los individuos de este lugar presentan una serie de elementos comunes que los diferencian del resto de los colombianos y que los dota de una idiosincrasia particular.

La conquista y posterior colonización del Caribe colombiano propició un diálogo entre las culturas europeas e indígenas, a la que se sumó la cultura africana mediante la introducción de esclavos, y el resultado de todo ello fue una nueva identidad cultural. En la actualidad, todas estas influencias están integradas en la región creando una identidad propia que se refleja en todos los aspectos culturales y en las formas de vida de sus habitantes.

Este hecho ha originado un interés personal por desvelar los factores que determinan la identidad cultural caribeña de Colombia y han dado origen al desarrollo de la tesis que aquí se presenta en consideración.

Aunque existe una gran diversidad de manifestaciones culturales en la región, he focalizado mi estudio en dos de las más importantes: El Carnaval de Barranquilla y la artesanía. La primera de ellas es sin duda alguna la fiesta popular de mayor reconocimiento de la región y me atrevería decir que de todo el país. El Carnaval fue declarado Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO en 2003 y es un claro ejemplo de la fusión cultural regional. La segunda analiza las cadenas artesanales de la zona; cabe reseñar que la artesanía constituye mi sujeto de estudio desde hace más de diez años y es precisamente en esta tesis doctoral donde se canaliza toda la información recogida y desarrollada con el fin de reconocer la importancia de estos oficios para el país.

Por lo tanto, esta investigación ahonda en aspectos cotidianos de la sociedad caribeña como el carnaval y la artesanía, y tiene como fin delimitar un marco teórico que permita concluir algunos de sus aspectos identitarios más relevantes.

En esta investigación la identidad cultural se trata desde diferentes aspectos. En primer lugar, el económico, donde la cultura se vincula al mercado y al consumo y se manifiesta en las llamadas industrias culturales (empresas

artesanales y grupos vinculados al Carnaval). En segundo lugar, el humano, donde la cultura juega un papel de cohesión social, de autoestima, creatividad, memoria histórica, etc. Y en tercer lugar, el patrimonial, en el cual se incluyen las actividades y políticas públicas orientadas a la conservación, puesta en valor y uso social de dichas manifestaciones culturales.

La investigación está estructurada en cuatro cuerpos básicos: conceptualización, Barranquilla y su Carnaval, artesanía del Caribe colombiano y, finalmente, a modo de conclusión, algunos apuntes sobre la definición de identidad costeña.

El documento se inicia con un recorrido conceptual que permite establecer un lenguaje para identificar la importancia de los hechos culturales de la región. Con este fin, se ahonda en términos como folclore, folclorismo, cultura popular, patrimonio, tradición, producto folclórico, artesanía y Carnaval.

Este marco teórico proporciona un conocimiento más profundo sobre conceptos relacionados con la cultura y sirve de base para la generación de conclusiones en torno a la creación de identidades del Caribe colombiano. La validez de esta investigación se demuestra en las teorías que la apoyan y, en esta medida, los resultados aquí presentados pueden llegar a generalizarse. Por lo tanto, a partir de la conceptualización se logra abstraer elementos que ayudan a dibujar el imaginario cultural de la zona.

El segundo capítulo, “Barranquilla y su Carnaval”, se inicia con un repaso histórico sobre la formación de la ciudad. En este sentido destacan dos aspectos fundamentales: el primero hace referencia al carácter moderno y comercial de la urbe, y el segundo, al gran flujo migratorio que la conforma. Estas características únicas de la ciudad propiciaron el nacimiento y consolidación del Carnaval de Barranquilla.

A continuación, la investigación ahonda en los hechos que originaron la fiesta y se describen sus etapas. Esta abarca desde sus incipientes inicios entre los años 1805 a 1815, hasta su proclamación como Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO en 2003.

Una de las partes más relevantes de este capítulo es el estudio de las manifestaciones culturales del Carnaval, especialmente en sus comparsas. Las danzas son una de las expresiones folclóricas más intensas de esta región, recogiendo música, cantos, vestuarios, instrumentos musicales y las formas de comportamiento y asociación de los habitantes del Caribe. En consecuencia, el documento realiza un recuento de las características de danzas como el torito, el Congo grande, el paloteo, la cumbia, el caimán, los indios y el garabato, entre otras.

Los diferentes grupos actores del Carnaval de Barranquilla permiten la construcción de la identidad cultural regional, “el costeño”. Gracias a la fiesta se potencializa el sentido de pertenencia a un grupo social específico, y es precisamente este aspecto el que coadyuva a la construcción de ciudadanía.

Por tanto, este capítulo focaliza su estudio en conocer los términos organizados en torno al Carnaval, las expresiones de comunicación estética (la danza, la música, los disfraces y los productos artesanales), los tipos de interés (técnico, normativo y emancipatorio) y las virtudes públicas (solidaridad, pertenencia, tolerancia y reconocimiento). Todo ello con el objeto de determinar la incidencia de estos elementos en la construcción de la identidad regional.

En cuanto a la bibliografía sobre el Carnaval de Barranquilla, se ha incrementado notoriamente en los últimos años. No obstante, la mayoría de los trabajos hacen hincapié en la descripción de la festividad. Como base documental para el desarrollo de esta investigación, se han analizado las obras de Nina Friedeman, Margarita Abello, Mirta Buevas, Edgar Rey Sinning, Aquiles Escalante, Martín Orozco, Rafael Soto, Ariel Castillo, Adolfo González, Guillermo Henríquez, Heriberto Fiorillo, Alfredo de la Espriella y muchos más, todos ellos autores destacados en Colombia por sus publicaciones sobre el Carnaval.

El tercer capítulo versa sobre el tema artesanal. La artesanía es un producto con identidad propia, ubicado en una dimensión económica distinta de la industria. Este hecho es debido a su alto contenido de mano de obra, y porque incorpora elementos históricos, culturales, estéticos y artísticos, características que se analizan a lo largo de esta investigación.

El documento presta especial atención a las interrelaciones entre producción artesanal, manifestaciones culturales, patrimonio cultural y comercialización. Además, se contextualiza el producto artesanal del Caribe colombiano y se delimita la influencia que tiene la artesanía en la construcción de identidades locales.

El capítulo se inicia con un recuento histórico de la actividad artesanal en el Caribe colombiano, a la vez que se definen categorías artesanales y se resalta la importancia sociocultural de estos oficios para la región. A continuación, se contextualiza la artesanía colombiana en la actualidad, donde cabe señalar su contribución al sector productivo del país. En este sentido hay que destacar que la artesanía en Colombia se considera una importante fuente de ingresos y de trabajo, y además se ha convertido en un elemento de reivindicación para comunidades vulneradas por discriminación, pobreza y/o violencia.

Posteriormente, se realiza un recorrido geográfico por los departamentos del Atlántico, Bolívar, Cesar, Córdoba, La Guajira, Magdalena y Sucre con el fin de configurar el mapa artesanal de la zona. A partir de aquí, se estudia la artesanía, analizándola, delimitándola y caracterizándola. El pilar fundamental de este estudio se fundamenta en las investigaciones y trabajos de campo propios realizados en la zona desde el año 2003 al 2011. La investigación pone de manifiesto las principales artesanías de cada departamento, y a su vez destaca sus grupos productores, objetos, técnicas y materiales, entre otros factores que atañen a la producción artesanal.

La influencia de este sector en la creación de identidades parte de un análisis concreto que entiende la artesanía como una condición particular perteneciente a un grupo social determinado. Como resultado se define la producción artesanal de la zona, así como las sociedades que las hacen posible. Igualmente, se analizan los procesos de recuperación (técnicas, materiales y diseños), significación (condiciones de uso), procesos de transmisión y estructuras sociales y económicas, así como la integración de la artesanía en las dinámicas de mercados de compraventa. Por otro lado, también se definen los condicionamientos que se imponen a la artesanía de la región y que se ven reflejados en el imaginario del costeño.

Para finalizar la investigación en torno al sector artesanal del Caribe colombiano, se concluyen los aportes de dicha manifestación en la creación de las identidades culturales en la zona.

El cuarto y último capítulo de esta tesis, posiblemente el de mayor importancia, conjuga el estudio del Carnaval de Barranquilla y la artesanía del Caribe colombiano. En él se concluye la influencia de ambas manifestaciones culturales en la construcción de la identidad regional y en el imaginario de ser “costeño”.

La disertación final apunta no sólo a dar respuesta a la hipótesis principal de esta investigación, sino que también define el carácter general de los pobladores de esta región. La espontaneidad, la sensación de espíritu libre, la visibilidad de la prosperidad y la presencia del otro, son las características más destacables de la identidad del Caribe colombiano, elementos que se concluyen con el desarrollo de esta tesis y que están analizados de forma clara en este último capítulo. Precisamente son estas disertaciones las que dan validez a esta investigación y por tanto constituyen mi principal aporte teórico que, a su vez, repercutirán en los habitantes de esta región colombiana.



Ilustración 1. Mapa político colombiano

Fuente:

<http://web.presidencia.gov.co/asiescolombia/mapacol.htm>

Edición: Silvana Navarro Hoyos, 2013.

En azul se resaltan los departamentos incluidos en la investigación.

Ámbito de estudio. Físicamente el Caribe colombiano está compuesto por una llanura continental y las aguas y territorios insulares. La llanura está ubicada al norte de los Andes y termina en la Sierra Nevada de Santa Marta para dar paso a la península de La Guajira. La investigación se centra en el Caribe continental y se presta especial interés en la Ciudad de Barranquilla por su Carnaval. No obstante, también se tienen en cuenta las influencias de las comunidades artesanales que habitan en el territorio comprendido por los departamentos del Atlántico, Bolívar, Cesar, Córdoba, La Guajira, Magdalena y Sucre. Tal y como puede observarse en la ilustración número 1, que corresponde al mapa político de la República de Colombia, se ha resaltado en azul la zona de estudio.

Aunque el estudio tomó algunos referentes históricos con el fin de contextualizar las tradiciones carnestolendas y artesanales del Caribe colombiano, su referente temporal es netamente contemporáneo. Por lo tanto, se estudian dichas manifestaciones, desde finales del siglo XX hasta la actualidad. Además, cabe señalar que las investigaciones más completas sobre el Carnaval se iniciaron en la década de los 80 del siglo pasado y los referentes del capítulo de artesanías se basan en mi trabajo de campo realizado durante más de siete años en la zona (a partir del año 2003).

La investigación se realizó desde diferentes niveles:

- a) Nivel general: en donde se dispuso de una sólida base documental con el fin de conceptualizar términos como cultura popular, folclore, folclorismo,

patrimonio, identidad, tradición, carnaval y artesanía. Como complemento a este marco teórico, la investigación se amplió con información sobre las comunidades artesanales del Caribe colombiano y el Carnaval de Barranquilla.

b) Áreas de estudio: con el fin de alcanzar una mejor correlación de los datos se delimitaron los productos y comunidades artesanales con mayor reconocimiento en la región, estudiando cada una de manera intensiva. Se verificaron y analizaron archivos documentales que contenían información sobre el Carnaval de Barranquilla, definiendo las manifestaciones más consolidadas.

c) Casos: finalmente, la información ha sido complementada con estudios de caso, donde se combinó la información oral con la documental y la observación directa, lo que permitió una mayor profundidad analítica. El estudio de caso se centró en las manifestaciones culturales del Carnaval y la artesanía caribeña colombiana.

Sujetos de estudio. Tal como se ha mencionado, la investigación se centró en los grupos presentes de las expresiones del Carnaval de Barranquilla y en las comunidades artesanales pertenecientes al Caribe colombiano así:

- Barranquilla (Atlántico): como base para el estudio sobre la fiesta del Carnaval.
- Departamento del Atlántico: análisis de las tejedoras de palma estera del municipio de Usiacurí y de los talladores de madera del municipio de Galapa.
- Departamento de Bolívar: análisis de los tejedores de hamacas de San Jacinto y de los orfebres en filigrana en oro y plata de Mompox.
- Departamento de Cesar: análisis de la tejeduría en fique de la comunidad indígena Kankuama.
- Departamento de Córdoba: análisis de la cestería y de la tejeduría en caña flecha de la comunidad indígena Zenú.

- Departamento de La Guajira: estudio de la tejeduría en algodón de la comunidad indígena Wayúu.
- Departamento del Magdalena: investigación sobre la tejeduría en lana de la comunidad indígena arahuaca.
- Departamento de Sucre: estudio de la cestería en iraca.

Esta investigación, de carácter multidisciplinar, empleó diferentes técnicas y estrategias metodológicas con el objetivo de diagnosticar cada uno de los aspectos de partida de la misma.

Para el desarrollo del marco teórico, se analizó en profundidad la bibliografía existente. Dentro de este ítem, también se incluye documentación de interés para esta investigación, como diarios locales o informes de entidades con presencia en la zona.

Otros apartados, como las características de comunidades artesanales y su producción, fueron trabajados como temas monográficos. Las principales técnicas de investigación que se utilizaron aquí fueron las entrevistas focalizadas, la observación y el registro fotográfico. Para completar la información se utilizaron informes técnicos de proyectos institucionales desarrollados en la zona.

Temas como el Carnaval y la definición de identidades regionales se trabajaron a partir de datos obtenidos de entrevistas de carácter general y conclusiones sobre la investigación teórica y monográfica realizada. A su vez, se reflexiona en torno a las experiencias y percepciones de los actores del Carnaval y la artesanía.

Antecedentes del tema. A pesar de los diferentes trabajos, que analizan el sector artesanal colombiano (sobre técnicas, materiales y productos), es notable la ausencia de investigaciones que apunten a la importancia de la artesanía en la creación de identidades.

Igualmente, también son escasos los estudios que analicen los nexos que tiene el desarrollo de una fiesta popular como el Carnaval de Barranquilla en la producción artesanal regional y sus aportaciones a la identidad regional.

Aunque el Carnaval de Barranquilla no es ajeno a los escritores, sí se puede evidenciar la carencia teórica de muchos de sus autores. Las primeras descripciones del Carnaval de Barranquilla datan del siglo XIX y fueron realizadas por viajeros. A finales de este siglo también se hallan los primeros artículos de prensa y revistas que se centran, sobre todo, en los acontecimientos sociales. En ellos se describe, sobre todo, las actividades de la clase acomodada.

Una mirada crítica sólo fue posible gracias a antropólogos y etnólogos como Roberto Castillejo, Aquiles Escalante y Nina S. de Fridemann, quienes a partir de mediados del siglo XX iniciaron los primeros estudios académicos sobre el tema.

Las últimas décadas del siglo vieron emerger la publicación de artículos y unos pocos libros. No obstante, y gracias a la proclamación del Carnaval como obra maestra del Patrimonio Inmaterial por la UNESCO, se impulsó por parte del gobierno regional la publicación de un volumen especial en el que se recogen diversos trabajos sobre el tema.

Una dificultad añadida es que no existe un registro histórico pormenorizado de las fiestas barranquilleras. Además, cabe señalar que la tradición oral tiene tal fuerza, que las estimaciones sobre su origen varían de una versión a otra, con la particularidad de que ninguna logra definir una fecha exacta.

Sin embargo, los documentos históricos depositados y custodiados en los archivos regionales y nacionales¹ demuestran que las festividades en las provincias del Virreinato de la Nueva Granada (hoy Colombia), como en la mayor parte de la América hispana y portuguesa, eran comunes en el siglo XVIII.

¹ Entre ellos el Archivo Nacional-Colonia. Sección milicias y marina Colombia.

Los carnavales se posicionaron en la región después de producirse las independencias y la creación de los nuevos estados nacionales a principios del siglo XIX.

“El carnaval funcionó como índice, como catalizador, y como espacio privilegiado para el mestizaje latinoamericano, y valga aquí el doble sentido cultural y genético de mestizaje” (Chasteen, 2005: 218).

Las cartas de época colonial que escribieron los obispos de Cartagena de Indias, diócesis de la cual dependía la incipiente Barranquilla, demuestran el alcance de estas festividades, precedidas por los denominados “Cabildos de Cartagena”². Estos últimos se formaron como consejos festivos en los que se invertía el orden social, y los negros esclavos africanos parodiaban las instituciones jerárquicas hispánicas hasta el amanecer.

Los abundantes folios correspondientes a la época colonial³, custodiados en el Archivo General de la Nación en Bogotá, y específicamente aquellos sobre la Iglesia y las fiestas, contienen información detallada sobre el comportamiento festivo de los habitantes de las provincias de Cartagena de Indias y Santa Marta. También se halla información sobre las reacciones oficiales ante eventos que contrariaban la normalidad de la región⁴.

² El término Cabildo, en la ciudad de Cartagena de Indias y en el Caribe, está asociado mayoritariamente a los Cabildos de Negro, Lengua y Nación que existieron en esta parte del continente desde la época colonial. El cabildo se encargaba de reagrupar esclavos según su origen étnico y lingüístico. Este término se popularizó y se asoció a formas festivas a finales del siglo XIX como una inventiva de los sectores populares, subalternos, históricamente excluidos de las decisiones de poder y que ven en las fiestas una oportunidad para parodiar y burlarse de lo formal.

³ Ejemplo de ello es la carta escrita por el cabildo de Cartagena dirigida al virrey Ezpeleta en 1791, en forma de queja, en la que manifestaba que el Carnaval constituía una ofensa a Dios. La moral y las buenas costumbres se hallaban en peligro debido a la participación de los jóvenes y mujeres españolas en los eventos relacionados con estas fiestas, junto con los esclavos negros.

⁴ En 1789 el gobernador político y militar en la ciudad de Cartagena, Joaquín de Cañaveral y Ponce, proclamaba las normas por las que los habitantes y visitantes debían vivir bajo la orden y la obediencia al rey. En éstas, se registran restricciones impuestas a los Bundes y los Fandangos, celebraciones que los negros y los “plebeyos” tenían costumbre de organizar los días de fiestas de los santos y los días anteriores a éstos: estos encuentros debían terminar antes de las 21 h y todos los participantes debían volver a sus casas con la excepción de la Navidad y el día de Reyes y sus vísperas (Mora, 1992:125). Los otros días los propietarios de esclavos debían asegurarse de que no salían muy tarde para evitar los desórdenes (Mora, 1992:121). En 1871 hubo aún otra prohibición para los Bundes de la provincia, ya que las gentes que los celebraban no iban a misa al día siguiente (Rey Sinning, 2008:84). En De la Rosa Solano, 2013.

Ante la escasez de precisión en las fechas históricas, los relatos de viajeros que recorren los pueblos de las diferentes provincias adquieren mayor relevancia. Algunos de ellos incluso permiten determinar algunas fechas aproximadas. A modo de ejemplo, destaca el viajero norteamericano Rensselaer, que en *Cartas a su padre* (1829) referencia por primera vez la fiesta en la ciudad de Barranquilla. El carnaval del cual es testigo es el de una aldea, y no posee una organización, como si será posible a finales del siglo (Nichols, 1988).

Los periódicos regionales como *El Promotor*⁵ y *El Diario del Caribe* recogen las historias de las festividades populares hacia 1870. En el siglo XX, estos mismos medios ponen énfasis en los orígenes de las danzas y los disfraces. Los comentarios de los columnistas⁶, cuyos nombres destacan en este momento, trasladan las conversaciones de las tertulias del centro de la ciudad al periódico.

En la década de los 60' del siglo XX, escritores como Alfonso Fuenmayor proporcionaban una visión más universal del Carnaval, asociándolo al carácter libre del barranquillero, y ya se vislumbraba un potencial de celebración internacional⁷.

La prensa fungió a manera de transición hacia los estudios antropológicos de las fiestas. Sin embargo, la vocación crítica de los columnistas continuará en todos los periódicos. Los aspectos estudiados del Carnaval se diversificarán y abarcarán temas como lo económico, lo político o lo antropológico, entre otros.

Los estudios del Carnaval de Barranquilla se han abordado desde diferentes disciplinas. No obstante, su análisis como hecho cultural está validado especialmente desde las Ciencias Sociales.

Una historia de la visión académica de las fiestas se inició gracias a la creación del Instituto Etnológico Nacional (1941), durante el gobierno de Eduardo

⁵ Diario que circuló en la ciudad de Barranquilla entre 1870 y 1907. Se constituyó como una de las principales publicaciones de la época, destacándose, además, por sus notas sobre la vida local y regional.

⁶ Como Domingo González Rubio del Promotor.

⁷ Fuenmayor, A. "El carnaval". En: *El Heraldo*, 8 de febrero de 1964.

Santos, patrocinador de la visita académica del etnólogo francés Paul Rivet entre otros muchos especialistas europeos. Como consecuencia, arqueólogos, etnólogos y sociólogos comenzaron el estudio de los fenómenos socioculturales en cada región del país. Dentro de esta misma dinámica, el arqueólogo y antropólogo Carlos Angulo Valdés creó el Instituto Etnológico del Atlántico en 1946. La fundación de dicho instituto posibilitó el inicio de estudios socioculturales en el entorno de Barranquilla.

En cuanto al Carnaval cabe destacar, por ejemplo, los estudios pioneros de Rodrigo Vengoechea (1950). Aunque bastante descriptivos, los textos de Vengoechea ya dedican un importante espacio a las manifestaciones de la cultura popular.

En 1963, el historiador Jaime Jaramillo Uribe publicó un estudio sobre la esclavitud en Colombia, en el cual se presentan antecedentes del Carnaval desde la época colonial, definiéndolo como una fiesta de los esclavos.

El Carnaval en el norte de Colombia, de Roberto Castillejo, publicado en 1957, parte de una perspectiva histórica y se centra en la búsqueda de las raíces del Carnaval, concluyendo la importancia del componente africano en las mismas.

El antropólogo Aquiles Escalante publicó varios artículos y libros en los que dedicó capítulos especiales al Carnaval. Entre ellos cabe destacar: *El Palenque de San Basilio* (1954) o *El negro en Colombia* (1964), donde el autor resaltaba la influencia negra. Para Escalante los carnavales derivan de las celebraciones coloniales con claras raíces africanas; además, profundiza en el fenómeno y describe las aportaciones étnicas y folclóricas, así como los instrumentos musicales.

En 1980, este mismo autor publicó, en la revista *Divulgaciones Etnológicas*,⁸ el artículo “Las máscaras de madera en el África y en el Carnaval de Barranquilla” y en 2001, en la revista *Huellas*, de la Universidad del Norte⁹, “Un poco de

⁸ La revista *Divulgaciones Etnológicas*, editada por el Instituto de Investigación Etnológica de la Universidad del Atlántico, con su primer número en 1950, se presenta como uno de los referentes de la historia del Caribe colombiano.

⁹ La revista *Huellas*, editada por la Universidad del Norte desde 1980, promueve entre las comunidades de los ámbitos nacional e internacional temas de interés para la región Caribe colombiana en las áreas de historia, filosofía, literatura, arte y ciencias políticas y sociales.

historia del Carnaval de Barranquilla y sus danzas”. Ambos artículos brindan un valioso aporte para el estudio de las festividades temporalizando sus estudios en las décadas de los años cincuenta y setenta, otorgándoles un estatus de “hecho cultural”

Nina S. de Fridemann, en sus estudios sobre la contribución de los afrocolombianos a la nación a partir de los años setenta, publicó en 1984 el resultado de varias investigaciones sobre las clases sociales y su papel en las fiestas en *Perfiles sociales del Carnaval de Barranquilla*. En este texto, la autora contextualiza las clases sociales existentes y reflexiona sobre los barrios negros o populares como “el Rebolo”, donde vivía la clase obrera de la ciudad. Como conclusión, señala que la clase dominante se valió del Carnaval para ensayar una separación menos cortante y visible con las clases populares.

Entre otros artículos de la misma autora, destacan “Agonía de las máscaras de madera. Escultura popular de tradición africana en Colombia” (1976), en el que analiza las semejanzas entre las máscaras y las figuras africanas que aparecen en el Carnaval de Barranquilla; y “Congós: ritual guerrero en el Carnaval de Barranquilla” (1977), en el que disecciona las diferentes facetas de la estructura y organización de la Danza del Congo Grande y aspectos del núcleo urbano de la ciudad vinculados con esta danza. En 1979 publicó la investigación comparada “Carnaval de Barranquilla y Río de Janeiro: Ritual de tradición y cambio” y “El carnaval rural en el río Magdalena” en 1984. En todos ellos su hipótesis principal señala la difusión de las fiestas asociada a la colonización española-portuguesa y pone en relieve el sincretismo y reinterpretación de rituales de sociedades indígenas, negros esclavos y libres sobre la religión católica.

Las representaciones de la fiesta tomaron distintos rumbos disciplinares a inicios de los años ochenta del siglo XX, y sólo periódicos como *Diario del Caribe* destacaron por sus artículos. Entre los diferentes autores que publicaron en este rotativo, cabe destacar el grupo formado por Margarita Abello, Mirta Buevas y Antonio Caballero, cuya mirada sociocultural desde la región confirmó la complejidad de la fiesta. En su artículo “Gajos de Corozo, flor de la

Habana” se analizan las danzas del Carnaval, su carácter mestizo y su factor aglutinante en el término de duración de la festividad.

Los mismos autores publicaron otros artículos como “Tres culturas en el Carnaval de Barranquilla” (1982), que trata de la simbiosis cultural en la que el zambo o mulato, junto a su entorno cultural, se forjó como un ser social completamente nuevo, que ya no fue más europeo, indio o africano. Además, también señalan como esta procedencia triétnica se ve reflejada en las manifestaciones culturales de la festividad. Así mismo, en el artículo “Yo vengo de otra parte, pero soy de Barranquilla...” estudiaron las raíces regionales de la celebración.

El primer compendio especializado sobre el tema aparece con la publicación en 1985 del libro *Carnaval en Barranquilla*, de Nina S. de Fridemann, considerado uno de los trabajos más importantes y rigurosos sobre el tema. Esta obra dedica numerosas páginas al estudio de los símbolos, las máscaras y el sincretismo religioso.

A finales del siglo pasado, la Universidad del Atlántico y la Cámara de Comercio de Barranquilla publicaron textos compilatorios resultado de diversos encuentros llevados a cabo por investigadores desde un punto de vista pluridisciplinar. Los foros del Carnaval, que fueron realizados en 1983 y 1987, sirvieron para reflexionar y proponer posibles soluciones a una problemática que afectaba a los actores de las fiestas. Las memorias de estos encuentros fueron publicadas bajo el título “Memorias de los foros del Carnaval de Barranquilla” en 1989.

En la siguiente década, instituciones como la *Fundación Social*,¹⁰ con el apoyo de un grupo de antropólogos de diferentes universidades, publicaron diferentes artículos como “Barranquilla: Frontera cultural: Apuntes etnográficos sobre el Carnaval de Barranquilla”, “Análisis semiótico de álbumes fotográficos”, “las identidades locales y la memoria: accesorios estratégicos al componente cultural y producción” y “circulación y consumo de objetos del carnaval”.

¹⁰ La Fundación Social se fundó en 1911 por el padre José María Campoamor, sacerdote jesuita español. Desde el punto de vista jurídico, se trata de una entidad civil, sin ánimo de lucro y de utilidad común. Tiene como misión trabajar por superar las causas estructurales de la pobreza en Colombia y promover la construcción de una sociedad más justa, más humana y más próspera.

Ya en el siglo XXI se publicaron dos libros de compilación sobre el tema *Primer encuentro de Investigadores del Carnaval de Barranquilla* y *El Carnaval de Barranquilla hacia el siglo XXI*.

Todas las publicaciones que se han analizado hasta el momento hacen especial hincapié en la fiesta como tal, mientras que las referencias sobre productos artesanales y los artesanos de la región son más bien escasas. Si bien se denota la importancia de objetos como máscaras y disfraces para el desarrollo de la actividad, no existe ningún análisis antropológico en concreto.

Cabe señalar que los estudios realizados sobre los artesanos de la zona se han hecho únicamente desde el punto de vista productivo. Ello es debido a que el gobierno colombiano reconoce en la artesanía una fuerza de trabajo que ocupa a más de 1.200.000¹¹ individuos y representa el 15% de la ocupación del sector manufacturero del país.

A nivel nacional, la entidad más representativa es Artesanías de Colombia S.A., empresa de economía mixta adscrita al Ministerio de Industria, Comercio y Turismo. Dicha entidad no solo promueve el desarrollo del sector artesanal, sino también su estudio desde 1964, siendo pionera en la región.

Entre sus publicaciones y documentos más destacados sobresalen el *Censo Económico Nacional del Sector Artesanal* (1988), que brindaba una completa contextualización de este sector productivo; “Fibras vegetales empleadas en la artesanía” (2007) que trata del conocimiento y utilización de estas plantas en Colombia; “Oficios: las artesanías colombianas” (2005), que hace un recuento de diferentes oficios artesanales del país; y “Guía para exportar artesanías e identificación del oficio para la determinación de origen Colombia” (2010), de carácter más técnico. También destacan las publicaciones conjuntas con el ICONTEC¹² sobre las normas técnicas de calidad artesanal, que se han desarrollado para diferentes sectores artesanales desde el 2003.

En consecuencia, Artesanías de Colombia S.A. constituye una importante fuente de información, ya que es el único organismo que ha trabajado con

¹¹ Cifras aportadas por el *Censo Económico Nacional del Sector Artesanal*, 1998.

¹² ICONTEC: Instituto Colombiano de Normas Técnicas.

todas las comunidades artesanales del país por más de 40 años y sus publicaciones se centran en el estudio de las técnicas y materiales artesanales empleados.

Otros autores que han investigado en torno a la artesanía en Colombia son Cielo Quiñones y Neve Herrera. De la primera destacan: *“Reflexiones en torno a la artesanía y el diseño en Colombia”* (2003) y *“Conspirando con los artesanos: crítica y propuesta al diseño en la artesanía”* (2006), en donde se analiza la introducción del diseño en el mundo de la artesanía y cómo tradición e innovación, patrimonio cultural y expresión contemporánea se funden en lo artesanal.

Del segundo destacan obras como *“Artesanía, organización social de su producción”* (1992) y *“La artesanía, vivencia de Identidad Tecno- social”* (1988). Este autor, además de analizar la producción artesanal colombiana, también estudia sus organizaciones.

Para finalizar este breve estudio de la cuestión, he de mencionar algunas publicaciones propias. Entre ellas: *“Titulación de movimientos artesanales colombianos”* (2004), donde abordo los procesos de desarrollo de producto artesanal, con gran énfasis en el artesano, o las *“Normas de calidad y competencias laborales artesanales”* (2005), donde analizo técnicamente diferentes cadenas productivas artesanales colombianas con el fin de elevar la calidad de la producción artesanal. Ambos artículos son fundamentales para entender los procesos de desarrollo artesanal del Caribe colombiano.

Del análisis sobre los estudios de la artesanía se desprende que tienen un marcado interés en fortalecer los procesos productivos, mejorar las técnicas de producción, tener una sostenibilidad ambiental y diversificar el producto con la introducción de nuevas estructuras de diseño, todo ello con el fin de mejorar las ventas, y por tanto los ingresos de las comunidades productoras. Por lo tanto, mucha de esta documentación son informes técnicos sobre los diferentes proyectos implementados, mientras que las referencias a los elementos culturales del producto son más bien escasas.

Hipótesis principal. Manifestaciones culturales como el Carnaval de Barranquilla y la artesanía son ejes fundamentales en la definición de la identidad del Caribe colombiano. La producción material e inmaterial de una región se ve influenciada por factores económicos, políticos, demográficos, sociales y culturales, que potencializan los comportamientos sociales. Este dinamismo en la actividad es al mismo tiempo integrador e individualista y determina las identidades regionales.

Objetivo general. El objetivo final del trabajo que aquí se pone en consideración es reflexionar en torno al Carnaval de Barranquilla y la artesanía del Caribe colombiano, determinando la influencia de estas manifestaciones culturales en la construcción de identidades regionales y el imaginario del “ser costeño”.

Objetivos específicos. Entre los objetivos específicos de este trabajo

- Indagar en torno a las manifestaciones culturales del Carnaval de Barranquilla definiendo las características de la fiesta.
- Concluir la influencia del Carnaval de Barranquilla sobre la creación de identidades regionales.
- Evaluar el impulso económico y social que comporta la fiesta en la región.
- Reflexionar sobre los procesos de intervención (diseño, comercialización) aplicados a la artesanía tradicional popular y la relación entre artesanos, comercializadores y usuarios.
- Problematizar los términos de cultura popular, folclore, tradición, patrimonio cultural, identidad, carnaval y artesanía.
- Reflexionar acerca de las interrelaciones entre cultura, patrimonio, creación de identidades, carnaval y producto artesanal.

- Dibujar el contexto general de la artesanía del Caribe colombiano y su influencia en la creación de identidades regionales.
- Explicar cómo la artesanía del Caribe colombiano y el Carnaval de Barranquilla han servido de base en la creación de identidades regionales.

Aplicabilidad y utilidad práctica de los resultados previsibles. Gracias al desarrollo de esta investigación, los artesanos del Caribe colombiano adquirirán una mayor conciencia de la historia y del significado de los productos desarrollados y a su vez estarán capacitados para su comunicación como estrategia de valor agregado en su producción. De esta forma se logrará que los artesanos de la región trabajen sobre nuevos campos de aplicación y sobre nuevos conceptos con referentes folclóricos claros.

El Carnaval, la fiesta emblemática de los barranquilleros, y por extensión, del Caribe colombiano, se encuentra amenazado por la creciente introducción de influencias externas, especialmente por la comercialización ligada a su desarrollo. Por lo tanto, las comunidades que hacen posible esta festividad, en la cual se incluyen los artesanos, como una más de sus expresiones culturales, deben prepararse para organizar su adecuada divulgación, sensibilización y valoración.

La ausencia de registros coherentes sobre la artesanía y el Carnaval caribeño colombiano que posibiliten una lectura interpretativa es un proyecto desafiante por realizar, y es precisamente uno de los objetivos de esta investigación.

Así mismo, en esta etapa es importante mantener el contacto, en primer lugar, con la comunidad productora con el fin de realizar una transferencia de conocimiento de dos vías de forma exitosa y, en segundo lugar, con representantes de las festividades del Carnaval de Barranquilla y el Ministerio de Cultura colombiano, con el fin de difundir los resultados obtenidos en forma de publicaciones y conferencias para despertar interés en esta área de estudio.

Un primer obstáculo para el conocimiento folclórico procede del recorte del objeto de estudio... Interesan más los bienes culturales – objetos, leyendas, música – que los actores que los generan y consumen. Esta fascinación por los productos, el descuido por los procesos y agentes sociales que los engendran, de los usos que los modifican, lleva a valorar en los objetos más su repetición que su cambio.

Néstor García Canclini

Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad (1991:196)

2. Conceptualización



Fotografía 2. Las marimondas.
Vega, 2011.

El objetivo de este capítulo es generar un marco conceptual discutiendo términos como folclore, cultura popular, patrimonio y tradición. Al mismo tiempo, se definen los términos de artesanía y carnaval. A partir de la revisión de diferentes autores, esta conceptualización se asocia a la región caribeña colombiana, tomando como referencia sus manifestaciones culturales.

El análisis de este marco conceptual, muestra las diferentes variables que de forma directa o indirecta están presentes en la creación de identidades. Además, ofrece las herramientas necesarias para el estudio de las formas de vida y comportamiento de los habitantes de la costa norte colombiana.

El estudio de los conceptos aquí expuestos, resulta una tarea ardua ya que existen tantas definiciones como autores. Además, con el paso de los años, y la introducción de nuevas escuelas de pensamiento los términos se han transformando y presentan diferentes variables. Este capítulo, reúnen diferentes puntos de vista, que permiten establecer un lenguaje consensuado, para identificar los hechos culturales sobresalientes del Caribe colombiano. Esta investigación genera un lenguaje que ayuda a leer y comprender las claves que permiten definir los caracteres identitarios de esta región.

Cabe destacar el último apartado de este capítulo, en donde se relaciona la indagación teórica con el carnaval y la artesanía caribeña. Se concluye de ello la existencia de tres niveles de actuación, todos ellos, elementos base de esta investigación. En primer lugar se halla el mundo de los productos y sus creadores, en segundo lugar el mundo de los valores y por último el mundo de las actividades y relaciones.

A continuación se definen los términos folclore, folclorismo y cultura popular, tomando en cuenta diferentes aproximaciones. Además, se muestran las diferencias y similitudes en su definición y al mismo tiempo se concluye de qué forma se abordan estos temas para la consecución de los objetivos de esta tesis.

2.1. Folclore, folclorismo y cultura popular

Los términos folclore¹³ y cultura popular generalmente se consideran como sinónimos y es difícil definir en qué contribuye cada uno de ellos en la formación de identidades culturales de una región.

A continuación, se exploran algunas de sus definiciones y para ello se toma en cuenta la propuesta de María Dolores Juliano (1986). Finalmente, se concluye que ambos términos son complementarios, y que además abarcan muchas veces el mismo campo semántico.

Entre ambos términos, la mayor diferencia radica en los objetivos, técnicas de investigación, y en la delimitación de sus unidades de análisis. El primero, el folclore, alude a las técnicas y conocimientos mantenidos y transmitidos por enseñanza directa o por medios verbales. Además, centra su análisis en unidades recortadas y por lo general en un ámbito geográfico delimitado. El segundo, la cultura popular, estudia aspectos culturales propios de grandes sectores de población, tanto urbana como rural, intenta captar la cultura como un todo, incluyendo sus interrelaciones con los otros segmentos o sectores culturales.

En consecuencia, mientras que el folclore reconstruye el pasado a través de los rasgos que han conseguido sobrevivir hasta el presente, la cultura popular estudia el funcionamiento de las configuraciones culturales ya sea en la actualidad o en el pasado.

Al no existir un consenso entre la comunidad científica, algunos folcloristas como Redfield (1978) o Abadía (1983) para el caso colombiano, lo definen como el estudio de determinados grupos arcaicos dentro de la sociedad global. Así, el folclore se considera como el conjunto de manifestaciones artísticas y técnicas del pueblo (incluyendo sus creencias, expresiones rituales y “supersticiones”). En muchos casos se ha considerado como “supervivencias”¹⁴

¹³ De acuerdo a su definición, etimológicamente la palabra folclore significa saber del pueblo (the lore of the people) (Bonte y Izard 1991:297)

¹⁴ como elementos aislados, no funcionales, que se mantienen por una especie de inercia en una cultura que había cambiado sus estructuras formales y que por lo tanto no tenía un lugar lógico para ello

de épocas pasadas, que permiten acercarnos al pensamiento de nuestros antepasados (Juliano, 1986:5).

El folclore, también alude a sus contenidos y se le define a través de sus técnicas de transmisión, manteniendo, reuniendo, conservando y reinterpretando elementos culturales construidos por un colectivo. La enseñanza se realiza de forma directa, fuera de los canales oficiales y de la difusión escrita.

Con demasiada frecuencia el folclore resulta de una errónea lectura de las interrelaciones. Ello es debido a que dichas expresiones se han recubierto de un nuevo significado, es decir han adquirido una nueva funcionalidad (expresiones u objetos folclóricos).

Tal y como señala Dolores Juliano (1985), los científicos sociales como Kroeber consideran que la cultura es un conjunto de normas y reglas, generadas socialmente y no una esencia que se materializa en determinadas actividades. Otras definiciones de autores como Benedict consideran la cultura como un conjunto de disposiciones adquiridas por aprendizaje (escuela de cultura y personalidad) o incluso autores como Steward la definen como la medida estadística de las conductas de sus agentes (ecología cultural). Para estos autores la cultura popular es un fragmento, incluido y muchas veces opuesto a una unidad de cultura mayor.

Otros autores como Tylor (1995) consideran la cultura como material de estudio sistemático, en donde si se analizan los detalles se podría entender el todo. Boas (1964) definió la cultura como un fenómeno plural (culturas). Geertz (1988) por su parte afirma que los símbolos de la cultura pueden ser interpretados de diversas maneras, ya que no poseen el mismo sentido para todos los miembros de la una sociedad. Estas aproximaciones nos llevan a pensar que la cultura es un complejo esquema en el que intervienen diferentes factores o expresiones y que la definición de la identidad cultural de una región tendrá tantas caras como sus habitantes.

Octavio Paz (1972) propuso una clasificación en el ámbito del arte (arte culto, arte de consumo y artesanía) que puede extenderse al de la cultura. Por lo tanto, dicho autor entiende por cultura popular:

- Aquella que se basa en relaciones cara a cara y que organiza áreas definidas de sus relaciones sociales y de sus intercambios con el medio.
- Responde a especificaciones locales (o al menos, de mayor extensión que las de la cultura dominante)
- Se trata de una cultura desvalorizada, propia de aquellos que no detentan el poder, de las clases subalternas.
- Carece de poder de decisión para establecer normas fuera de su limitado ámbito, y aún dentro de éste sus elaboraciones sufren la confrontación (muchas veces desfavorable) con las que proviene de la cultura oficial.
- Tiene cierto nivel de organización propia (por eso puede ser considerada cultura).
- Su funcionamiento está constantemente expuesto a ser re – definido o manipulado según los intereses de la cultura mayor (por eso es popular o subalterna).

En este sentido, sólo se puede definir qué es la cultura popular en contraposición a otro concepto, el de cultura, que le sirve de punto de referencia. Se trata de definir una interrelación y no un elemento autónomo.

Con el desarrollo de la modernidad y el mundo globalizado en el cual vivimos todo se ha vuelto más complejo. Por un lado, los medios de comunicación (televisión, radio, internet, prensa entre otros) difunden información de y desde cualquier parte del mundo y, por otro, el cambio de contexto y por ende de función que pueden llegar a tener los “objetos populares”.

El éxito de la denominada cultura popular radica en su capacidad para reunir a grupos diversos (relaciones con lo étnico, la producción, lo geográfico, etc.), que se consideran subalternos, y generar una identidad compartida. No obstante, es precisamente esta característica la que dificulta su delimitación.

En la actualidad cultura popular y folclor se unen de forma híbrida, por lo que es difícil diferenciarlas, aunque en el término de ambas se reconoce el concepto de lo popular.

Los estudios folclóricos latinoamericanos, estuvieron ligados a la formación de la conciencia nacional. A partir de ellos se define el rol de los sectores populares en el desarrollo de cada país y de los propios intelectuales que se ocupaban de conocerlos. Por lo común, no se reconoció el intenso dialogo entre las diferentes sociedades (grupos culturales). Justamente, es el folclorismo el que reafirma la cultura popular pero no por sí misma, sino acompañada de las formas de producción y comunicación actuales.

Una buena parte de las diversas manifestaciones de la cultura tradicional pasó de ser el exponente de una manera de vivir, a ser el instrumento de la nueva sociedad de tipo urbano, asignándole usos estéticos, comerciales y sobre todo ideológicos. El folclorismo puede mostrar de qué manera la sociedad actual ve y entiende su tradición perdida.

El folclorismo es el interés que siente dicha sociedad por la denominada “cultura popular” o “tradicional”. Este se puede manifestar de forma activa (cuando el espectador tiene una predisposición positiva a la cultura popular) o pasiva (cuando la actitud intenta reproducir fuera del contexto original, espacio – tiempo – función). Así mismo, el folclorismo da un uso concreto a la tradición que puede ser de índole estético, comercial o ideológico y está presente en cualquier ámbito de la cultura tradicional; ya sea la música, la indumentaria, la arquitectura, la literatura, las fiestas y/o los hábitos culinarios (Martí 1996).

Algunos expertos como T.W. Adorno (1966), acuñaron el término de “cultura popular de segunda mano” (Reyes 2009), para referirse a los productos folclóricos que, procedentes de una tradición concreta, han sufrido una cierta transformación para adaptarse a los gustos y necesidades de un público de sensibilidad predominantemente urbana.

Por otro lado, Martí también relaciona el folclorismo con la identidad étnica: “El folclorismo es un medio de expresión de la etnicidad y constituye, por ello, un

recurso obligado de las minorías étnicas con reivindicaciones políticas”. (1996:22).

En cuanto a la relación entre folclor y folclorismo, este mismo autor señala que el folclor es vivencia y el folclorismo es vivencia de una vivencia (1996:23). Desde este punto de vista, el folclor sigue la línea ininterrumpida de la tradición, mientras que el folclorismo se caracteriza por su discontinuidad.

El folclorismo se manifiesta en diferentes niveles:

- Nivel de ideas, actitudes y valores, que se incluyen bajo el concepto globalizador de “base tradicional”
- Nivel de producto, es decir todas aquellas unidades formales o relaciones concretas que se constatan en el folclore, materiales o inmateriales.
- Actualización que en un momento y lugar determinado se hace de aquel producto tradicional (dándole por lo general una lectura diferente)

A partir de la toma de conciencia generalizada de la existencia de la cultura popular, de su pérdida y del deseo de recuperarla, el folclorismo se manifiesta de manera plena. Entonces, se entiende por folclore la cultura denominada “popular” en el sentido de “tradicional”. No se puede concebir una cultura “cultura” y otra “popular”, como si estas estuvieran enfrentadas; pero sí el hecho de que la misma cultura cambia de características según las diferentes realidades. Sin embargo existen problemas en su definición por dinámicas tales como la creación, difusión y reproductibilidad.

En el campo del Folclore, aquello que define la cultura popular, más que el producto en sí, son los elementos accidentales que lo acompañan. Entre ellos cabe destacar, el anonimato, la tradición oral, la existencia de variables, la pertenencia a un ámbito geográfico determinado y/o una cierta funcionalidad expresa.

Para poder ser considerado “genuino”, una de las características que tradicionalmente se ha otorgado al producto folclórico es su antigüedad. Esta tendencia también incluye la aceptación de un cierto esteticismo que evita

reconocer las posibilidades de cambio que posee como hecho cultural. Este valor también se halla en la noción de tradición.

Un producto puede ser popularizado, pero no es popular, por eso es preciso que el tiempo le dé el carácter, que la tradición sancione. El tradicionalismo constituye otro elemento importante al hablar de folclorismo. Si folclore es tradición¹⁵, es decir, aquel acto de transmisión espontáneo del cual no se es consciente porque no es racionalizado y que conserva contenidos culturales de forma dinámica. Consecuentemente folclorismo es tradicionalismo: la presentación consciente e intencionada de contenidos culturales pertenecientes al pasado con la finalidad expresa de conservarlos o recuperarlos.

El producto folclórico también está ligado a un ámbito geográfico determinado. Este hecho es ajeno a la dinámica propia de la cultura tradicional antes de su folclorización. Cabe señalar que, mediante procesos de difusión, puede ser asimilada y adaptada por diversos grupos receptores de diferente filiación étnica y pasar a formar parte, por tanto, de su legado cultural.

Las creaciones folcloristas, aunque rebasen las barreras culturales, ya no perderán su etiqueta topográfica de origen, y la nueva comunidad receptora las verá siempre como un legado cultural ajeno.

El folclorismo fomenta la difusión de una manifestación cultural dentro de los límites del territorio con el cual se identifica. Por otra parte, también sirve de freno para su expansión natural más allá de sus fronteras.

El folclorismo es ideología, e integra elementos culturales preferidos, proscritos y perseguidos. Así, por ejemplo, en una misma sociedad, un grupo intentará la conservación de elementos culturales, mientras que otros adaptarán elementos externos a su cultura.

Desde el punto de vista del origen de la cultura objeto del folclorismo se puede hablar de “exofolclorismo” (exotismo, fascinación por aquello que es exótico) y “endofolclorismo” (interés por descubrir las propias raíces culturales) (Martí 1996:68).

¹⁵ El término tradición será descrito más adelante.

La artesanía, como se analizará más tarde, se incluye dentro del folclore y el folclorismo. A pesar de que ha sido bien aceptada y apropiada por diferentes sociedades, existen algunos paradigmas que la mantienen distante. Este hecho se debe a que, a menudo, en el imaginario se las asocia con un hecho rural, campesino o indígena y que pueden constituir una mirada nostálgica al pasado. Algunos de estos paradigmas son:

- a) **La artesanía como residuo histórico:** cuando se asocia exclusivamente a una actividad que funciona como memoria de orígenes e hibridaciones culturales, explicando las culturas indígenas y los procesos de colonización.
- b) **La artesanía como folclore:** cuando se asocia exclusivamente a una actividad que funciona como representación del conjunto de tradiciones, leyendas y costumbres de los pueblos como entidades étnicas, y que se consume como algo exótico.
- c) **La artesanía asociada al desarrollo:** los modelos procedentes de los países en vías de desarrollo se consideran ciegos y erradamente como los modelos a seguir. Por ello, la artesanía sufre críticas y deterioros a causa de ideologías colonas, consumistas y globales, que al no comprender su verdadero rol, la tachan de expresión inculta, vernácula, primitiva, mal elaborada, impertinente y símbolo de lo mal hecho, (Sanchez Valencia y Suarez Otálora, 2006: 25,26). Aunque cabe anotar que, en este mismo contexto, la definición de un producto como “Hecho a mano” aumenta su valor en el mercado, y ayuda a que el término no se relacione con el subdesarrollo sino con la identidad, calidad, exclusividad, etc.

De forma generalizada, la artesanía se ha integrado como parte del folclore, pero se le ha negado su carácter de cambio y adaptación. Si la artesanía es parte de la cultura, y esta cambia y se adapta de acuerdo a las vivencias y experiencias de los individuos, del espacio y del tiempo, ¿tiene la artesanía este mismo comportamiento?

En este sentido, se concluye que se desarrollan tanto tendencias estáticas (conservacionismo) como dinámicas (en el proceso de transformación, influido

sobre todo por elementos externos). No es el momento de juzgar cuál es la mejor o hacia dónde van los procesos, lo que se si se observa es su carácter de transformación y adaptación, al ser una expresión que se encuentra entre lo estético y lo utilitario.

Como se ha observado los términos folclore, folclorismo y cultura popular están íntimamente relacionados y ligados a conceptos como transmisión y tradición. Así, para concluir, cabe preguntarse la relación de estos términos con el concepto de patrimonio.

2.2. Patrimonio

A continuación, se reflexiona en torno a la construcción del concepto de patrimonio, y para ello se toman como base los artículos de Joan Prat (1993), José Luís García García (1998) y el Texto de la UNESCO sobre la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial (2003). Con esta discusión, se establece un lenguaje que permite identificar hechos culturales que ayudan a construir el concepto de identidad cultural del Caribe colombiano.

A pesar de que el lenguaje cotidiano asimila el término de patrimonio al de herencia, el término es mucho más complejo y lo emplean diferentes disciplinas científicas¹⁶. La mayoría de ellas consideran como patrimonio los bienes que, de acuerdo a cada momento histórico, pueden ser considerados como un bien cultural y/o bienes simbólicos que merecen ser preservados, conservados, protegidos y admirados.

Por otro lado, el término patrimonio cultural debe ampliarse y no limitarse a lo definido desde la perspectiva de cada disciplina. Para ello, se debe introducir el conocimiento de las mentalidades, de las visiones del mundo o de la imaginación colectiva así como factores económicos, sociales y políticos de una época, que ayuden a explicarlo y comprenderlo.

Esta visión más amplia nos aproxima al estudio del patrimonio desde el punto de vista folclórico al introducir nuevos objetos y temas de estudio. Al

¹⁶ Entre ellas las ciencias humanas, sociales, la arquitectura, la ecología y la arqueología.

patrimonializar un objeto (material o inmaterial), éste es percibido como propio, distinto y autóctono, comparado con manifestaciones o expresiones culturales que son compartidas con otros grupos, comunidades y pueblos.

Los criterios que delimitan y definen los bienes culturales son muy diferentes. Uno de ellos es la percepción como escaso o limitado, aquí el objeto comienza a adquirir valor en el momento en que se desarrolla la conciencia social de su carencia.

Otro criterio es el de funcionalidad/inutilidad, el objeto pierde su utilidad cotidiana y es valorado a partir de otros criterios como los estéticos, estilísticos, o artísticos, aislándolos de su contexto de referencia habitual.

También se aplica el criterio de los valores añadidos. En este caso, cuando un objeto ingresa en la categoría convencional de patrimonio adquiere un valor económico diferente (a menudo más alto), y suele asociarse a nuevos valores de identidad o etnicidad. (Prat, 1993:129-130)

Evidentemente, dichos criterios, son limitados y excluyentes por lo que, muchos aspectos de nuestra vida cotidiana no se consideran patrimonio, y por lo tanto ni se estudian ni conservan. Ante esta perspectiva se pueden señalar dos líneas de actuación. La primera, la vía clásica del folclore que recoge y estudia todo aquello que está en grave peligro de desaparición. La segunda, consiste en la revisión y redefinición para entender qué es patrimonio cultural, con un cambio de mentalidad. Por lo tanto, se afirma que el concepto de patrimonio cultural es una noción construida socialmente y que su estudio debe validarse también, desde otras disciplinas.

Desde esta perspectiva, el trabajo de investigación que aquí se presenta, considera la artesanía como parte del patrimonio, tanto material como inmaterial, y en consecuencia merece ser preservada, conservada, protegida y admirada. Las artesanías son “patrimonio vivo”¹⁷ ya que cumplen con alguna función, son empleadas y resuelven asuntos prácticos de la vida social, según

¹⁷ De acuerdo a la UNESCO el patrimonio vivo comprende las tradiciones o expresiones vivas heredadas de nuestros antepasados y transmitidas a nuestros descendientes, como tradiciones orales, artes del espectáculo, usos sociales, rituales, actos festivos, conocimientos y practicas relativos a la naturaleza y el universo, y saberes y técnicas vinculados a la artesanía tradicional.

pautas culturales establecidas bajo la forma de hábitos y costumbres. Al mismo tiempo existen personas o grupos que saben cómo se fabrican y cómo se emplean y, por lo tanto, dicha sabiduría se convierte en un ingrediente del patrimonio cultural de una colectividad, en su memoria colectiva, temporalidad acumulada.

La aproximación a la artesanía como patrimonio cultural puede realizarse a partir de los objetos o bien desde sus portadores y artífices. En el primer caso se tienen en cuenta sus propiedades formales, estéticas y simbólicas, su función y los materiales de que están elaborados. En este sentido puede considerarse la artesanía, como patrimonio artístico del pueblo, es decir, bajo el rubro de las artes populares.

En cuanto al segundo caso, el de sus portadores y artífices; el interés se centra en las condiciones sociales y tecnológicas de su trabajo, la gama de oficios y técnicas empleadas, la transmisión del saber, las características del taller o unidad de producción artesanal. En otros términos, un enfoque social del patrimonio vivo (Bolívar, 2004:2).

Posiblemente, una de las aproximaciones más correctas es aquella que combina ambos aspectos, en el que se valoran los objetos sin descuidar sus creadores. Lo que el artesano vende es su cultura, en los objetos que produce imprime la marca de las tradiciones de un pueblo.

Si tomamos un producto artesanal, posiblemente no sepamos nunca el nombre de su productor, ya que por su profundo arraigo popular, el objeto se vuelve anónimo. Sin embargo, para cada artesano su producto es único, tiene su propio sello, reconocible además, por otros artesanos.

La artesanía tiene un rasgo tradicional, ya que cada producto transmite una historia de generación en generación. Al mismo tiempo está viva ya que unas veces está sujeta a cambios imperceptibles, y otras a grandes cambios propios de la cultura, pero arraigados en las costumbres de las colectividades humanas que las producen y disfrutan. En este sentido Llorenç Prats sostiene que, "El patrimonio es un recurso permanente al pasado para interpretar el presente y construir el futuro" (Prats i Canals 2005:26).

Que un hecho cultural como el Carnaval de Barranquilla o bien un producto como el sombrero vueltiao sean reconocidos como particulares y únicos, como patrimonio nacional o de la humanidad supone un largo recorrido de pasos, procesos y cumplimiento de normativas.

La forma en que una nación aborda su patrimonio material e inmaterial, permite avanzar en los complejos temas de la cultura en un mundo contemporáneo que tiende a convertirlo todo en mercancía y a acreditar sólo aquello que tiene un valor comercial.

El patrimonio cultural es importante para una sociedad porque es la historia entre la memoria individual y la colectiva, es parte de la transmisión de lo que ha sucedido en un territorio determinado.

La UNESCO define el patrimonio material e inmaterial por consenso a través de diversos instrumentos jurídicos. Estas definiciones han sido adoptadas por los países miembros y adaptadas en las respectivas legislaciones supranacionales (Unión Europea, Comunidad Andina) y naciones. Así, Ignacio Varas afirma:

“La declaración de un bien cultural como patrimonio mundial no sólo implica ayudas materiales y técnicas o prestigio para el país sobre el que recae el nombramiento sino que también supone asumir responsabilidades y obligaciones para su conservación” (González Varas 2006:476).

En marzo del 2001, en la ciudad de Turín, la UNESCO definió patrimonio oral e inmaterial como *“las creaciones de una comunidad cultural fundadas en las tradiciones expresadas por individuos que responden a las expectativas de su grupo, como expresión de identidad cultural y social además de los valores transmitidos oralmente. Son testimonio de ello la lengua, la literatura, la música, la danza, los juegos, la mitología los ritos las costumbre, los conocimientos ancestrales la arquitectura y la manufactura de artesanías”.*

En octubre del 2001, la Conferencia General de la UNESCO consignó que: *“el patrimonio inmaterial abarca los procesos adquiridos por las personas junto con las competencias y la creatividad heredadas y que continúan desarrollándose, los productos que manufacturan, los recursos el espacio y otras dimensiones de corte social y natural necesario para que perduren e inspiren dentro de las comunidades, un sentimiento de continuidad y nexos con las generaciones procedentes; ello revierte en una importancia para la identidad, salvaguarda diversidad cultural y creación de la humanidad”*.

De acuerdo con el análisis de García García (1998), en el patrimonio cultural la presencia del sujeto como individuo desaparece. En este sentido el concepto de patrimonio se refiere siempre a un grupo, afirmación que se ve respaldada por la definición de la UNESCO estudiada anteriormente. Consecuentemente, cuando una sociedad reconoce su patrimonio, afianza su identidad.

Si se retoma esta aproximación, el patrimonio adquiere una dimensión política y su uso es susceptible al de la comunidad. Desde esta perspectiva, si se entiende al patrimonio como un fenómeno social, histórico y concreto, es posible discutir sobre él de la misma forma que se hace sobre los objetos de intervención social (García 1998:19).

La discusión sobre el concepto de patrimonio, permite afirmar que manifestaciones culturales como el Carnaval de Barranquilla y la producción artesanal del Caribe colombiano forman parte del acervo identitario de los habitantes de la zona. Y por otro lado, que su identificación como patrimonio cultural pone de manifiesto la importancia de preservar estos hechos para las generaciones futuras.

La importancia de estas manifestaciones radica no sólo en su valor para la economía del país, sino en las expresiones de pertenencia y de reflejo de formas de vida de la sociedad caribeña. El patrimonio, es por tanto una selección de parte de los elementos tradicionales de una sociedad que se expresa como identidad.

2.3. Identidad cultural

El concepto de identidad cultural encierra un sentido de pertenencia a un grupo social con el cual se comparten rasgos culturales, costumbres, valores y creencias. La identidad no es un concepto fijo, sino que se recrea individual y colectivamente y se alimenta continuamente de la influencia exterior.

El concepto de identidad se encuentra vinculado a un territorio y surge por oposición y como reafirmación frente al otro. Según afirma Bákula.

“La identidad sólo es posible y puede manifestarse a partir del patrimonio cultural, que existe de antemano y su existencia es independiente de su reconocimiento o valoración. Es la sociedad la que a manera de agente activo, configura su patrimonio cultural al establecer e identificar aquellos elementos que desea valorar y que asume como propios y los que, de manera natural, se van convirtiendo en el referente de identidad (...) Dicha identidad implica, por lo tanto, que las personas o grupos de personas se reconocen históricamente en su propio entorno físico y social y es ese constante reconocimiento el que le da carácter activo a la identidad cultural (.....) El patrimonio y la identidad cultural no son elementos estáticos, sino entidades sujetas a permanente cambios, están condicionadas por factores externos y por la continua retroalimentación entre ambos” (2000: 169).

De acuerdo a esta aproximación el concepto de identidad está firmemente unido al de patrimonio y su carácter es de continua construcción. Por otro lado, Esteva Fabregat señala que la identidad cultural se define por medio de los comportamientos sociales de los individuos. Este autor además afirma que la identidad cultural es reflejo de un modo de vivir, y asimismo el término refiere a formas de cultura (Fabregat, 1989: 27).

De acuerdo a esta aproximación los símbolos específicos o únicos del comportamiento de una sociedad son referentes de identidad cultural.

Podemos concluir que la identidad cultural puede ser material o inmaterial y está referida al sujeto como parte de la sociedad. Además, es un determinante del comportamiento humano en sociedad pero, a su vez, es compleja ya que puede constituir un rasgo interior exclusivo dentro de un límite espacial.

Lo anterior no implica que el habitante de una región tenga unos rasgos específicos sólo por pertenecer a esta. Cada individuo de manera individual toma caracteres de esta identidad, por lo que su construcción es al mismo tiempo integradora e individual. Por lo tanto, para una sociedad la identidad cultural es multiplicidad social. En este sentido convive al mismo tiempo la identidad personal y la grupal.

En ciudades como Barranquilla, debido a las influencias de las regiones del Caribe así como del mismo país, la identidad cultural se construye también a partir de la identidad económica. En la definición de la ciudad se observa una marcada diferencia entre la clase económica alta y la baja, sin embargo con indiferencia de sus capacidades económicas, sus habitantes se reconocen como costeños. Dicha identificación se fundamenta en una serie de elementos comunes donde el Carnaval se presenta como un gran elemento integrador.

Desde luego, el concepto de identidad cultural se configura en torno a la idea de actividades sociales, organizadas y transmitidas de una generación a otra (Esteva Fabregat 1989:28). Elementos culturales, tales como el Carnaval de Barranquilla, poseen su propia identidad y pueden ser analizados sin necesidad de estudiar a los individuos que en él intervienen.

La integración al Carnaval de Barranquilla de elementos culturales como danzas, música y disfraces procedentes de toda la región caribeña colombiana, forman parte no solo de la identidad de la fiesta sino de la región. Cada elemento configura parte del proceso social y con éste representa una adaptación particular dentro de la fiesta, constituyéndose como elementos propios de la identidad cultural de la ciudad. En el carnaval cada elemento es socializado y por tanto incorporado como bien en el conocimiento popular.

Según Esteva Fabregat (1989), la identidad cultural presenta dos aspectos:

- *El de su reconocimiento funcional sin importar su origen:* los elementos culturales presentan identidad por sí mismos, proporcionan contenido a la vida social y son instrumentos de la realización por parte de los individuos. En este caso, los elementos culturales son vistos como categorías de un todo que el individuo puede utilizar a su gusto y como una forma de entender y participar de la sociedad. En este sentido se establece una mirada propia e individualizada de la identidad cultural.
- *El de su encaje en una comunidad específica:* en la cual se relaciona directamente una región con fenómenos culturales precisos y únicos. Este hecho los convierte en formas culturales propias, con indiferencia del grado de propagación histórica-social. Desde este punto de vista la identidad cultural está relacionada con un grupo en cuanto a su relación social como grupo. La identidad adquiere un carácter histórico, transformándose en el tiempo y en el espacio es decir, es capaz de evolucionar. En este caso se observa el esfuerzo de las comunidades humanas por diferenciarse en su unidad.

La identidad cultural se construye y se deconstruye, de acuerdo a la época o a los individuos que le dan vida. En conclusión, su carácter es mutable e incluyente.

Al hablar de identidad de una región específica determinamos cinco aspectos fundamentales que se interrelacionan unos con otros. Estos elementos están definidos en el siguiente gráfico (ver gráfico en página siguiente):

Identidad cultural

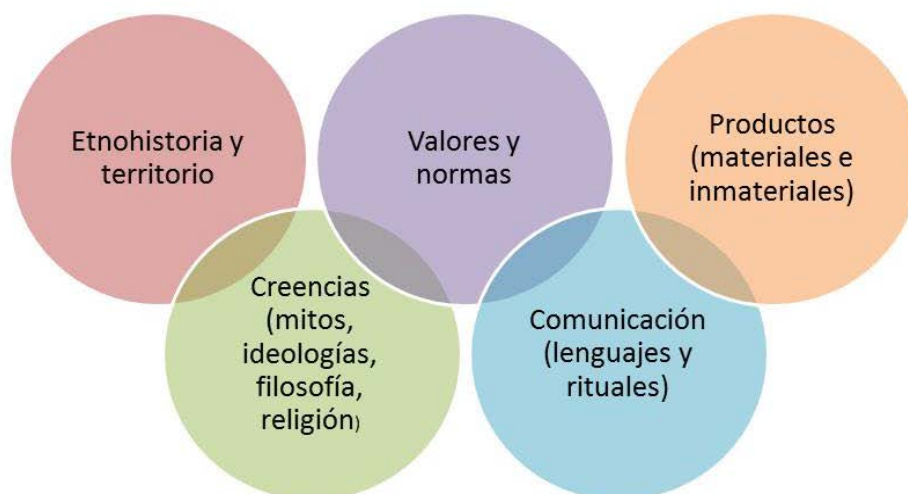


Gráfico 1. Esquema de identidad cultural. Elaboración propia, 2013

El primero de los aspectos tiene relación con la etnohistoria y el territorio. Según Ángel Aguirre y José F. Morales (1999), se define etnohistoria como los hechos significativos que identifican la identidad biográfica del grupo. La historia es la carga de cada individuo o grupo como elemento fundamental de identidad.

Aunque el concepto de identidad cultural suele asociarse a un territorio, hay que denotar que no existe un aislamiento geográfico, por lo cual los lugares quedan absorbidos por la narración histórica del grupo referente. No hay lugares fijos sino realidades con movilidad y cambio adaptativo. La relación de los individuos o grupos sociales con su entorno es importante pero se construye a través del devenir histórico.

El segundo de los elementos relacionados al concepto de identidad cultural es el de las creencias. En este sentido se incluye el sistema interpretativo de la comunidad y sus individuos sobre la realidad, que crea formas de conducta vinculante. Las creencias dan sentido al comportamiento del hombre y fundamentan su identidad.

En tercer lugar se hallan los valores y normas. Cada grupo cultural genera unos valores propios que se expresan implícitamente (a través de la acción del

liderazgo) y explícitamente (valores manifiestos o normativos, proclamados expresamente por lo los lideres) (Aguirre y Morales, 1999:70).

En cuarto lugar se sitúan los aspectos relacionados con la comunicación, que se realiza fundamentalmente a través de los lenguajes y los rituales. Es importante tener en cuenta la interacción entre la comunicación interna y externa ya que esta actividad es la que configura el simbolismo concreto creado por un grupo. La ejecución de rituales deriva en eficacia simbólica.

Para finalizar, otro aspecto importante que define la identidad cultural es el mundo de los objetos. Estos pueden verse como elementos materiales (cosas, monumentos, herramientas) y formales (instituciones, organizaciones, valores, lenguajes, ciencia, arte, etc.)(Aguirre y Morales, 1999:71).

De acuerdo con Aguirre y Morales (1999), a todo producto además de su valor de “uso” se le asocia el de identificación. Estos productos se pueden etiquetar según tres categorías:

- Cuando el objeto trata de dar respuesta a las inquietudes, ansiedades y deseos (reales o creados) del individuo o del grupo.
- Cuando el objeto esta “vivo”, es decir que puede usarse, consumirse, alimenta tanto material como espiritualmente y se introduce a la cotidianidad.
- Cuando los objetos ya no conviven con la comunidad, pero forman parte de pasado histórico. El objeto sigue “vivo” mientras la comunidad lo recuerde y además, estos objetos son un constante referente a la vida del pasado, presente y a la dinámica que se abre al futuro.

De lo anterior se puede concluir, que la identidad cultural está influenciada por una diversidad de factores y se caracteriza por el pluralismo, la asimetría y la mutación cultural. El concepto de identidad se construye desde la visión del “otro” y es al mismo tiempo de auto adscripción a un grupo.

La identidad cultural no es otra cosa que esa nuclearidad cultural que nos cohesiona y diferencia como grupo, y que nos otorga eficacia en la consecución de objetivos (legitimantes) del grupo al que pertenecemos (Aguirre y Morales, 1999:74).

Si el patrimonio de un pueblo es la selección de aspectos de su tradición que se expresan como reafirmación de la identidad, la tradición, es la forma en que se transmite socialmente esta selección. De esta forma, los términos folclore, folclorismo, cultura popular, patrimonio, identidad y tradición están relacionados entre sí y en la búsqueda de la definición del carácter identitario de una región, estos elementos, se encuentran en continua construcción, influenciados por las acciones y relaciones de sus habitantes.

"El presente es el legado cultural en marcha, con significado social, que carga a la tradición de sentido. La tradición, de tal modo, más que padre es hija del presente" (Arévalo, 2004:927). Esta afirmación me permite introducir la definición del término tradición.

2.4. Tradición

En relación a este concepto es importante definir algunos de sus valores. Javier Marcos Arévalo sostiene que: "La tradición equivale al concepto de cultura como: un sistema integrado dialécticamente por subsistemas interrelacionados: lo material (infraestructura: las relaciones que se establecen entre los hombres y el medio), lo conductual-social (la estructura: las relaciones que construyen y mantienen los hombres y las mujeres entre sí) y lo mental-simbólico (la superestructura: las relaciones que se dan entre los hombres y el más allá, lo sobrenatural)" (Arévalo, 2010:5).

La tradición es una construcción social que se renueva continuamente y genera cambios de una generación a otra. Además, varía en el tiempo, según los grupos sociales y las culturas. La tradición, para ser funcional, está en constante renovación, y se crea, recrea, inventa y destruye cada día (Hobsbawm, 2002).

Según Herrejón Peredo (1994), en el concepto de tradición existen cinco elementos primordiales: 1) el sujeto que transmite o entrega, 2) la acción de transmitir o entregar, 3) el contenido de la transmisión: lo que se transmite o entrega, 4) el sujeto que recibe, 5) la acción de recibir. Por tanto se concluye

que existe una selección del mensaje a transmitir, y que el sentido y valor social de la tradición reside en la cohesión y perpetuación del grupo social a través del tiempo. Es decir, la tradición es la salvaguarda de la identidad a través del tiempo. Ahora bien, las tradiciones culturales existen en relación con un orden social, y no todos dentro de ese orden tienen el mismo interés por mantener las tradiciones (Cuche, 1999). Por este motivo, la tradición varía en el seno de cada cultura, en el tiempo y según los grupos sociales y entre las diferentes culturas.

Por lo tanto, la tradición se transmite socialmente, y forma parte de un proceso de selección cultural. Precisamente, aquello que se transmite es lo que se convierte en tradición. Al traspasar se generan variaciones por lo cual la tradición es dinámica y adaptativa.

La artesanía es un claro ejemplo de tradición, está involucrada con lo popular, y ligada a la pertenencia de grupos o comunidades. Un producto artesanal con grandes transformaciones en su representación ya sea formal, estética o simbólica; o bien por cambios en sus técnicas de producción, herramientas o materiales, son un ejemplo de invención de la tradición. De acuerdo con Hobsbawm inventar la tradición es el:

“Conjunto de prácticas regidas normalmente por reglas manifiestas o aceptadas tácitamente y de naturaleza ritual o simbólica, que buscan inculcar ciertos valores y normas de comportamiento por medio de la repetición, lo que implica de manera automática una continuidad con el pasado.” 2003:1)

El mismo autor (2003:9) define tres tipos de categorías en torno al invento de las tradiciones: a) las que se establecen o simbolizan cohesión social o membresía a los grupos y comunidades, reales o artificiales. b) Las que establecen o legitiman instituciones, status, o relaciones de autoridad, y c) aquellas cuya finalidad es la socialización y el involucramiento de creencias, sistemas de valores y comportamientos convencionales.

En un producto artesanal resulta casi imposible delimitar su construcción histórica y sus aportaciones contemporáneas. A pesar de ello, nadie puede

poner en duda la importancia que tiene para el artesano, que ve en este oficio una forma de vida, una forma de comunicación y expresión, así como de organización. Es más, dicho producto se convierte en una vía de reivindicación y de reconocimiento en las comunidades indígenas artesanales.

La tradición y el patrimonio también se encuentran profundamente vinculados y con ellos la creación de nociones de identidad y en algunos casos de etnicidad y de nacionalismo.

Por otro lado se halla el hecho cultural del Carnaval. Esta fiesta popular barranquillera en los últimos años ha despertado un interés por preservar las tradiciones folclóricas, asociado a dinámicas de desarrollo de la ciudad. A partir del 2003, año en que la fiesta se declaró patrimonio de la humanidad por parte de la UNESCO, este interés dejó de ser local para convertirse en una de las prioridades de salvaguarda cultural del gobierno central. En consecuencia, la capacidad del estado y de la sociedad civil para generar espacios de concertación ciudadana alrededor del carnaval, se constituyen como un ejercicio de puesta en valor de elementos tradicionales con una decisión clara de preservar la fiesta y al mismo tiempo dinamizar procesos sociales, económicos y culturales de la ciudad. En este sentido, el Carnaval constituye un claro ejemplo, en el que una manifestación cultural es seleccionada para ser perpetuado.

Se concluye por tanto, que, no todas las manifestaciones culturales se transmiten de una generación a otra. Para el caso de la artesanía y el Carnaval la comunicación y transmisión de conocimientos está asociada a procesos de patrimonio.

Pero cabe preguntarse, ¿cómo define la sociedad los elementos culturales a perpetuar? y ¿qué modificaciones sufren estas manifestaciones culturales al ser transmitidas? no hay una única respuesta a estas preguntas pero, sin duda, acercarnos a la definición de producto folclórico delimitará algunas ideas al respecto.

2.5. El producto folclórico

El folclorismo basa su razón de ser en la existencia de algunos “productos” que son considerados “tradicionales”. Sin embargo algunos de estos no son siempre, desde el punto de vista morfológico, idénticos al producto estrictamente tradicional. Este hecho se debe a que el folclorismo, implica la adopción de elementos ajenos a la tradición que provienen del nuevo grupo receptor. Por lo tanto, el producto folclórico se encuentra en continua metamorfosis. Uno de los cambios más comunes es la simplificación. El producto se hace más sencillo para adaptarse a nuevos espacios o usos. El “tipismo” o la exageración de algunos rasgos considerados más característicos es otra de las dinámicas que se observan en el cambio del producto tradicional. En este caso, se reproduce la imagen estereotipada de lo más “típico” (Martí, 1996:78).

El producto artesanal se encuentra en continuo cambio, nutriéndose de las vivencias del artesano y de los requerimientos del mercado en el cual se comercializa. En el siguiente cuadro se ejemplifican dichas transformaciones debido al efecto de la simplificación o del tipismo.

Cuadro 1. Ejemplos de productos artesanales, simplificación y tipismo

La simplificación



Caganer
(News of the restless, imagen caganer obama s.f.)

Caganer con la imagen del presidente de UE Obama

El caganer es una figura de un personaje defecando que se suele colocar en los belenes como tradición en Cataluña y la Comunidad Valenciana. Tradicionalmente en caganer era un campesino ataviado con la indumentaria tradicional catalana (faja y barretina). Aquí vemos un ejemplo de simplificación, el producto se adapta para ser introducido en nuevos mercados, adaptándose a nuevos espacio y usos por sus consumidores.

El tipismo



Chiva cerámica
(Foro Alfa, lo mejor del diseño- Imagen Chiva s.f.)

Chiva, en cerámica.

Este producto se dio a conocer por intervención de Artesanías de Colombia con un grupo de ceramistas en la década de 1980, diseño de la artesana Aura Muñoz de Vargas. En ella se representaba una forma tradicional de transporte, exagerando rasgos como el colorido y detalles de carga. Es considerado uno de los productos más típicos de la producción artesanal colombiana. Se ha creado un imaginario exagerado de algo típico

Además de estos cambios morfológicos debidos al proceso de folclorización, es necesario tener en cuenta la “pulimentación”, es decir, la supresión de la tradición de todo aquello que el grupo receptor considera antiestético o desagradable. En el siguiente cuadro se analiza un ejemplo de ello donde se presenta un maletín de corte contemporáneo aderezado con molas del pueblo Kuna. En este producto aunque se observa alguna referencia étnica, la identidad de la comunidad queda relegada a un segundo plano.

Otro de los cambios que puede llegar a tener un producto artesanal es el de la “mutación”. Este tipo de transformación se produce cuando una manifestación cultural tradicional se folcloriza y se la considerada como un proceso de tipo aculturativo que se produce entre diferentes subsistemas de una misma cultura. El producto folclórico es el resultado del encuentro entre el que ofrece un producto legado por la tradición y aquel que lo asume pero a su vez, lo modifica con el fin de adaptarlo a su propia realidad. Este tipo de cambios, también los realizan los artesanos cuando innovan en su producción.

En el cuadro adjunto se observa un ejemplo de folclorización por mutación, unas memorias de USB inspiradas en las máscaras del Carnaval de Barranquilla. Mientras que el artesano conserva la tradición con el uso de figuras, iconografía y colores tradicionales, el producto se ha adaptado a una realidad ajena al productor.

Cuadro 2. Ejemplos de productos artesanales, pulimentación y mutación

Pulimentación	Mutación
	
<p>(Artesanías de Colombia - imagen maletín con molas s.f.)</p>	<p>Memoria USB (Navarro Hoyos, Artesanías de Colombia - imagen USB Carnaval, 2008)</p>
<p>Maletín en cuero con molas. En este producto se han tomado solo una parte de la tradición del pueblo Kuna</p>	<p>Memorias de USB, con los motivos tradicionales de las máscaras del Carnaval de Barranquilla. Aquí podemos ver como producto tradicional se adapta a una nueva realidad globalizada.</p>

De esta forma, primero se toma conciencia de elementos culturales de un grupo concreto (folclore), y a continuación se construye un imaginario de las características que se consideran propias de este folclore.

La creación de ese marco imaginario constituye una referencia para toda creación folclorística (identificación y fijación) y posteriormente dichas manifestaciones se solidifican. Para ello, en la actualidad, se utilizan un sinnúmero de recursos para “congelar” cualquier manifestación presidida por elementos comerciales y de distribución masiva. Así, surge la “nueva tradición” o el producto resultante de este choque que se difunde de nuevo, en un ciclo sin fin y que lleva al continuo cambio, retroalimentación y construcción del producto folclórico.

También cabe señalar la dificultad que figura la definición clara de lo que es un producto folclórico; puesto que, existen diferentes criterios tales como antigüedad, tradición, o ser reflejo y seña de identidad de una comunidad, entre otros. Todos estos criterios se deben cuestionar y analizar, teniendo en cuenta que el producto folclórico ha sufrido un proceso de evolución hasta nuestros días que debemos respetar (modificaciones y adaptaciones). Por lo tanto, es tan válido como producto artesanal tradicional un producto que conserva formas y usos ancestrales, como las nuevas creaciones del artesano fruto de su interacción con el entorno, con nuevos mercados y nuevos usuarios.

Este primer recorrido conceptual establece un lenguaje claro que permite analizar diversos hechos culturales. A continuación, ahondaré en la definición terminológica de los principales temas de esta investigación: la artesanía y el carnaval.

2.6. El concepto de la artesanía

La artesanía, como producto folclórico, ha conformado rasgos distintivos de nuestra identidad, como individuos y como colectivo. Este proceso está determinado por el medio ambiente y la realidad cultural, social y económica de cada zona. Las creencias, artes, valores, prácticas y tradiciones que se transmiten de generación en generación, sugieren una memoria que vive el

presente a la vez que ponen en valor las experiencias ancestrales en la cotidianidad de su quehacer.

La artesanía se puede concebir desde tres dimensiones:

- **El artesano:** como creador y constructor de cultura.
- **La actividad artesanal:** como proceso en el que se aplican técnicas y prácticas artesanales tradicionales y contemporáneas, y como proceso productivo que provee de medios de vida al artesano.
- **El producto artesanía:** expresión de identidad y de la cultura autóctona nacional, regional y local.¹⁸

En referencia al sector artesanal estos tres componentes no pueden separarse, se hallan interrelacionados los unos con otros y son la fuente de valor como producto folclórico.

La definición del sector artesano es un tema complejo ya que no existe un criterio unificado sobre qué tipo de actividades económicas pueden considerarse como artesanas. El concepto de artesanía ha evolucionado de forma diversa a lo largo de la historia y ha adoptado diferentes acepciones. En la actualidad, su definición sigue siendo heterogénea y se analiza desde diferentes perspectivas.

En el cuadro anexo se muestra la aproximación que realiza la *Fundación Española para la Artesanía*, en un informe publicado en el año 2009 junto con el Ministerio de Industria, Turismo y Comercio y La Dirección General de Política de la Pyme del Gobierno Español (ver cuadro en página siguiente).

¹⁸ En este punto hay que aclarar que al hablar del producto artesanía, está implícito su comercialización y su apertura a mercados, y por lo tanto está influenciado por un consumidor, es quien al final hace que el objeto cotidiano devenga en artesanía.

Cuadro 3. Aproximaciones a la definición del concepto de artesanía

Tecnológica: Esta aproximación lleva a una definición que incluye actividades de carácter fundamentalmente manual y con cierto sentido artístico.

Antropológica: La tradición es la que asigna a estos productos una función dentro de la comunidad. Desde esta perspectiva, cabe entender por artesanía toda actividad, retribuida o no, que no haya sido afectada por los principios de especialización, división y mecanización del trabajo.

Cultural: El concepto artesanía se confunde con el de “arte popular”, entendido como aquel conjunto de actividades productoras, de carácter esencialmente manual, realizadas por un solo individuo o una unidad familiar, transmitidas por tradición de padres a hijos y cuyos productos, generalmente de carácter anónimo, están destinados a la cobertura de necesidades concretas.

(Dirección General de Política de la Pyme, DGPYME 2009)

De acuerdo a esta aproximación existe una división entre la definición de la artesanía como antropología y como cultura. Cabe señalar que, dicha diferenciación es inexistente puesto que el punto de vista antropológico incluye por supuesto, el estudio de aspectos culturales y en cierto sentido también tecnológicos.

Este hecho pone de manifiesto el problema que existe en la definición de si un producto puede ser considerado como artesanal o no. Dinámica que se incrementa cuando éste ha sufrido procesos de transformación como los expuestos anteriormente (proceso de folclorización).

Bajo mi punto de vista, la división debe realizarse a partir de un amplio espectro. En primer lugar, por tecnología, que incluye herramientas y maquinas utilizadas; en segundo lugar, según las formas de producción que comprende técnicas y materiales tradicionales; y finalmente según las formas de creación, que incorpora las características artísticas, estéticas y culturales que influyen de manera directa sobre el artesano.

A nivel internacional, la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), define la artesanía de la siguiente manera:

“Los productos artesanales son los producidos por artesanos, ya sea totalmente a mano, o con la ayuda de herramientas manuales o incluso de medios mecánicos, siempre que la contribución manual directa del artesano siga siendo el componente más importante del

producto acabado. Se producen sin limitación por lo que refiere a la cantidad y utilizando materias primas procedentes de recursos sostenibles. La naturaleza especial de los productos artesanales se basa en sus características distintivas, que pueden ser utilitarias, estéticas, artísticas, creativas, vinculadas a la cultura, decorativas, funcionales, tradicionales, simbólicas y significativas religiosa y socialmente". (1997)

Esta definición bastante amplia, no hace diferencia alguna entre las categorías artesanales y, sin embargo enfatiza la preponderancia del trabajo hecho a mano y los diferentes usos que puede llegar a tener un producto. Todo lo contrario sucede con el legado "tradicional", lo cual permite entrever la característica de transformación y adaptación que tiene el producto artesanal, pero sin comprometerse en ninguna afirmación. De acuerdo a esta definición todo producto elaborado en su mayor parte a mano puede ser considerado como producto artesanal.

Generalizando, en Colombia se acepta la definición, proporcionada por Artesanías de Colombia S.A.¹⁹:

"Actividad de transformación para la producción creativa de objetos finales e individualizados (productos específicos) que cumplan una función utilitaria y tienden a adquirir el carácter de obras de arte; actividad que se realiza a través de la estructura funcional e imprescindible de los oficios y sus líneas de producción, que se llevan a cabo en pequeños talleres con baja división social del trabajo y el predominio de la aplicación de la energía humana, física y mental, generalmente completada con herramientas y máquinas relativamente simples; actividad que es condicionada por el medio geográfico, que constituye la principal fuente de materias primas, y por el desarrollo histórico del marco sociocultural donde se desarrolla y al cual contribuye a caracterizar".

¹⁹ Artesanías de Colombia S.A, es una empresa de economía mixta adscrita al ministerio de Comercio, Industria y Turismo del gobierno colombiano, creada en el año 1964. Su finalidad es la de promocionar, fomentar y exportar las artesanías Colombianas y tiene como objetivo principal incrementar la participación de los artesanos en el sector productivo nacional, logrando un desarrollo integral sostenido que se manifieste en el mejoramiento del nivel de vida.

Los oficios artesanales se constituyen a partir de especializaciones dentro de estructuras funcionales del saber. De esta manera se objetualiza el conocimiento, al transformar un determinado género de recursos materiales (materias primas), mediante la aplicación de unos procedimientos e instrumentos específicos que permiten la obtención de unos bienes.

Neve Enrique Herrera sostiene que, “De acuerdo a esta perspectiva que presenta a la artesanía como una actividad concreta y observable, el oficio, dentro de la que debe darse de manera imprescindible y que le sirve de marco de ordenación y sistematización del saber, se define como el conjunto operativo de factores del saber y del hacer productivos que conforman la estructura de un sistema generalizado de trabajo en el que se aplica la misma clase de conocimientos y destrezas como consecuencia de utilizar el mismo tipo de máquinas, herramientas y procedimientos para la transformación de un mismo tipo, es decir, de la misma familia biológica (o industrial, en algunos casos, pero tradicionalmente aplicados en la producción artesanal) y obtener productos de función y usos semejantes, lo cual conforma clases de producción que a su vez pueden comprender líneas específicas de producción”. (1996)

Esta visión ofrece dos elementos fundamentales. El primero, la importancia que adquiere el oficio y su especialización como forma de división del trabajo (este hecho es debido a que Artesanías de Colombia al estar inscrito al Ministerio de Industria tiene un marcado interés por considerar la artesanía como fuerza de trabajo, creación de empleo y microempresas). Y el segundo, la necesidad de elevar a obra de arte el objeto, con el fin de que el producto sea más apreciado y mejor pagado tanto en mercados nacionales como internacionales.

De acuerdo a las características de la producción, técnicas y productos artesanales desarrollados, Artesanías de Colombia realiza la siguiente clasificación: artesanía indígena, de tradición popular y contemporánea o neoartesanía.

A continuación se analiza dicha clasificación, con el fin de conceptualizar la forma en que se abordará el término en esta investigación.

Cuadro 4. Clasificación de artesanía en Colombia

Clasificación realizada por Artesanías de Colombia, tabla propia basada en la publicación Listado General de Oficios artesanales. (N. E. Herrera, Listado general de oficios artesanales 1996)

ARTESANÍA INDÍGENA	ARTESANÍA DE TRADICIÓN POPULAR	ARTESANÍA CONTEMPORÁNEA O NEOARTESANÍA
<p>Es la producción de bienes integralmente útiles, rituales y estéticos, condicionada directamente por el medio ambiente físico y social, que constituye expresión material de la cultura de comunidades con unidad étnica y relativamente cerradas que representan la herencia viva precolombina de un determinado nivel de desarrollo y un determinado carácter sociocultural; producción realizada para satisfacer expectativas socialmente determinadas, y en la cual se integran, como actividad práctica, los conceptos de arte y funcionalidad y se materializa el conocimiento de la comunidad sobre el potencial de cada recurso del entorno geográfico, conocimiento transmitido directamente a través de las generaciones.</p>	<p>Es la producción de objetos útiles y al mismo tiempo, estéticos, realizada de forma anónima por el pueblo que exhibe completo dominio de los materiales, generalmente procedentes del hábitat de cada comunidad, producción realizada como oficios especializados que se transmiten de generación en generación, y constituye expresión fundamental de la cultura con que se identifican, principalmente, las comunidades mestizas y negras, cuyas tradiciones están constituidas con el aporte de poblaciones americanas y africanas, influidas o caracterizadas en diferentes grados por rasgos culturales de la visión del mundo de los originarios inmigrantes europeos.</p>	<p>Es la producción de objetos útiles y estéticos desde el marco de los oficios y en cuyos procesos se sintetizan elementos técnicos y formales procedentes de otros contextos socioculturales y otros niveles técnico económicos; culturalmente, tiene una característica de transición hacia la tecnología moderna y/o la aplicación de principios estéticos de tendencia universal y/o académicos, y tiende a destacar la creatividad individual expresada por la calidad y originalidad del estilo.</p>

Si bien esta clasificación se puede emplear para la elaboración de proyectos gubernamentales o no gubernamentales que tengan como fin el desarrollo del sector artesanal de una comunidad determinada, no es válida como definición de la artesanía colombiana.

La artesanía en Colombia puede ser considerada como expresión material de su cultura donde lo indígena, lo afro y lo europeo, se mezclan y funden sin una división clara de donde empieza o termina la una o la otra. De esta forma cada producto aunque conserve rasgos particulares de la comunidad productora, se ve influido bien sea en sus técnicas, materiales, usos o significados por otras expresiones culturales.

De la misma manera, cuando se analiza la artesanía, debe tenerse en cuenta la introducción de productos dentro de un mercado. Este hecho, provoca que el artículo se vea influenciado por aspectos culturales y económicos, tanto nacionales como internacionales.

Consecuentemente se puede afirmar, que la artesanía parte de los productos “tradicionales” (que incluye sus técnicas, materiales, morfologías, usos o significados). Pero que, a su vez, adopta elementos ajenos a la tradición provenientes de grupos externos al productor como una evolución propia de la identidad de individuos y colectivos inmersos en un mundo globalizado.

Concluyendo, por artesanía se entiende, la producción de objetos materiales locales que se introducen en dinámicas de mercado de compra venta. En estas prevalece la producción manual, el uso de materias primas naturales, el empleo de técnicas transmitidas por tradición junto a otras formas de creación. En este sentido, se incluyen elementos artísticos, estéticos, culturales, morfológicos, de uso y significado a las que está expuesto el artesano productor, bien sea por tradición o evolución. Todas ellas pueden ser consideradas como una expresión de identidad y de cultura autóctona nacional y se ven influidas tanto por el desarrollo histórico, geográfico y marco sociocultural donde se producen, como, por elementos ajenos a la tradición provenientes de grupos externos al productor.

Esta definición propia, fruto del análisis de diversos documentos, servirá de base para entender la producción artesanal y la artesanía, como manifestaciones culturales presentes en la formación de las identidades regionales colombianas.

Para concebir el producto artesanal como producto folclórico, las sociedades dejan atrás los límites cerrados de la cultura de la élite, para contener también los testimonios de la memoria de la comunidad. Un recuerdo dinámico que además de conservar los valores heredados, suma nuevos a partir de cambios, transformaciones y sustituciones que su dinámica le ha permitido conocer.

Así, el patrimonio cultural de una nación está compuesto por los productos de la cultura popular que incluyen los bienes materiales y simbólicos, elaborados por los grupos subalternos (García Canclini, 1999). No sólo abarca los bienes materiales, sino que también involucra a los elementos naturales, culturales, materiales y/o inmateriales del pasado o del presente en los cuales se reconoce un determinado grupo social.

Las artesanías evidencian ese proceso de construcción social del patrimonio como desarrollo productivo y tecnológico asociado a las prácticas de la vida cotidiana.

En el siguiente gráfico se puede observar algunas de las características más sobresalientes de la artesanía como elemento cultural.

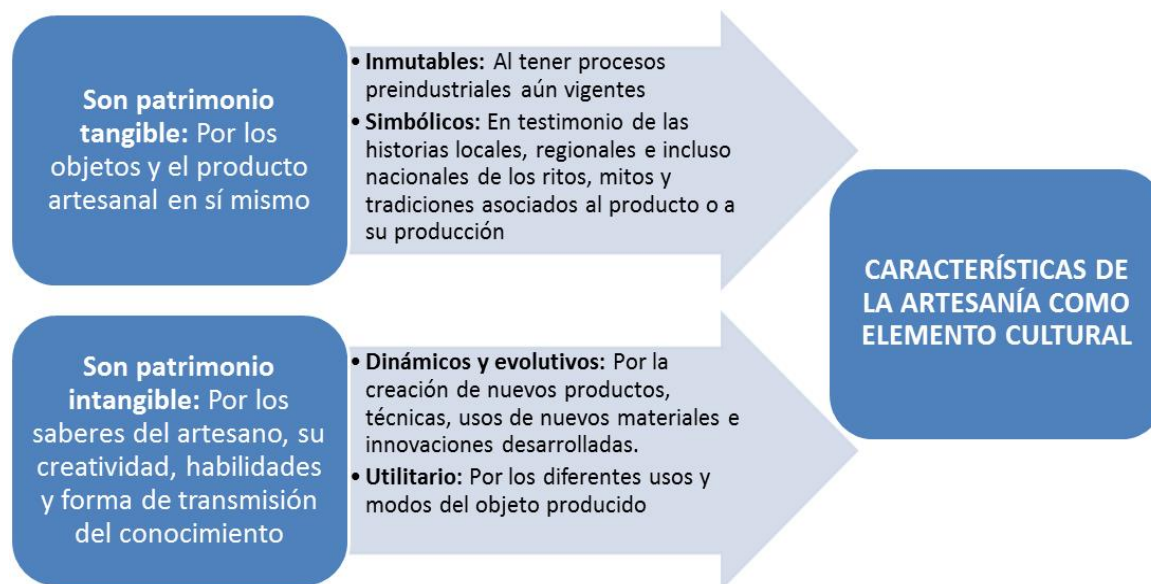


Gráfico 2. Características de la artesanía como elemento cultural
Elaboración propia, 2013

La UNESCO define a la artesanía como una de las formas que asume la cultura tradicional y popular para representar el conjunto de creación de una comunidad cultural. Además, reconoce que se funda en la tradición y es una expresión de su identidad cultural y social.²⁰

Por otro lado, los conservacionistas del patrimonio promueven acciones para preservar lo que ellos consideran la esencia de un producto artesanal, estableciendo unos valores y categorías de lo que “es tradicional”. Los mercantilistas por su parte, consideran al patrimonio como recurso renovable cuyo valor depende de los requerimientos del mercado, a cuya satisfacción está orientada casi exclusivamente la explotación del mismo y promueven intervenciones de corte comercial destinadas a satisfacer tales demandas.

²⁰ Recomendación sobre la salvaguardia de la cultura tradicional y popular. Paris, 15 de noviembre de 1989. 25° Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.

La artesanía se debate entre inmutabilidad (condicionada por las formas de producción, materias primas, técnicas y conocimientos heredados y/o aprendidos del artesano) y su adaptación a las supuestas necesidades del mercado y vivencias de sus productores.

Consecuentemente en la artesanía se observa una dinámica que articula tradición y modernidad, un espacio único de creación, en donde el artesano está continuamente expresando lo que encuentra en su cotidianidad, un proceso tan cambiante como lo vivido. Efectivamente, la artesanía no es un producto estático, está en continuo cambio de la misma forma en que lo hace la cultura, adaptándose y configurándose a nuevas realidades.

Una vez conceptualizado el término artesanía, a continuación se define el segundo eje central de esta investigación: El Carnaval.

2.7. El Carnaval

Tal y como lo conocemos hoy en día, la fiesta del carnaval tuvo sus orígenes en Europa entre los siglos XII y XIII. La festividad surgió como despedida de los placeres terrenales, tres días antes de la cuaresma.

El carnaval implica una serie de conductas irreverentes, como los bailes sensuales, las palabras soeces, los disfraces grotescos, el vino y la comida excesivos, las alusiones al sexo y las representaciones que ridiculizaban a las autoridades (Caro Baroja, 1979).

Una de las características más universales del carnaval es la recreación de los conceptos del hombre, la muerte y la vida. Estos elementos se representan en una expresión festiva que hunde sus raíces en un pasado histórico remoto, el de las tradiciones de las saturnales, celebración en la que con gran fuerza estuvo presente la idea de la renovación universal. Este legado fue transmitido a América por los europeos.

Según Mirta Buevas (1993:10), *“Las saturnales eran fiestas romanas celebradas en honor a Saturno, dios de la agricultura, a quien más tarde se le relacionó con Jano, de quien se pensaba*

había reinado Lacio, cuando todos los hombres eran iguales. Las fiestas se vivían como un retorno transitorio al país de la edad de oro, cuando reinaba Saturno. Este acto se recordaba dejando temporalmente en libertad a los esclavos, permitiéndoles comer con sus amos, para recordar los tiempos de abundancia de su reinado. Como herencia de las saturnales, en España se permitía a los moros y negro conversos participar en el carnaval, como una transgresión del sistema establecido. Estas costumbres fueron traídas a Cartagena para celebrar las fiestas de San Sebastián y la Candelaria, en la época colonial. Durante esos días se les daba licencia a los esclavos agrupados en cabildos de nación, y se les permitía expresar su música y sus bailes. En las saturnales también era costumbre elegir un rey entre los jóvenes para que reinara durante las fiestas. Después generalmente se le asesinaba o se le obligaba a suicidarse, para darle paso a la renovación, con lo cual se cumplía con el principio dialectico de “muerte y vida”.

El carnaval, celebración con raíces brotadas de occidente, desborda el halo histórico de los ritos que en Grecia y Roma propiciaban los dioses protectores de la agricultura y de los rebaños, mucho antes de la aparición del cristianismo.

En su tránsito por Europa, el carnaval encontró mayor acogida en lugares con influencias latinas y allí se convirtió en tradición.

Su llegada a América data de la época colonial. No obstante su asentamiento se produjo después a las guerras y conflictos que desembocaron en las independencias y el establecimiento de las repúblicas.

En sus inicios el carnaval fue rápidamente reivindicado por las clases populares y fue la población negra la que imprimió rasgos festivos con sus bailes y máscaras. Así, el pueblo se apropió de la fiesta, convirtiéndola en una herramienta de catarsis y comunicación para expresar sus aspiraciones y su oposición al poder colonial.

Uno de los rasgos constantes del carnaval en cualquier lugar de Europa, de América o del Norte de África, son las celebraciones callejeras en las que

participan gentes de toda condición. No obstante, a lo largo de la historia se observa un distanciamiento, al menos formal, de la clase dominante respecto a la actividad callejera del carnaval. Como consecuencia, se marcan dos expresiones polarizadas: por un lado la del pueblo, en las calles y plazas, y por otro la de las clases dominantes dueñas del poder político o de bienes económicos desarrollado en ambientes cerrados y excluyentes.

Estudiosos como Fridemann (1985) o Escalante (1980), señalan que el carnaval en América Latina es el resultado de un proceso de difusión cultural ligado a la colonización española y portuguesa. Según María Isaura Pereira de Queiroz (1992), desde Europa llegaron a América dos tipos de fiesta. Un modelo rural, con ritos asociados a símbolos sagrados vernáculos, y otro urbano, con un ritual impregnado de lujo mundano y de símbolos profanos “venecianos”.

Según Caro Baroja (2006), en el siglo XVII el carnaval de las ciudades españolas había empezado a transformarse en relación con las posibilidades económicas de las clases sociales. Los estratos más acomodados se habían distanciado de los de pocos recursos, expresando su prosperidad mediante imitaciones del carnaval italiano: bailes de fantasía, desfiles suntuosos y cabalgatas lujosas que hacían eco del carnaval de Venecia. Por el contrario, los estratos bajos, en las sociedades rurales españolas, habían conservado aquellas costumbres marcadas por rasgos de significado religioso vernáculo: los enmascarados, las aspersiones de agua y el lanzamiento de harina, que al desembocar en el entierro de un muñeco con nombre distinto para cada región, constituían el ritual sagrado.

Pereira de Quiroz (1992), recoge esta tesis y afirma que a las colonias españolas llegaron los dos tipos de celebración y que en Brasil sólo se asentó el carnaval urbano de Portugal, con las características del modelo italiano y profano de Venecia.

Los datos más tempranos acerca de las fiestas del Caribe colombiano señalan, que en las ciudades como Cartagena de Indias se desarrolló un carnaval con elementos vernáculos, mientras en las zonas rurales sucedió todo lo contrario. En estas, las fiestas se nutrían de las costumbres de la localidad, los rituales de

las etnias indígenas y las de los negros esclavos y libres, enmarcándose dentro de evocaciones cristianas. Entre algunos ejemplos cabe destacar la fiesta de la Purificación de Nuestra Señora en Magangué²¹.

El Carnaval de Barranquilla, se caracteriza por presentar una clara diferenciación entre clases sociales, manteniendo el culto a un personaje simbólico como “Joselito Carnaval” y en donde la población se entrega desenfrenadamente con comparsas, bailes, disfraces y máscaras a la fiesta.

El Carnaval conserva tradiciones de origen rural como la música, danzas y disfraces, cuyos orígenes se remontan en Cartagena, Mompox y Santa Marta. También se evidencian rastros del carnaval europeo, recordando al veneciano, en las celebraciones de la clase alta donde proliferaba el uso de salas de baile y de máscaras. La fiesta barranquillera se integra entre lo rural y lo urbano construyendo una identidad propia.

Artículos de escritores como Escalante (1980) o Vengoechea (2001), se refieren al Carnaval de Barranquilla como una fiesta de época colonial, introducida por los españoles desde muy temprano. No obstante, cuando se analizan documentos sobre las fiestas de San Sebastián y la Candelaria precedentes de los desfiles del Carnaval, se observa una marcada tradición étnica y africana.

Según Posada Gutiérrez (1929), los actos de las fiestas de Cartagena que dieron inicio al carnaval pueden catalogarse, en un primer momento, como rituales cristianos. En ellos se permitió participar a los esclavos urbanos para suavizar la sujeción. En estos días los negros congregados en cabildos, cada uno con su rey, su reina y sus príncipes, a la usanza de África, bajo paraguas desplegados, salían portando grandes escudos de madera forrados en papel de colores, vestían delantales de cuero de tigre y cantaban y bailaban con el séquito, en una danza de reminiscencias guerreras, al son de tambores y empuñando espadas y sables desenvainados.

²¹Magangué es una población localizada a orillas del Río Magdalena, departamento de Bolívar, Colombia. La Fiesta hace referencia a la advocación de la Virgen María. La patrona de Magangué es la Virgen de la Candelaria; se dice que contiene al Mohan, ser mitológico que habita en el río Magdalena y que de no ser por ella ya habría devorado a toda la población haciendo crecer al río.

La incorporación de tradiciones ancestrales procedentes de África, elaboradas y transformadas en festividades concebidas por una clase modelada por las normas occidentales, fue un hecho. Además, éstas se constituyeron en estrategias de adaptación sociocultural del negro en el reto de la supervivencia e integración en América (de Friedemann, 1985).

Durante muchos años, este segmento de la población además de ejecutar danzas con elementos de tradición indígena, dentro de las limitaciones impuestas por la política y la Iglesia, practicó bailes en las fiestas de sus aldeas para luego, emigrar con ellas a otros pueblos o a las ciudades. Estas danzas viajaron por el río Magdalena, que se convirtió en el eje carnestoléndico para el Caribe colombiano. Dichas celebraciones, se unieron al lado de las manifestaciones de negros y criollos en lo que hoy en día se conoce como el Carnaval de Barranquilla.

El carnaval se interpreta como un espacio de resistencia de las clases populares frente a los discursos homogeneizadores de estilos de vida y el orden social impuesto por las clases altas y el gobierno. La fiesta crea identidad para las clases populares y abre nuevas formas de socialización.

Cabe preguntarse por qué el Carnaval de Barranquilla se convirtió en la fiesta por excelencia de los barranquilleros y los habitantes del Caribe. La respuesta más evidente es que la fiesta abre la puerta a la creación de relaciones sociales alternativas. El carnaval se convierte en un espacio donde los hombres se tratan como iguales sin importar su condición social o económica. Sin duda alguna, uno de sus principales atractivos es la instauración de un tiempo de alegría y licencias.

2.8. Extracto de planteamientos

Para Finalizar este capítulo cabe destacar algunas ideas desarrolladas en torno a la conceptualización de términos.

La comprobación de la hipótesis de esta investigación, resulta difícil, sin la plena definición de los elementos que constituyen la identidad cultural de una región.

El análisis de términos como cultura popular, folclore, identidad, patrimonio, tradición, artesanía y carnaval abren un abanico con un sin fin de posibilidades de variables que afectan de forma directa e indirecta la creación de identidades regionales.

La exploración de manifestaciones culturales como las producciones artesanales del Caribe colombiano o el Carnaval de Barranquilla, se convierte en una excusa para aproximarse a las formas de vida, tradiciones y valores de los habitantes de esta región.

Con el fin de dotar a esta investigación de una base sólida en lo referente a la conceptualización de términos, cabe discutir y desarrollar algunos de ellos.

La cultura popular y folclore se consideran la construcción de un colectivo. Mientras que el folclore conserva y reinterpreta dichos rasgos culturales, la cultura popular se refiere a aspectos culturales propios de grandes sectores de población.

Los estudios folclóricos se asocian tradicionalmente a la construcción, primero de una conciencia regional y después a una nacional (reflejando elementos básicos de la identidad cultural del grupo estudiado). Por lo tanto, los productos folclóricos no sólo reafirman la cultura popular sino que se convierten en un ingrediente fundamental para la diferenciación cultural. Igualmente, constituyen un recurso que las minorías utilizan recurrentemente en sus reivindicaciones políticas, culturales, sociales, económicas, etc.

Según Josep Martí, “La conciencia de la desaparición progresiva del legado cultural del tipo tradicional, y a su vez el surgimiento de los regionalismos, creó una identidad colectiva, con las siguientes implicaciones políticas, produciendo un interés generalizado por el folclore que se manifestó en la voluntad de descubrirlo, conservarlo y difundirlo, y en ocasiones, también de instrumentalizarlos con fines políticos y sociales (...) la cultura tradicional, de ser exponente de

una manera de vivir, paso a ser instrumento de la nueva sociedad urbana asignándole unos usos estéticos, comerciales y sobre todo ideológicos. El folclore devino en folclorismo” (1996:11).

Consecuentemente el folclorismo se encuentra presente a nivel de las ideas, de los productos y de las acciones. Todos los intentos actuales de revitalizar o recuperar tradiciones son expresiones del folclorismo (Martí, 1996: 25:29).

Las artesanías son “patrimonio vivo” ya que cumplen con algunas funciones y/o son utilizadas en asuntos prácticos de la vida social. Al mismo tiempo, los artesanos agregan su conocimiento como un ingrediente más del patrimonio cultural de una colectividad.

El folclorismo basa su razón de ser en la existencia de algunos “productos”, dentro de los que cabe destacar la artesanía y el carnaval.

El concepto de artesanía implica la introducción del producto tradicional, en dinámicas de comercialización o intercambio para darles cabida en culturas externas. Gracias a esta vía, el artesanado se convierte en un oficio remunerado y el objeto tradicional en producto artesanal.

Una de las características del producto artesanal es su adaptación y transformación. Los productos tradicionales al convertirse en artesanía, son considerados como expresiones culturales ya que implican la manipulación directa o indirecta del legado tradicional para ser integrados y aceptados en sociedades externas a las de su producción. En definitiva, gracias a los productos artesanales se intenta rescatar la tradición para justificar la actual diferenciación étnica. Además, de esta manera se llena de sentido y lo tradicional puede llegar a ser ofrecido como un producto comercial, o bien como representación del pueblo que lo elabora.

Para que un producto artesanal pueda ser considerado como tal o tomado como verdadero, tanto por la comunidad productora como la receptora, debe cumplir unos criterios que lo integren dentro de su cultura tal como es presentada y estereotipada. Además, de constituir un elemento básico de su identidad étnica, por lo general, también aborda temas relacionados con las

materias primas, formas de producción, significación, diseño o colores “tradicionales” entre otras.

El folclor, como hemos visto, es un instrumento utilizado para afianzar el nacionalismo y en algunos casos la patrimonialización. Con ello se pretende marcar diferencias entre grupos y potencializar su conciencia de colectividad.

La artesanía evidencia no sólo, el proceso de construcción del patrimonio como proceso productivo y tecnológico, sino que también se asocia a prácticas de la vida cotidiana concentrando al mismo tiempo valores tangibles e intangibles.

En el objeto artesanal se exaltan sus valores culturales y algunas veces nacionales, convirtiéndolo en arte popular. De esta forma, un producto artesanal puede destacar por su belleza (acercándose al mundo del arte), por su representación cultural (caracterizando a un grupo), por su historia (representándola). En definitiva un producto artesanal representa a la comunidad productora frente a otros grupos.

Ahora bien no sólo lo estrictamente “tradicional” puede llegar a ser considerado un producto folclórico. Un ejemplo de ello lo constituyen las artesanías que forman parte de la cultura, y como productos de ella conservan sus características de transformación y mutación. En consecuencia, un producto artesanal, con grados de innovación, bien sea por una transformación cultural, de significado, de uso o su comercialización, de valor de cambio, puede llegar a integrar la oferta artesanal de una cultura.

Un proyecto de investigación en torno a la identidad cultural de una región, debe aportar conocimientos y construcción teórica sobre el tema como una forma de apropiación y difusión.

Por su parte el Carnaval de Barranquilla y sus manifestaciones son una herencia sociocultural tanto material como inmaterial de un pueblo. Legado que se ha transmitido de generación en generación por más de cien años y ha generado procesos de identidad a nivel regional como nacional.

Como manifestación cultural presenta grandes similitudes con la producción artesanal, ya que ambos generan criterios que definen la identidad regional.

El carnaval es una herencia que está viva y se valora de una generación a otra. Sus expresiones se han transformado a lo largo de la historia a la vez que ha generado elementos desde donde se identifican los individuos. A su vez, estos mismos criterios permiten entender los momentos vividos por esta sociedad.

En el contexto del carnaval todos los comportamientos están aceptados, el juego es el mecanismo que regulariza las acciones de las personas en las calles de la ciudad. Con las manifestaciones del carnaval las comunidades expresan su visión de la vida y su concepto del mundo. El “costeño” con su participación en el carnaval construye su sentido de región, de ciudadano y de identidad.

El Carnaval de Barranquilla es la celebración más grande y esperada de toda la región del Caribe colombiano. Durante unos pocos días las jerarquías sociales, la edad, el estado civil, el trabajo e incluso la religión, se dilatan hasta casi perderse. El carnaval brinda al participante de la fiesta homogeneidad en la multitud. La fiesta sirve como catalizador de una sociedad que vive diariamente en conflicto.

El patrimonio cultural en su sentido más amplio se considera como un potencial recurso de desarrollo local. Así, no es de extrañar que las inversiones realizadas en los últimos años en el Carnaval de Barranquilla, plantean el inicio, la conservación y la exposición del patrimonio del Caribe Colombiano, lo que repercute tanto en afianzar la identidad regional como en el aumento de la atracción turística.

Los actores del Carnaval directos o indirectos están llamados a contar su historia mediante sus acciones en la fiesta. A Su vez, muestran el efecto de la festividad en las múltiples áreas de la vida cotidiana: en la valoración de su región y de su propia identidad; en la manera de entender sus tradiciones; en el uso de los objetos tradicionales; en las formas de trabajo y en las estructuras sociales.

Cuando se estudia el Caribe Colombiano, es indudable que un elemento fundamental en la definición de las identidades culturales de la región es la fiesta del carnaval.

En el siguiente gráfico se muestra un esquema que define las ideas básicas sobre las cuales se basa esta investigación:



Gráfico 3. Presunciones sobre el carnaval, artesanía, cultura e identidad
Elaboración Propia

Las manifestaciones del Carnaval de Barranquilla y los productos artesanales, se observan fácilmente, tienen una comunicación directa, en definitiva, son una realidad palpable. A su vez, estos elementos se relacionan con los esquemas de conducta definiendo las relaciones en el interior de la comunidad. Además de su existencia, cada artefacto artesanal y manifestación cultural ligado al carnaval, está asociado a una serie de valores que en su conjunto definen al individuo y reafirman los elementos que nutren la identidad regional.

Así, el carnaval genera relaciones entre sus actores, en la fiesta como tal, en el uso de objetos asociados, y en sus interacciones con el resto de la república. Gracias a todo ello se generan herramientas para la construcción colectiva de una identidad regional.

Los valores asociados aunque, en muchas ocasiones parten de lo obvio, de lo observable, están definidos por un nivel valorativo relacionado con el nivel fundamental de la conciencia como individuo y como ser social.

Consecuentemente, se concluye que las manifestaciones del Carnaval de Barranquilla y los productos artesanales del Caribe colombiano, son tanto palpables y visibles como valorativos, conscientes como inconscientes y que cada uno de ellos aporta elementos para la caracterización de la identidad regional.

El patrimonio cultural e inmaterial, transmitido de generación en generación es recreado por comunidades y grupos en función de su medio, su interacción con la naturaleza y su historia. La salvaguardia de este patrimonio es una garantía de sostenibilidad de la diversidad cultural.

La fiesta folclórica y cultural más importante de Colombia es el Carnaval de Barranquilla cuenta con dos designaciones: Patrimonio Cultural de la Nación y Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad, títulos otorgados por el Congreso de la república y por la UNESCO respectivamente.

El Carnaval de Barranquilla es patrimonio de la Humanidad porque reúne expresiones emblemáticas de la memoria e identidad del pueblo barranquillero, del Caribe colombiano y del Río Grande de La Magdalena.

Por la mezcla de culturas que sustentan lo que somos como nación, por su capacidad de movilización social que supera todo tipo de diferencias, porque su poder de convocatoria está en el corazón de la gente que hacen de la diversidad un motivo de fiesta y de celebración que alienta el arte popular y mantiene vivo el pasado.

Fundación Carnaval de Barranquilla

3. Barranquilla y su Carnaval



Fotografía 3. Danza del garabato.

Tomada de: <http://www.barranquilladecarnaval.com/>, 2011

En este capítulo se analiza el Carnaval de Barranquilla como fiesta popular, y el aporte de sus manifestaciones folclóricas en el imaginario de identidad del Caribe colombiano.

No se puede entender el Carnaval sin entender a la ciudad que le da vida. Por esta razón, el capítulo se inicia con un marco histórico de contextualización sobre Barranquilla. La investigación hace énfasis en la conformación de la ciudad donde cabe destacar dos aspectos. En primer lugar, el gran flujo migratorio y en segundo lugar el perfil industrial - comercial de la urbe, elementos que caracterizan a la ciudad en la actualidad y que han influido en la creación de la fiesta.

A continuación la investigación se introduce en el nacimiento y consolidación del carnaval, desde sus orígenes en la época colonial con las fiestas de La Candelaria de Cartagena de Indias, hasta su proclamación como Obra Maestra del Patrimonio Oral e Intangible por la UNESCO en 2003.

El gran acento de este capítulo se encuentra representando por las indagaciones realizadas en torno a las manifestaciones culturales de la fiesta. De esta manera se exploran las características de los diferentes grupos folclóricos que forman parte activa de la celebración y se analiza la interacción cultural de los mismos, que en conjunto y muchas veces sin quererlo forman parte del mismo universo “el costeño”.

Seguidamente, se estudia la influencia de la fiesta y sus manifestaciones culturales en la creación de identidades regionales.

A lo largo de este capítulo se observa, que las expresiones culturales se transforman dependiendo del contexto de donde emergen. Además, se pone de manifiesto cómo, en pocos años, se ha transformado un pequeño carnaval rural en un evento de carácter nacional e inmensamente mercantilizado como es el Carnaval de Barranquilla.

3.1. Marco histórico de la ciudad de Barranquilla

Una de las características básicas de Barranquilla y de su Carnaval es su carácter pluricultural. Para entender la urbe y consecuentemente su fiesta, es fundamental introducirse en su desarrollo histórico.

En la historia de la Costa Atlántica, Barranquilla fue un centro urbano en el que se desarrolló rápidamente un proceso de cruce y consolidación de pueblos, modos de vida, culturas e intereses. A este punto fluvial y marítimo llegaron grupos migrantes del interior y del exterior del país para vincularse a su crecimiento comercial e industrial.

En esta ciudad se asentaron gentes de todas las subregiones de la costa Caribe colombiana y pobladores de las riberas del río Magdalena, con sus bártulos, sus expectativas de trabajo o mercancías y por supuesto con sus tradiciones. Así, Barranquilla se convirtió en el epicentro de la región que recogió y recreó las expresiones festivas de la región en la fiesta que hoy conocemos como “El Carnaval de Barranquilla”.

La ciudad, inicia su historia en la primera parte del siglo XVII, cuando habitantes de poblaciones cercanas, buscando pastos para los ganados deciden establecerse a orillas del río Magdalena en el lugar que hoy ocupa la urbe²². Paralelamente, las ciudades de Santa Marta y Cartagena, como puertos marítimos, servían como punto de contacto directo entre la metrópoli y la Colonia.

Barranquilla a pesar de estar situada sobre la principal arteria de salida del interior del país (el río Magdalena), no tuvo puerto marítimo, por lo que se vio opacada por las posibilidades de conexión entre los puertos marítimos y el río. Esta situación explica, en parte, la escasez de noticias sobre el poblado de las “Barrancas” durante esta época.

²² Barranquilla no tuvo una fundación española como sí ocurrió con Santa Marta, Cartagena o Santa María de los Remedios, luego Riohacha, sino que se formó espontáneamente a mediados del siglo XVII en la orilla de una antigua ciénaga paralela a la ribera occidental del río Magdalena, cercana a su desembocadura, por la conjunción de un asentamiento indígena y varias encomiendas. Sus pobladores se dedicaban a la fabricación de canoas, al transporte por el río a la agricultura y a la ganadería. Según censo de 1778 contaba apenas con 2676 habitantes (Sourdis Nájera, 2009).

Tal y como se ha señalado, no existen crónicas precisas sobre su fundación. Alrededor de 1620, grupos de campesinos procedentes de Galapa y debido a la sequía en sus tierras, decidieron trasladarse cerca del río en búsqueda de mejores pastos, estableciendo allí su residencia de forma permanente (Vergara & Baena, 1946:6).

Theodore Nichols afirma que *“A diferencia de las ciudades coloniales españolas Barranquilla se fundó aparentemente sin ningún plan preconcebido y fue creciendo en forma desordenada a medida que nuevos grupos de pastores, campesinos y pescadores iban poblando el sitio”* (1973:159).

En 1772 se elevó a categoría de corregimiento y contaba únicamente con 1.400 habitantes (De Castro, 1942:140-142). A partir de esta fecha y hasta los primeros movimientos independentistas, a principios del siglo XIX, no se ha hallado ninguna mención histórica sobre ella. Así pues, el poblado no desempeñó funciones relevantes durante la época colonial y sus actividades se limitaban a la ganadería, agricultura y pesca.

Según la historiadora Adelaida Sourdis (2009), constituido el estado cartagenero en 1811, y dentro del marco de la guerra por la independencia, Barranquilla se convirtió en un lugar estratégico para la protección de la frontera fluvial. La adhesión y el compromiso de los barranquilleros con la libertad, fue tal que, el 7 de abril de 1813, el Presidente Manuel Rodríguez Torices la elevó a la categoría de "villa" y le otorgó escudo de armas, facultades para elegir Cabildo, Alcalde y otras prerrogativas. No obstante, Aunque recibió un severo castigo por las tropas pacificadoras que la incendiaron hasta sus cimientos en 1815. Una vez lograda la independencia, la pequeña población de Barranquilla comenzó un desarrollo acelerado que no tuvo parangón en ninguna otra parte del país.

Entre los años 1810 y 1930 Barranquilla experimenta su gran expansión en términos socio-económicos y se definen, las bases de su estructura física actual. En este periodo se divide en tres etapas. La primera denominada por Tirado Mejía (1971) como de expansión, comprende desde 1810 hasta las reformas liberales de 1850. Durante estos años se propició la exportación de

productos agrícolas como el tabaco, la quina, el añil y el café. Al mismo tiempo se aumentó la importación de manufacturas especialmente desde Reino Unido.

La importancia de Barranquilla y de Sabanilla su primer puerto satélite, inicialmente se debió a causas bélicas y estratégicas para, posteriormente sobresalir en lo comercial (Vergara & Baena, 1946:68).

Margarita Abello Villalba (2000), afirma que entre 1810 y 1850 la tasa anual de crecimiento de la ciudad fue de entre 1,2-1,7% y, en 1823 se la describe como “Un pequeño poblado a una legua de Soledad”. Durante la década de 1840, Barranquilla y Sabanilla continuaron su ritmo de crecimiento, la primera en población y la segunda en importancia comercial.

En 1849 se abrió el puerto de Sabanilla a las importaciones, y consecuentemente se activó el interés de países capitalistas en el comercio con los países de América Latina. Esta apertura disminuyó los costos tanto de importación como exportación de productos, derivados de su traslado desde Cartagena y Santa Marta.

La navegación a vapor por el Magdalena se introdujo oficialmente el 3 de julio de 1823. Según un decreto del congreso Colombiano, a Juan Bernardo Elbers se le concedió “el monopolio de la utilización de barcos a vapor en el Magdalena por veinte años con la obligación de comenzar el servicio en un año y de poner cuantos barcos fueran necesarios” (Nichols, 1973:45).

Sin embargo, los primeros intentos de masificación desde las ciudades de Cartagena y Santa Marta hasta el río Magdalena fueron infructuosos, debido a las dificultades que presentaban para la navegación los caños y el Canal del Dique. No fue hasta después de 1855 cuando las empresas ubicaron su centro de operaciones en Barranquilla y aprovecharon las ventajas de localización de este puerto y su relación con el de Sabanilla (Gilmore & Harrison, 1948).

En 1850, tras la liberación de la siembra y exportación del tabaco como producto mayoritario de exportación, la actividad portuaria y comercial de Barranquilla se vio incrementada considerablemente.

La segunda etapa a la que hace referencia Tirado Mejía (1971), de "las exportaciones" se inicia en 1850 hasta 1900 y su protagonista económico es la exportación de café.

A mediados de la década de 1860, ya se decía que Barranquilla "progresaba más que ninguna otra ciudad de la República" gracias a su ubicación sobre el Magdalena e importancia como centro fluvial y de exportación (Nichols, 1973:177). El ritmo aproximado de crecimiento de la ciudad entre 1850 y 1870 fue del 3,4% anual y, de 1870 a 1905 variaron entre 3,6 y 4,5% anual (De Castro, 1942:142).

La expansión de las actividades comerciales y el crecimiento de la ciudad exigieron la ampliación, mejoramiento y adecuación de infraestructuras, principalmente la portuaria y del transporte en general. De esta manera en 1869, la compañía alemana Hoenisberg Wessela & Co empezó la construcción de una línea ferroviaria entre Barranquilla y Sabanilla. El primer tramo de esta línea se puso en funcionamiento el 1 de enero de 1871, con un recorrido hasta Salgar, lugar donde se había trasladado el puerto de Sabanilla a causa de la sedimentación que causaba el río.

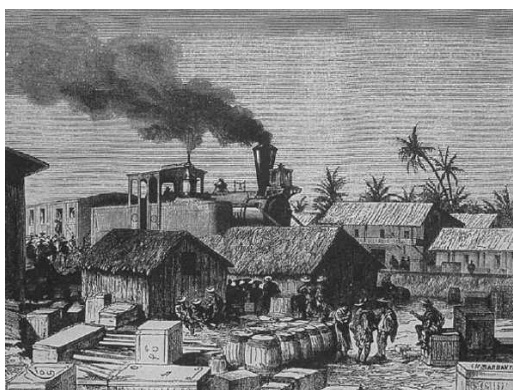


Ilustración 2. Ferrocarril de Barranquilla

Tomado de Revista credencial (314-2011)

Sin embargo la nueva localización del puerto seguía presentando problemas debido a su escasa profundidad. Este hecho provocó la prolongación de la línea del ferrocarril hasta un sitio más adecuado en el cual los barcos puedan fondear. Así, en 1887, la compañía inglesa "The Barranquilla Railway and Pier Company" compró la línea para prolongarla hasta un nuevo puerto que llevaría el nombre de Puerto Colombia.

En 1893 se terminó la construcción de un muelle de 1.200 metros de longitud, que permitió a los barcos de gran calado descargar directamente en la vía férrea.

De acuerdo con Nichols (1973:183), *“a partir de ese momento el comercio de Barranquilla aumentó en forma impresionante. La gran mayoría de las exportaciones de café, una joven industria en pleno desarrollo, se hacían por Barranquilla y la bahía de Sabanilla.”*

A mediados de la década de 1890 los ingresos aduaneros promediaban aproximadamente seis millones de pesos anuales, el doble que en la década anterior. El volumen comercial y los ingresos de la aduana de Barranquilla eran dos o tres veces mayores que los de Cartagena y más de cien veces superiores a los de Santa Marta. Paralelamente, a nivel demográfico se observa un crecimiento muy rápido durante las últimas décadas de este siglo.

El dominio de capital extranjero o la presencia de personas de origen extranjero, especialmente ingleses, era indudable. Su principal ocupación fueron las actividades relacionadas con el comercio de importación y exportación, hecho que marcó el desarrollo económico y social de Barranquilla.

La primera colonia de extranjeros que se estableció fue la de los alemanes, a ella le siguió la de los italianos y españoles. Finalmente, se afianzó a mediados del siglo XIX la colonia judía, con gran influencia en el comercio. Desde principios del siglo XX, estas colonias a las que hay que sumarles las actividades comerciales de personas de origen inglés y norteamericano, conformaron la burguesía mercantil.

En lo referente a actividades productivas, el mercado local se expandió y se desarrollaron industrias de bienes de consumo ordinario y de materiales de construcción. Además, existían pequeños artesanos quienes complementaban la producción de bienes de consumo a nivel local.

La estructura de clases en Barranquilla a finales del siglo XIX está conformada a grandes rasgos de la siguiente manera (Abello Villalba, 1981:76):

- Una Burguesía mercantil dominante y con un alto componente de extranjeros.
- Una incipiente burguesía industrial, reducida e insignificante como grupo de poder pero ligada al capital mercantil que seguramente le dio origen.

- Una pequeña burguesía, dependiente de la burguesía mercantil y compuesta básicamente por los pequeños comerciantes, los profesionales y los empleados.
- Finalmente, un grupo heterogéneo de trabajadores, sin acceso al capital, compuesto por obreros portuarios, vendedores, y un reducido número de proletarios propiamente dichos.

De acuerdo a Tirado Mejía (1971), desde 1900 hasta 1930 se puede definir una tercera etapa denominada de crisis del capitalismo. Durante estos años, las dificultades a nivel mundial impidieron la obtención de divisas para financiar las importaciones y fue necesario orientar la economía del país hacia la producción local. Paralelamente se adecuó la infraestructura portuaria y de transporte, incrementándose considerablemente el comercio, hecho que comportó la expansión física y demográfica de la ciudad.

Las actividades de importación y exportación de Barranquilla durante esta época estaban relacionadas con la expansión del comercio del café. Las transacciones relacionadas con este producto representaban un 39% del total de las exportaciones colombianas entre los años 1905 y 1909, incrementándose un 69% entre los años 1925 y 1929 (Mc Greevy, 1975:211).

Gracias a este comercio, aumentó la mano de obra empleada en esta actividad, con la consecuente ampliación en la demanda de bienes de consumo. Así mismo, la acumulación de capital en manos de la burguesía mercantil, dio como resultado la diversificación de la estructura económica de la ciudad hacia la producción de bienes de consumo ordinario.

La ciudad experimentó uno de los incrementos demográficos más notable de 64.543 habitantes en 1891 paso a 139.974 en 1928 (Nichols, 1973:262-265). Así Barranquilla duplica su población en un lapso de 10 años.

La crisis de 1930, implicó para el país un cambio sustancial en las estructuras económicas, sociales y políticas. La imposibilidad de importar bienes de consumo debido a la ausencia de divisas y a la acumulación de capital en manos de la burguesía nacional, propició el desarrollo industrial que insertó definitivamente a Colombia en la era capitalista. Así, en la década del 30, la

industria creció a una tasa del 10,8% anual (Arrubla, 1971:165). El periodo de 1930 a 1980 se caracterizó por su expansión industrial.

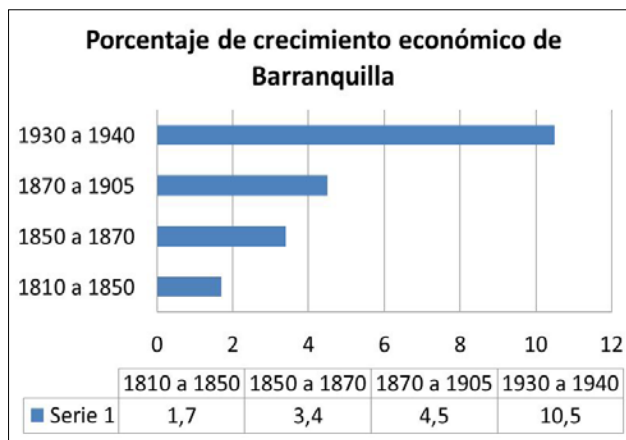


Gráfico 4. Crecimiento económico de Barranquilla.
Elaboración propia basada en: Álvaro Tirado Mejía, 1971

Barranquilla alcanzó por estos años su máximo desarrollo urbano, demográfico e industrial. En 1971 el área urbana era tres veces mayor que antes de la Segunda Guerra Mundial, y su crecimiento se cifro en 35.5% por década.

El sector industrial floreció a partir de mediados de la década de 1950, con una producción que comprendía, textiles, aceites, grasas, cueros, muebles, comestibles, perfumes, químicos, cemento, harina, cerveza y plásticos entre otros. Para esta época, la capacidad portuaria aumentó gracias a la canalización de Bocas de Ceniza (Río Magdalena) y el traslado del puerto desde Puerto Colombia a la actual terminal marítima de Barranquilla. Por todo ello, la ciudad alcanzó su plenitud como puerto aéreo, marítimo y fluvial.

Desde el siglo XIX el crecimiento demográfico de Barranquilla fue el resultado de las oleadas migratorias procedentes de otras zonas del país y en especial de la Costa Atlántica. En la segunda década del siglo XX, al tiempo que el volumen de comercio exterior aumentó en más del 200%, la población se duplicaba, entre 1938 y 1947, pasó de 152.348 habitantes a 224.430 (Nichols, 1973:268).

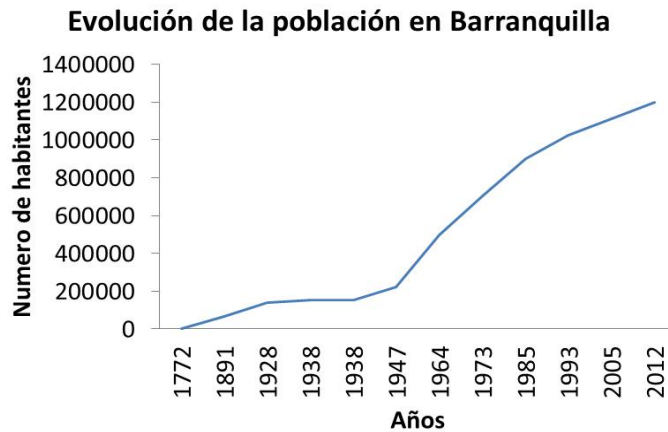


Gráfico 5. Evolución de la población de Barranquilla.
Elaboración propia, basada en los datos del departamento administrativo nacional de estadísticas (DANE).

Durante la década de 1950, Barranquilla experimentó el mayor ritmo de expansión demográfica de toda su historia. Durante estos años se estima que la población creció un 150%. De acuerdo con el censo de 1964, los inmigrantes representaban el 40% del total de habitantes, de los cuales el 20% provenían de otras regiones del Departamento del Atlántico, el 54% de otros departamentos de la Costa, el 23% de otros departamentos de Colombia y el 3% estaba representado por extranjeros. La mayor parte de esta migración procedía de las poblaciones ribereñas del río Magdalena, del Canal del Dique, y del Brazo de Mompox.

Como se ha señalado, a partir de la década de los treinta del siglo XX, Barranquilla se consolidó industrialmente y se convirtió en la ciudad más importante de la región y en la cuarta a nivel nacional. Su industrialización provocó la concentración de capital en pocas manos, lo que produjo una fuerte diferenciación de clases sociales. Este elemento además de convertirse en el eje de construcción física de la ciudad (por la diferenciación en la ubicación de clases altas, medias y bajas) fue uno de los motivos centrales que propiciaron la aparición de la fiesta.

Como toda población ribereña, Barranquilla poseía a mediados del siglo XIX una estructura física lineal compuesta por tres sectores básicos: un barrio arriba, el centro y un barrio abajo, estrictamente relacionado con el paso del río. Mientras el Barrio Abajo estaba habitado por quienes trabajaban en el puerto y

empleados de agencias de comercio, el barrio Arriba, hoy Rebolo, recibía las oleadas del campo del subempleo. La proximidad de Rebolo al mercado y a la zona comercial, promovió el asentamiento de los inmigrantes desempleados en este lugar.

Hasta los años 50 del siglo pasado, el flujo migratorio popular se instalaba en el Barrio Rebolo. En esta zona fue donde surgieron las manifestaciones del carnaval con mayor rigor y proliferación. Un claro ejemplo lo constituyen las danzas como las del Toro Grande, El Garabato, Los Pájaros, El Torito, La Danza de Barranquilla, El toro Negro, Los diablos, El Paloteo de Barranquilla, El Paloteo Mixto, Las animas de Rebolo y las Cumbias de las Nieves y la Revoltosa. Inicialmente, todas ellas estaban conformadas por amigos y conocidos unidos a través de la identificación cultural.

De esta manera, el Barrio Rebolo surgió como una urbanización espontánea sin planificación previa, adquiriendo fisonomía de “barrio popular”. A su vez, fue el lugar en que se recogió la gran variedad de folclore de sus habitantes procedentes de Cartagena, Santa Marta, Soledad, los pueblos ribereños del Magdalena y los sectores rurales del antiguo departamento de Bolívar.

Como conclusión, señalar que el carnaval barranquillero surgió así del corazón de los sectores más humildes de la población. En la actualidad, el Carnaval cuenta con su propia estructura que integra todos los sectores socio-económicos, aunque la ciudad sigue presentando una morfología marcada por las diferencias entre clases sociales.

3.2. Nacimiento y consolidación del Carnaval de Barranquilla

Por más de ciento cincuenta años, el Carnaval de Barranquilla ha recogido las manifestaciones culturales de toda la costa Atlántica Colombiana. Con ancestros indígenas, europeos y africanos, se creó un nuevo ser social completamente nuevo que ya no fue más europeo, indio o africano.

Históricamente no se tiene datos precisos acerca de la fecha inicial del primer carnaval celebrado en Barranquilla. No obstante, cabe resaltar que no se trata

de un fenómeno aislado, sino que se desarrolló, al mismo tiempo, en diferentes regiones del Caribe colombiano.

La influencia africana es indudable. Los trazos que identifican las comunidades africano – descendientes se constituyen como herencia cultural, y están directamente relacionados con el mundo simbólico de las creencias y valores religiosos.

Culturalmente las manifestaciones de influencia del Carnaval de Barranquilla se encuentran en Cartagena de Indias, se incluyen también, influencias del Palenque de San Basilio. Los pobladores afro descendientes de estas regiones aseguraron mediante sus prácticas y religión la preservación de elementos culturales latentes en las celebraciones carnestolendas actuales.

Los cabildos, originarios de España y Portugal, se implantaron en América paulatinamente durante la época colonial. De la impuesta devoción de los esclavizados hacia los santos católicos, surgieron y se multiplicaron una gran diversidad de fiestas. Estas se desarrollaron con mayor o menor intensidad, de acuerdo con el grado de represión ejercida por el Santo Oficio.

Los cabildos se sirvieron de celebraciones católicas como la fiesta de Reyes, San Sebastián y Nuestra Señora de la Candelaria para recordar sus ritos tradicionales, sobre todo a través de la celebración de los Reyes de Congo. Con el tiempo las prácticas de los afro descendientes entraron en diálogo con las culturas amerindias e ibérica, creándose así, una nueva identidad cultural.

La celebración de las fiestas se relaciona tanto con la religiosidad, como con lo lúdico y la vida comunitaria en lo que se refiere a la confluencia de personas en torno de la realización de una práctica cultural. Estas fiestas se definen por su carácter colectivo de transmisión, el anonimato y la oralidad.

El desarrollo del Carnaval en Barranquilla se correlaciona con su auge como puerto marítimo y ribereño. Entre 1872 y 1882, se asentaron en la región europeos y otros extranjeros vinculados con actividades comerciales de transporte. Con la facilidad del ferrocarril, el volumen de tráfico superó el de Cartagena y Santa Marta, con el consiguiente aumento de ingresos monetarios por derechos de aduana.

Así mismo, los inmigrantes de zonas vecinas impulsaron el crecimiento de la ciudad atraídos por su auge económico. No obstante, tanto arquitectónica como urbanísticamente aún prevaleciera un cierto aspecto rural, debido a las chozas de paja y a los jardines de frutales que paulatinamente fue transformándose en busca de un perfil urbano. De esta época datan también los tranvías tirados por caballos, un club de danza y drama, un teatro y las fiestas del carnaval, elementos que poco a poco acentuaron el carácter ya perfilado de ciudad.

En 1876, según crónica de Carlos J. Arosemena (1976), se leyó el bando que determinó en inicio oficial del carnaval. En el mismo año, el territorio que se conocía como distrito de Barranquilla fue convertido en provincia, y dentro de ella se señalaron como distritos de la ciudad con sus agregaciones los pueblos de: Galapa, Santo Tomás, Tubará y Soledad. Así, en la urbe en formación, se integraron nuevas costumbres y elementos culturales, traídos por sus nuevos ciudadanos.

Las danzas de negros congos y las cumbias se integraron a la ciudad y se constituyeron en la médula del carnaval actual. En efecto, ya en época colonial, la cumbia²³ se bailaba en la provincia de Cartagena. A modo de ejemplo, en Barranquilla se disfrutaba de ella los sábados y los domingos y en las fiestas de los santos. Para ello se crearon las cumbiambas, que en los barrios Arriba y Abajo se instalaban alrededor de tambores, flautas de millo y guacharacas.

En 1881, las fiestas del carnaval se habían arraigado mucho más entre quienes económicamente prosperaban con el tráfico y el comercio entre Barranquilla y Sabanilla. La ciudad se convirtió en el primer puerto colombiano y su crecimiento económico, propició la construcción de nuevas viviendas ensanchando los bordes de la urbe, lugar donde fijó residencia dicho grupo. Por el contrario, la gente de menores ingresos quedó rezagada en el lugar donde había tenido asiento la ciudad en sus albores.

La vieja costumbre occidental de elegir a un hombre como personaje símbolo del carnaval se mantenía aún en 1881 en Barranquilla. En este año se coronó

²³ Guillermo Abadía (1983), considera a la cumbia, al menos por su ritmo, una danza de origen negro, mientras que otros afirman en ella un carácter mulato, procedente del litoral atlántico.

como rey a Enrique de la Rosa, quien a su vez designó heredero de solio, cetro y corona a Ricardo Arjona (Rey Sinning, 2004:131). En 1892 la figura del rey se cambió por la de un presidente. Con este título (salvo en algunos años en que, por convulsiones políticas de la época, no se celebró el carnaval) siempre fue un hombre el personaje símbolo hasta que, en 1918 se eligió la primera reina de la festividad.

La clase dominante se caracterizaba por su prosperidad a finales el siglo XIX e inicios del XX, celebraban sus propias fiestas y para ello elegía un monarca. La mayor parte de ellos procedía de países extranjeros, lo cual se desprende de los apellidos que aparecían en las crónicas sociales.

El comercio de telas se reflejaba en las fiestas. Linos de Inglaterra, encajes de Francia y sedas del Japón daban cuenta de los países que introducían sus productos a Colombia. Todos estos detalles se publicaban en los periódicos de la época, conforme se hace hoy en día, y ello contribuía al dibujo y afirmación de las normas de la burguesía comercial, modelando el perfil social, comercial y político de la ciudad.

Junto a los nuevos apellidos aparecieron también los de origen español provenientes de la inmigración interna criolla que hasta allí se desplazó atraída por la prosperidad de Barranquilla. En 1914 los apellidos Dugand, Siedenburg, Lebolo, Bellingrodt y Helm se cuentan entre los miembros más distinguidos de las comparsas de los clubes sociales barranquilleros. Otro ejemplo de la influencia extranjera se observa en el nombramiento como reinas del carnaval en 1918 a Lafaurie y en 1919 a Lavalle, ambas pertenecientes a familias pudientes de la ciudad.

Este hecho, en cierta manera, refleja la expansión imperialista de Francia, Inglaterra y Alemania de finales del siglo XIX, a la que se le unió, a partir de 1903 la de los Estados Unidos de Norteamérica. Durante estos años, según documentos cotejados por Álvaro Tirado Mejía (1971), Colombia era “tierra de nadie” y sólo contaba en el cálculo de las potencias como presa para repartir, al tiempo que los gobernantes del país la ofrecían a subasta.

Inicialmente, a clase dominante, se concentraba en el teatro Emiliano para celebrar el carnaval (posteriormente convertido en Teatro Municipal). Pero con el tiempo se desplazó al Club Barranquilla y al ABC al son de orquestas extranjeras que reemplazaron la Banda de Baranoa y la Banda Militar.

En 1926, cuando esto sucedía, la ciudad ya contaba con los clubes Barranquilla, ABC, Carib Club y Club Alemán. Las normas de socialización y pertenencia a esta clase encontraron en el carnaval un escenario social ideal para afirmarse con claridad. Para el efecto se presentaban en comparsas organizadas por grupos de edad. “Los Mosquitos” eran niños que bailaban en las horas de la mañana; “Los Paco-Pacos”, jóvenes que rondaban la adolescencia, se exhibían entre la una y las tres de la tarde; “Las Langostas”, grupos de adolescentes, celebraban entre las tres y las seis de la tarde, y de las siete de la noche en adelante los dueños de la sala de baile eran los casados.

La ciudad había crecido de 64.000 habitantes en 1918 a más de 100.000 en la década de 1930. Aunque en la actualidad la ciudad cuenta con más de un millón ochocientos mil habitantes, las clases dominantes emplean un proceso similar de socialización entre sus miembros. Así, el carnaval sigue constituyendo un escenario idóneo donde confirmar su pertenencia de clase.

El aumento del número de los miembros de esos altos estratos sociales y de sus variadas actividades, ha buscado en los últimos años, la validación formal fuera de cada uno de los recintos clubistas. El resultado, es la creación de ámbitos más dilatados que permiten intercambios más numerosos y amplios entre los clubes.

A partir de 1964 se celebra, con el nombre de “Carnaval y Caridad”, en el Coliseo Cubierto un festival de comparsas de los clubes. Este festejo, rememora aquellas festividades realizadas antaño en el teatro Emiliano, donde era posible conocer a la mayoría de los miembros de la clase social dominante y departir con ellos.

En este festival las comparsas de los clubes bailan con los mismos trajes con que se han presentado días antes en sus recintos. El dinero obtenido por la

venta de boletos al público en general, se destina, según los organizadores, al “alivio de la miseria del pobre, poniendo a trabajar a los ricos”. Así, las comparsas que en el recinto de sus clubes validan su nivel social, al presentarse en el Coliseo sienten que su actividad es un trabajo de ricos para pobres. Al hacerlo, se reafirman frente a la ciudad como su clase dominante.

En la actualidad este festival se ha trasladado a Bogotá. Las ganancias del evento persiguen un fin social, pero es evidente que sus organizadores buscan una notoriedad a nivel nacional. Tal y como se evidencia, el carnaval está abandonando la órbita de lo regional para convertirse en un evento de carácter nacional.

A inicios del siglo XX, relatos sobre las fiestas, como los de Alfredo de la Espriella (2005), ponen de manifiesto una diferencia entre dos clases. La de “segunda”, que generalmente se quedaba en sus casas o celebraba reuniones familiares. Y por otro lado, la clase “baja” o “popular” que se divertía en las cumbiambas de barrio, en las danzas de negros congos de las calles o en los salones burreros²⁴ donde, acudían gentes llegadas de Galapa, Soledad y la Playa, cerca de Sabanilla. Sus participantes, dejaban sus burros amarrados a las estacas del bailadero, apuraban Ron Blanco o “gordolobo” con limón y sal y disfrazados se entregaban al jolgorio, mientras una banda papayera tocaba.

Los integrantes de la fiesta, disfrazados de perros, tigres, diablos y de la muerte, bailaban levantando nubes de polvo del piso de tierra. Alrededor de los salones burreros, abundaban mesas con fritos: carimañola, arepa dulce con queso y anís, arepa con huevo, empanadas, butifarra, buñuelos de frijol cabeza negra, huevo frito con yuca cocida y patacones.

Jorge Abello, en su crónica de 1926, anotaba al respecto que *“mientras la clase alta se divertía en los clubes”, bebiendo Whisky escocés, vinos y champaña, “en los barrios bajos subsistía el animado baile de los africanos y aborígenes, al son del tamboril, caña de mijo y guacharacas, instrumentos de música primitiva...”*.

²⁴ Los salones burreros eran corrales con techo de guadas y palmas en los que se celebraban fiestas. Su nombre se deriva de la costumbre de los asistentes de amarrar su burro (medio de transporte tradicional en esta zona) en la entrada del local.

Nina de Friedemann (1985), apunta que dicha estratificación social es una reminiscencia de época colonial y de la temprana república. Esta desigualdad se basaba en contornos de pigmentación racial que aparecen claramente en el contexto de las fiestas de San Sebastián el 20 de enero y las de la Candelaria el 2 de febrero. En estas celebraciones, primero se llevaba a cabo un baile de blancas de Castilla, un segundo de las pardas o mezclas acaneladas de las razas primitivas y un tercero de las negras libres.

En el caso de las celebraciones de los pobres, negros libres y esclavos y, en general, gente con los pies descalzos, Posada Gutiérrez (1929) añade, que no se llevaron a cabo en los salones de baile. Por lo tanto, las gentes se divertían bajo el cielo descubierto y al son atronador del tambor africano, cosa que también hacían los negros bozales que se reunían en cabildos.

En la actualidad la pigmentación no constituye un elemento básico de estratificación social en Barranquilla. No obstante, las clases dominantes no sólo se comportan ostentosamente, sino que también prefieren rasgos que las aproximan a la variedad blanca en sus gamas morenas muy claras, acaneladas claras y tipos similares. Gracias a estos rasgos, los blancos del litoral del atlántico se definen frente a los no blancos, a los negros o a los indígenas.

Aquellos tipos ideales de belleza que aparecían en las páginas de los periódicos de Barranquilla en los decenios de 1920 y 1930 y que exhibían rasgos europeos nórdicos luego trasplantados a Estados Unidos no se han abandonado. Todo lo contrario, siguen modelando la apreciación de belleza humana ideal, particularmente de la clase dominante.

La fiesta permite a una comunidad reconocerse a sí misma en sus elementos fundamentales. Entre ellos cabe destacar, las formas de cooperación, las organizaciones sociales, económicas y lo más importante las manifestaciones culturales, como los mitos, leyendas, gastronomía, música, danza, entre otros. (Caballero Caro, 2007: 107)

A continuación y a manera de síntesis se muestra una cronología del carnaval con los acontecimientos que han marcado su desarrollo histórico.

El carnaval tiene sus orígenes en la ciudad de Cartagena con las celebraciones de la fiesta de la Candelaria. Sin embargo, en 1573 las autoridades Virreinales prohibieron la celebración de las fiestas con bailes como el “bunde o cajilón”. A pesar de las restricciones dictadas por la iglesia, las fiestas continuaron celebrándose durante los siglos XVII y XVIII.

En el siglo XIX, los carnavales cartageneros estaban totalmente diezmados (Revollo 1998). Desde 1812, en esta ciudad los días festivos se trasladaron al “Once de Noviembre” día festivo hasta el momento de los cartageneros²⁵.

Según José Urueta y Eduardo Gutiérrez de Piñeres, “*en el año de 1860 y subsiguiente ya estaban en decadencia los cabildos...Los días del carnaval en Cartagena inadvertidos: apenas los recuerdan los chiquillos que se divierten echándose unos a otros agua colorada con anilina*” (Rey Sinning, 2004:45).

En la ciudad de Santa Marta, sin embargo, la misma iglesia estimuló la cumbiamba y otras fiestas populares y según las crónicas nunca fueron prohibidas. Dichas fiestas están referenciadas en las obras José Nicolás de la Rosa, Antonio Julián (1739)²⁶ y Ernesto Restrepo Tirado (1892)²⁷.

Diarios como *El Samario* (1844) y *El Churiador* (1849), publicaban crónicas sobre las fiestas en Santa Marta a la vez que servían de plataforma para que los comerciantes samarios publicitaran las mercancías necesarias para los carnavales.

El periodista Juan Gossain señala que entre 1805 y 1815 se realizaron los primeros carnavales en la ciudad de Barranquilla, organizados por familias provenientes de Cartagena y Santa Marta.

En 1864 se realizaban bailes en lo que hoy es el Paseo Bolívar y en 1886 se llevaban a cabo en la Plaza de San Nicolás. En esta época las fiestas duraban

²⁵ Fecha que hace referencia a la celebración de la independencia de Cartagena el 11 de noviembre de 1811.

²⁶ José Nicolás de la Rosa y Antonio Julián, recorrieron el Caribe en el siglo XVIII, realizando diversas crónicas y publicaciones. “Floresta de la Santa Iglesia catedral de la Ciudad de Santa Marta, 1739”, traducida al inglés por Francis C. Nicholas, “The aborigens of the Province of Santa Marta, Colombia”, en *American Anthropologist*, Vol 33. 1911

²⁷ En estudios sobre los aborígenes de Colombia, 1892. 181 pag.

10 días y se realizaban tres de forma simultánea. De acuerdo a las clases sociales de la época, el teatro y los clubes sociales eran el escenario escogido por la elite, mientras que los estratos medios prefirieron los salones de baile y las casas de familia. En último lugar, los sectores populares lo celebraban en el vecindario, las tabernas y los llamados “salones Burreros”.

En el año 1881, un veinte de enero, día de San Sebastián, se dictó el decreto que organizó las fiestas del carnaval mediante un “bando” y Don Enrique de la Rosa fue nombrando rey del mismo. En 1888 surgió la figura del Rey momo (símbolo de la máscara) que era coronado en los salones burreros. Y, en 1892 se realizó el primer baile infantil de disfraces, los fondos obtenidos de esta actividad se destinaron a la construcción de un teatro. Para finalizar el siglo, en 1899, se creó el cargo de presidente y la junta organizadora.

Entre 1900 y 1902, las fiestas fueron suspendidas por la guerra de los mil días²⁸. Después de la firma de la Paz con el tratado de Wisconsin, se reanuda la celebración en 1903. El año siguiente, se organizó la primera batalla de flores a propuesta del General Heriberto Vengoechea (El general Carajo). A través de un decreto, llamo a todos los barranquilleros a disfrazarse y a bailar.

A inicios de la década de 1910, la fiesta empezó a tener repercusión nacional. El 26 de febrero de 1912, el diario *El Tiempo* publica la primera noticia: “*Con Motivo de las fiestas del Carnaval, se dio en el Club Barranquilla, de la misma ciudad, un baile popular, al cual asistieron más de 400 niños de ambos sexos*”.



Fotografía 4. Doña Toña Vengoechea Vives, reina del carnaval 1923. Archivo familiar

Tal y como se ha señalado, no fue hasta 1918 cuando se eligió por primera vez una reina, Doña Alicia Lafaurie Roncallo, para presidir las festividades del carnaval. Posteriormente dictadores, presidentes y juntas, presidieron las fiestas, para luego en 1923, institucionalizarse la era de los reinados y fue elegida por votación popular, Doña Toña Vengoechea Vives.

²⁸ Guerra civil colombiana que se dilato entre el 17 de octubre de 1899 y el 21 de noviembre de 1902, con una duración de 1130 días. Esta contienda, tuvo como resultado la victoria del gobierno oficialista y la posterior separación de Panamá en 1903. En el conflicto se enfrentaron miembros del partido liberal contra el gobierno en cabeza del partido conservador.

En su coronación la nueva reina promulga; *“Doy las más expresivas gracias a la Sociedad de Barranquilla por el inmerecido honor que me ha hecho. Pueblo de Barranquilla: yo os prometo que el Carnaval que principia, será todo alegría, y será todo animación. ¡Viva el pueblo de Barranquilla!”* (Vengoechea, 1923).

Al convertirse en el puerto principal del país la ciudad transforma su vida económica, al mismo tiempo que lo hacen las manifestaciones populares. Los Carnavales se desarrollan en toda la región norte del país y poco a poco se fueron centralizando en Barranquilla. La celebración se convirtió en la fiesta más representativa de la región.

Con la consolidación del carnaval también se afianzó su organización. Primero con el Club Barranquilla o las Comisiones Organizadoras del Carnaval hasta 1936 y luego, en 1937 con la Sociedad de Mejoras Publicas.

Posteriormente, su preparación pasó a manos de organismos burocráticos creados desde la Alcaldía Municipal y el Concejo de la misma Gobernación del Atlántico. Algunos ejemplos de dicha institucionalización fueron su organización en 1938 por la Junta de Festejos del Carnaval; en 1941 por la Junta Organizadora del Carnaval; en 1947 por la Junta Municipal del Carnaval; en 1958 nuevamente por la Junta Organizadora del Carnaval; en 1960 por la Junta central de Carnaval; en 1961 por la Junta Organizadora de las Festividades del Carnaval; en 1966 por la Junta Provincial de Turismo y Carnaval; y en 1967 por la Junta Permanente del Carnaval (Universidad del Atlántico comp., 1999:125-134).

Años más tarde, gracias a un acuerdo municipal se creó la Corporación Autónoma del Carnaval. En ella se vieron representados la clase política, la empresa oficial y privada, y parte de las Acciones Comunales. Así mismo estaba presidida por un personaje nombrado desde la Alcaldía Mayor, quien a su vez nombraba a la Reina del Carnaval.

Hoy en día la reina es escogida por la entidad que organiza la fiesta: la Empresa Carnaval de Barranquilla S.A. Esta entidad, creada en 1992 es una empresa de economía mixta cuya Junta Directiva está presidida por el Alcalde

Mayor de la ciudad e integrada por personas pertenecientes a la empresa privada y del gobierno, con un presidente del carnaval y un gerente. Asimismo, existe un ente operador de la fiesta, que es la Fundación Carnaval de Barranquilla (Rey Sinning, 2004).

En 1967 se introdujo "*la gran parada*", y se lleva a cabo el domingo de carnaval. Esta innovación consiste en un recorrido por la vía 40 en el que se dan cita danzas, cumbiambas, comparsas y disfraces individuales.

En 1974, por iniciativa de Esther Forero, se llevó a cabo la llamada Guacherna. Esta manifestación se realiza el viernes anterior a la semana del carnaval, y consiste en un desfile nocturno de los candidatos de los barrios y el pueblo en general, acompañados de faroles, cumbiambas y tambores. En realidad no se trata de un nuevo acto, sino de la recuperación de una tradición perdida, que desde el año 1974 y con la sola excepción de 1979, se ha realizado continuamente.

En 1980, dada la gran participación de los conjuntos de acordeón, vallenatos y sabaneras, se organizó el concurso de acordeones, evento que se lleva a cabo los martes del carnaval, a partir de la 1 de la tarde en el Coliseo Humberto Perea. Hoy día esta celebración está integrada al festival de orquestas e incluye una gran diversidad de clases de música tropical y se realiza en el estadio Romelio Martínez. Al conjunto ganador, se le otorga el "Congo de oro".

En 1983, la asociación de directores de agrupaciones folclóricas del Atlántico llevó a cabo, "*la reconquista del carnaval del sur*". Este desfile cuenta con la participación de la reina del carnaval, las reinas de los barrios, danzas, cumbiambas, comparsas, comedias, disfraces e invitados especiales, quienes desfilan el martes del carnaval a partir de las 11 de la mañana por las principales vías de los barrios de las Nieves, Rebolo y Simón Bolívar. El objetivo fue rescatar y reafirmar la tradición popular del carnaval, afectada por el crecimiento urbano de Barranquilla.

Los carnavales concluyen el martes con la muerte de Joselito Carnaval. Este personaje es llorado en medio de la música y conducido por diferentes grupos de espontáneos a través de los barrios de la ciudad durante el día. Su entierro

central de Joselito se hace el mismo día por la tarde, a él acuden la reina y su comitiva, quienes vestidos de negro y con velas encendidas, dan fin a las festividades del Dios Momo.

En 2001 el Congreso de la República Colombiana declaró como Patrimonio Cultural de la Nación el Carnaval de Barranquilla²⁹.

El 7 de noviembre de 2003, la UNESCO proclama al Carnaval como Obra Maestra del Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad.

De manera general se pueden resumir las actividades del carnaval en el siguiente gráfico:



Gráfico 6. Actividades del carnaval de barranquilla, elaboración propia

3.3. Manifestaciones culturales del Carnaval de Barranquilla

Los orígenes del Carnaval de Barranquilla se remontan a la ceremonia que se cumplía el 20 de enero por las fiestas de San Sebastián, patrono de Cartagena. En época virreinal, en este día se permitía a los negros esclavos celebrar sus fiestas que se prolongaban hasta la fiesta de nuestra señora de la Candelaria el 2 de febrero y que luego se prolongaban hasta el Carnaval pre cuaresmal. Este acto se introdujo en Barranquilla y hoy en día se corresponde con la tradicional lectura del “Bando Publico”, a imitación de los antiguos edictos coloniales.

²⁹ Ley número 706 del 26 de noviembre de 2001.

Aquiles Escalante sostiene que, *“Los esclavos agrupados en cabildos mandinga, carabalíes, congos o mina, organizaban sus respectivas comparsas y salían a danzar por las calles llevando los vestidos de su patria, acompañados de grandes escudos de madera cubiertos con papales multicolores. Casi siempre, la cabeza de los danzantes aparecía con un tocado de cartón forrado de plumas; el rostro, el torso, los brazos y las piernas estaban barnizados con pinturas de colores primarios. Las manos empuñaban imitaciones de espadas y sables. Las mujeres iban ostentosamente adornadas con las alhajas que les habían prestado sus amas. Cada cabildo escogía a su reina, a quien abrumaban con la pedrería y las joyas ajenas. Al ritmo de los tambores, de los cascabeles y de los platillos de cobre, se desplazaban por toda la ciudad bailando y cantando con la pantomima y los movimientos propios de la danza africana. En su largo recorrido visitaban las casas de las personas prominentes, donde cada danza efectuaba su presentación particular.”* (Aquiles Escalante (1979) citado en Abello Villalba, 1981:91).

En algunas danzas del Carnaval de Barranquilla se observan una serie de similitudes con dichas manifestaciones africanas. Las danzas se convierten en una de las expresiones folclóricas más intensas que recogen la música, cantos, vestuario e instrumentos musicales.

La procedencia triétnica de los habitantes de la zona se observa claramente en la música, las coreografías de las danzas y las cumbias. En las danzas de congos, como el Congo grande y el Torito, los cantos se inspiran en la copla española. Una de las características de los cantos rituales africanos, es la intervención de un solista. Éste, inicia su canto con un grito agudo y provoca la respuesta del coro que entona el estribillo, siempre acompañado de las palmas.

Igualmente, en los instrumentos más utilizados como el tambor y la guacharaca se identifica el espíritu musical africano y lo mismo sucede en la forma de llevar el ritmo.

Respecto a la indumentaria de los congos, según el estudio del investigador Carlos Franco Medina (2005), el vestido es propio de una danza guerrera

originaria de El Congo. Este fue transformado y adaptado por los esclavos en América al que se añadió una clara influencia (utilizando la exageración como burla) del atuendo europeo de la época.

Las máscaras de madera, representativas de animales, también son reminiscencias totémicas de las culturas africanas. Hoy en día las máscaras del Carnaval de Barranquilla representan animales característicos de la zona como chivos, burros, tigres, perros y toros.

La coreografía tiene su origen en las expresiones que las autoridades permitieron celebrar a los esclavos. Cada actitud, contorción y mímica tiene un significado preciso, caracterizándose por expresar algo que generalmente se relaciona con el coqueteo y la seducción.

Las danzas de congos están inspiradas en las celebraciones autorizadas por los cabildos de negros en Cartagena. La transformación de los desfiles bailados de antaño en danzas de Carnaval ocurrió no sólo en Colombia, sino que operó igualmente en Cuba, Argentina, Uruguay, Brasil, Venezuela y Panamá (Abello Villalba, Buelvas Aldana y Caballero Villa, 2004).

La cumbia constituye un claro ejemplo de la fusión cultural que se generó en la región. La percusión de los tambores recoge el acento africano y los tres que en ella intervienen generan cada uno un esquema rítmico independiente, en planos percutivos que, aunque distintos, están perfectamente equilibrados. La melodía de la flauta confirma la presencia indígena.

En la coreografía también se aprecia fácilmente el diálogo de las tres culturas. Los movimientos suaves de la mujer son de ascendencia indígena; las contorsiones, los gestos y el cortejo del varón corresponden al elemento africano; y el baile en parejas y la utilización del sombrero, es propio del ancestro español. Además, dentro del baile la fila rememora los regocijos indígenas, mientras que la ronda se refiere a los jolgorios negros ejecutados en derredor de una fogata junto a la cual se situaban los músicos.

Por lo general las diversas danzas responden a unos mismos patrones. Cada una tiene un dueño, por lo general la persona que la fundó, que la organizó o

que la patrocinó. Además, cuenta con un director, encargado de inscribir la danza ante la Junta del Carnaval.

Inicialmente la composición parte siempre del círculo familiar al cual van agregándose vecinos y amigos. En cuanto a la organización de cada grupo prevalece una estructura rigurosamente estratificada, según a la importancia de sus integrantes.

El dueño o director de la danza se sitúa en el centro y a su alrededor los jefes de cuadrilla así como los miembros más antiguos. Este núcleo central es el que toma las decisiones y se reúne durante todo el año preservando la tradición. A este grupo le corresponde mantener informado a los demás miembros de los acuerdos logrados sobre la selección de colores para el disfraz, la celebración de las fiestas y otras actividades.

Igualmente, los jóvenes que se han agregado al grupo sin gozar de los beneficios de ser miembro por derecho o parentesco, mantienen el contacto con el grupo a través de un miembro central. Este individuo, a su vez los mantiene informados de las decisiones tomadas por el núcleo central. Así, cada danza de más de 30 parejas está formada por un grupo fijo y otro flotante.

Cada danza vive un ciclo anual que va más allá de los propios carnavales. Durante los meses de julio y agosto se inicia el periodo de preparación que incluye el ahorro para la compra de los disfraces y la contratación de los músicos, así como la realización de los primeros ensayos. El tiempo de preparación lleva unos seis meses. Hacia el 20 de enero los ensayos ocurren con más frecuencia, los disfraces ya están preparados y se inicia la recta final hacia el carnaval que termina el miércoles de ceniza.

Para finalizar, señalar que, las danzas del Carnaval de Barranquilla no pueden catalogarse como puras, ya que ninguna de ellas se corresponde exactamente a un ritual mágico – religioso de las diferentes culturas que la integran.

3.3.1. El torito ribereño o el torito

El Torito fue fundada en 1878 por Elías Fontalvo. Su origen se halla en el desaparecido Toro Grande, antigua danza del carnaval, en la cual no dejaban participar a los jóvenes del Barrio Rebolo. El Torito (Danza de Juventud) surgió como rival del Toro grande, superándola y haciéndola desaparecer.

Alfredo de la Espriella la describe de la siguiente manera: *La danza de “El Torito” contaba mi padre que era un mozo de buena cepa, que por allá en el año de 1878 están reunidos un 20 de enero con él, aquí en la puerta de esta misma casita humilde Pedro Zamora, Trinidad Barrios, Anselmo Ríos, el indio Pedaña y ...Era el día de San Sebastián. Como todos estaban alegres, pues, tenían rato de estarse metiendo sus traguetes lavagallos y una “cañita” que llamaban “Mañanitas” se dispusieron a participar del desorden, pero como eran comunes las tiendas de toretes y muchos participaban en ese oficio resolvieron fundar una danza y llamaron “El torito” saliendo mi padre a la cabeza como director (Primera parte.3-II- 1978).*



Fotografía 5. Comparsa danza del torito.
Imagen diario El Mundo febrero 2013

En un principio, en la danza prevalecieron los disfraces zoomorfos, mientras que los congos fueron reducidos a unos pocos miembros. Posteriormente, por disposición de la Junta del Carnaval, El Torito fue obligado a transformar sus animales en congos.

La composición social del torito es predominantemente la del proletariado. Sus participantes varían de Carnaval en Carnaval y proceden básicamente del barrio de Rebolo. No obstante, hoy en día no constituyen una asociación permanente ya que existen grupos folclóricos en toda la ciudad. La característica aglutinante de la danza permanece únicamente mientras dura la fiesta y su preparación.

Los hombres llevan cubierta la cabeza por un gorro alto o turbante de cartón adornado con multicolores rosas o flequillos de papel. La camisa es de satén

con arandelas y encajes en la bocamanga. El pantalón está diseñado con parches en la rodilla en forma de copas. Como elemento de vistosa decoración, se descuelga detrás del gorro una larga penca adornada con cintas o pañoletas en forma de mariposas rematadas en una borla. Finalmente, una pechera y una capa recubierta con pedrería completa el atuendo. Los rostros se pintan de color blanco con redondas mejillas coloradas y llevan gafas oscuras. En la mano derecha portan un machete de palo y en la izquierda pueden llevar un muñequito, una vejiga de tripa o una culebra, para bromear o asustar.

Las mujeres lucen coloridas blusas, faldas de satín y arreglos de flores en la cabeza. El conjunto total de la danza la completan los disfraces de toros, vacas y burros. Las máscaras son de madera pintada y el vestido consiste en un bombacho enterizo con cintas cruzadas en el pecho. De los cuernos de las máscaras se amarran pañuelos de colores.

La danza posee dos toques de tambor: el “toque de calle” se utiliza en el desfile de la danza por las calles, ya sea en los barrios o durante los desfiles oficiales (Batalla de Flores y Gran Parada). Con este toque los hombres avanzan aparejados entre sí unidos por los codos, para posteriormente abrirse y dejar paso a los músicos y a las mujeres. Todos estos pasos se ejecutan corriendo o trotando. A continuación, los hombres forman una rueda en torno al grupo de músicos y retornan enseguida a la marcha por pareja zigzagueando. Los burros y los toros corretean al lado de la danza imitando los sonidos y movimientos propios de estos animales.

Cuando el toque de tambor anuncia el “toque de casa”, los congos forman un círculo y se entregan al baile con las mujeres. Al mismo tiempo los burros, perros, chivos, tigres, toritos y demás animales representados se unen a la danza que está siempre acompañada de cantos y coplas. Para la música se utiliza un tambor con un solo parche³⁰, una guacharaca³¹ y, para los cantos un solista y un coro. Las palmas cumplen la función de instrumento adicional.

³⁰ Instrumento de percusión troncocónico monomembranófono, templado mediante cuñas.

³¹ Instrumento de percusión formado por un trozo de caña ahuecada en el sector central que tiene aproximadamente 50 cms de longitud, con un diámetro de unos 40 cm. En la cara exterior lleva unas ranuras perpendiculares a su longitud que al ser friccionadas con una escobilla, emite un sonido que encuentra amplia resonancia en el sector ahuecado.

La estructura de la copla es simple. A semejanza de la española, se trata de una cuarteta de versos en la que el primero y el tercero son libres, mientras el segundo y el cuarto riman en consonancia. Los versos son, generalmente octosílabos, cuya medida debe hacerse en ritmo de dicción y no computarse en sílabas ortográficas. Algunas veces el verso es heptasílabo, y en combinación con el octosílabo resulta: 8-7-8-7.

Las letras se componen o improvisan según el léxico popular de la región y el canto se desarrolla de forma dialogada entre el solista y el coro. El tiempo de duración del estribillo es irregular y, por lo general, es el mismo solista quien lo decide a la vez que también señala el paso de una copla a otra.

Como ejemplo de las coplas que se suelen cantar:

*El año setenta y ocho
El torito se fundó
Y en recuerdo de su padre
Campo Elías lo prosiguió;
De Barranquilla y sus danzas
El torito es el campeón*

*En el pase' de Bolívar
Se decide la cuestión.
En el pase' de Bolívar
Él es el que ronca y brama,
Y es orgullo de mi tierra
El conjunto de esta danza.
Yo soy Enrique Manuel (solista)
Que acompaña a Sandoval, (Coro)
El que canta al Torito (solista)
Sábado de Carnaval (Coro)*

*Yo no soy Barranquillero
Yo vine de Soledá
Vine a cantarle al Torito*

*Sin ninguna novedá
Viva la Virgen María
Viva el espíritu Santo,
El patriarca san José
Que nos cubra con su manto.*

*Baila el toro en Barranquilla
Quien se lo puede quitá,
Sábado, Domingo y Lunes
Y el Martes de Carnavá.*

*Esta danza en Rebolera
Es también tradicional.
Viva Enrique Olaya Herrera
Y arriba el Señor Gaitán.*

*La familia de Campo Elías
Quien se lo puede quitá.
Cuando Lleguen los tres días
Se verá quien luce má.
El toro que ronca y brama
Cuando llega el arenal,
Qué bonito su color
Quien se lo puede quitar.*

*Yo sembré la hierbabuena
Donde el agua no corría,
Yo le di mi corazón
Al que lo merecía.
Ahí viene el toro Ribereño
Quien se lo puede quitá,
Con su bandera amarilla
Y su pollera colorá.*

Para finalizar cabe señalar que la mayor parte de los rasgos característicos que se han señalado, son aproximaciones sujetas a múltiples variantes. Cabe recordar que en el carnaval no existen las reglas, todas las expresiones son flexibles y poseen alto grado de espontaneidad.

3.3.2. El Congo grande

Cuadro 5. Fotografías danza del Congo
(Buelvas Aldana, 2008: 9,21)



Fotografía archivo museo romántico, 1930



Fotografía diario "El Herald" 2005

La danza del Congo grande también recibe el nombre de "Negros del Toro" porque todos sus componentes llevan consigo un disfraz de toro. Esta danza se parece mucho a la del Torito, puesto que la ejecutan congos y en su disfraz prevalece también, la pechera, la gola y la capa.

Según Guillermo Abadía (1983), el atuendo Congo proviene de una transculturación que los esclavos asentados en Cartagena de Indias hicieron "del vestuario propio de ciertas tribus congolesas".

La estructura de la danza, el disfraz y la coreografía son prácticamente iguales a la anterior y únicamente se diferencian en el golpe del tambor.

Esta danza nació en las calles del barrio Abajo cuando en la segunda mitad del siglo XIX Juan Echeverría logró reclutar un centenar de hombres quienes desafiaron a los grupos danzantes de "la burra mocha" y "el torito". Para esta

época los diferentes grupos realizaban batallas territoriales que tenían como fin capturar la bandera del contrincante, esta actividad se realizaba el martes del carnaval y fue tradicional hasta la década de 1960. Probablemente esta rivalidad entre grupos de congos durante el carnaval tiene su origen en las reyertas de los cabildos negros bozales en Cartagena de Indias, y más remotamente en las luchas entre comunidades africanas a las que pertenecían los esclavos.

El Congo grande, como las demás danzas, tiene un “palacio” simbólico que le sirve de sede durante el carnaval y en los días preparatorios para celebrar reuniones, confeccionar los disfraces o ensayar. El lugar escogido es, por lo general, la casa del miembro de mayor rango de la agrupación y se la identifica con una bandera en su puerta. De esta casa parte el desfile de la danza el sábado del carnaval.

Como puede observarse, buena parte de la estructura de las danzas más antiguas del carnaval reflejaban, hasta hace relativamente pocos años, funciones propias de estratificación de los cabildos de Cartagena de Indias en tiempos de la colonia.

3.3.3. El paloteo

Los orígenes de esta danza se remontan a época colonial y se sitúan en Magangué, una población situada en la orilla del río Magdalena, en el actual departamento de Bolívar. La danza tal y como se conoce en el Carnaval de Barranquilla no llegó a la ciudad hasta 1917 procedente de Ciénaga, Magdalena. Su incorporación se debió a la iniciativa de Don Vicente Angulo y Don Luis Miguel Rivas, quienes la instalaron en el Barrio Rebolo. Al parecer la coreografía de la danza tiene su origen en los ejercicios de esgrima que hacían los marineros de un barco alemán encallado en la bahía de Santa Marta.

Cuadro 6. Fotografías danza el paloteo
(Buelvas Aldana, 2008: 61,62)



Fotografía archivo museo romántico, 1986



Fotografía diario "El Herald", 1972

Las diferentes danzas del paloteo se agrupan alrededor de núcleos familiares, su estructura no exige un gran número de participantes (de 6 a 12 parejas), por lo que son más fáciles de organizar. Al igual que los congos tiene un director, cabezas de cuadrilla y los demás integrantes también se llaman negros.

La coreografía y el contenido de la danza es, de una parte, mezcla de las culturas europeas, africanas y amerindias, y de otra parte, fruto de la combinación de diferentes momentos históricos. En doble fila, una de hombres y otra de mujeres y al son de un toque de marcha (llamado de paseo) impuesto por el redoblante, los danzantes se desplazan por las calles, cruzándose entre sí. Al efectuar cada parada, un solista entona el "saludo de la casa":

*Venimos a presentar
El famoso paloteo
Para llenarle el deseo
A todos los concurrentes
De este barrio tan luciente
Que bien nos puede obsequiar
Un cariño singular
Y es como clave de fe.*

Un coro de todos responde:

Salve patria
Mil veces, o patria
Gloria a ti,
Gloria a ti.

Todos los versos datan de la época independentista y se denominan “saludo de casa”, de “palos” y de “bandera”. Todavía no ha acabado de pronunciarse la última palabra, cuando un duro choque de los palos entrecruzados por cada pareja anuncia que se ha iniciado el combate entre naciones. La lucha comienza con un “golpe de cuadro” lento, marcado por los toques del redoblante y del acordeón. A medida que la contienda avanza, el toque se va acelerando hasta llegar a un golpe cerrado, mucho más rápido. Entonces, las parejas, sin dejar de palotear, caen de rodillas, se revuelcan en el suelo, se retuercen y se levantan para volver a comenzar el peregrinaje.

La música rememora un toque marcial europeo adaptado y los movimientos corresponden a hábiles cortesanos del siglo XVI. El acordeón suena con géneros musicales mestizos como el merengue o la cumbia, música propia de donde nació la danza. Este instrumento puede ser remplazado por la dulzaina, de uso corriente en las riberas del río Magdalena.

El vestuario de la mujer consta de una falda corta plisada (debajo lleva un bombacho del mismo color), una blusa de manga larga con una pechera adornada y encajes alrededor, una capa decorada, un tocado y zapatos planos o zapatillas. El hombre viste camisa de manga larga, pechera adornada, capa decorada, pantalón bombacho a media pierna, medias altas y zapatos planos o babuchas.

3.3.4. Cumbia

Cuadro 7. Fotografías danza de la cumbia
(Buelvas Aldana, 2008: 26,31)



Fotografía Fundación Carnaval de Barranquilla, 2007



Fotografía archivo Museo Romántico, 1989

No existe un consenso entre los especialistas sobre el origen de la cumbia. Mientras que algunos afirman que este baile típico de la costa Atlántica colombiana deriva del fandango español, otros señalan que proviene de los grupos indígenas asentados en la región de la Tamalameque (departamento del Magdalena). Una tercera hipótesis, sostiene que se trata de un baile triétnico con marcada inspiración africana en sus primeras fases.

La cumbia es característica de las fiestas patronales a lo largo de los pueblos de los departamentos del Magdalena, Bolívar y Atlántico. Esta danza consiste en una ronda continua de parejas, unas detrás de las otras, que se desplazan siguiendo una trayectoria circular cuyo epicentro es el conjunto musical. Este tipo de baile recuerda las celebraciones indígenas por la fila y las negras por la ronda ejecutada alrededor de una fogata junto a la cual tocaban los músicos. El baile en parejas y la función del sombrero nos remite a la tradición española.

La cumbia es un baile coreográfico e instrumental ajeno a la vocalización. Una de sus principales características es ser un baile abierto y de participación libre, donde la mujer es quien marca el ritmo. Ésta se desplaza con pasos cortos y suaves oscilaciones laterales de la cadera, eleva la falda de manera pausada y elegante, sin agitarla y sin realizar movimientos bruscos y deslizando los pies, sin levantarlos del suelo. Todo lo contrario sucede con los hombres que tienen

mayor libertad de movimiento y marcan el ritmo sólo con los pies, levantando el talón del pie derecho.

La coreografía del baile tradicional es una rueda de parejas que giran en sentido contrario a las manecillas del reloj. En el círculo interior, se desplazan los hombres y, en el exterior, las mujeres que, con coquetería establecen un intercambio con el parejo a través de la expresión corporal. Hombre y mujer entablan un coloquio amoroso con gestos, miradas y sonrisas.

Los hombres usan como vestuario una camisa blanca con cuello redondo, pechera adornada con pliegues y de manga larga con puño cerrado. El pantalón también es de color blanco y se recoge en la parte trasera con un lazo. Como accesorios suelen portar sombrero, mochilas, chinelas³² y un pañuelo amarrado al cuello.

Para la elaboración de los trajes las mujeres tradicionalmente usaban telas de algodón estampadas con flores o cuadritos. La blusa puede ser cerrada, entallada a la cintura por la espalda y suelta por delante y con mangas en tres cuartos, tanto sus mangas como su remate pueden llevar volates. La falda es amplia y larga. La cabeza se adorna con flores artificiales especialmente la cayena y en la mano derecha llevan un atado de velas encendidas.

Las cumbiambas se realizaban como pago de promesas o “mandas” a un santo determinado. Posteriormente fue utilizada como elemento promocional por los dueños de tiendas de velas y ron, quienes pagaban a los músicos. Por esta razón hoy en día se ha conservado la costumbre de que para invitar a bailar a una mujer, los hombres deben comprarle y ofrecerle un paquete de velas.

La música de esta danza se realiza mediante tres tambores, la caña o flauta de millo, el guache y las maracas. Los tambores son de tres tamaños y de diferentes clases. El más grande denominado tambora, se caracteriza por su sonido profundo y se toca con bolillos de madera. El "tambor alegre" es de

³² Especie de sandalia

menor tamaño, de un solo parche, cuerpo cónico y se toca con las manos. El más pequeño es el “llamador” también de un solo parche, de forma cónica y también se toca con las manos.

Como auxiliar de los tambores se utiliza “el guache”. Este instrumento cilíndrico está hecho de guadua y lleva en su interior semillas, piedras o granos de maíz que al ser sacudido produce un sonido grave. También se emplea la maraca, tradicionalmente construida con los frutos del calabazo seco con semillas en su interior y un delgado palo en uno de sus extremos que sirve para accionarla. Su sonido es más agudo que el anterior. El instrumento más destacado es La caña o flauta de millo que se encarga de conducir la melodía. De origen indígena, se trata de un palo del millo o sorgo criollo, de una longitud media de 30 cm, y en la parte delgada tiene una lengüeta vibratoria (estilo armonio), debajo de esta se coloca un palo de majagua (bejuco). El cuerpo dispone de cuatro orificios, separados entre sí con tres centímetros y se toca por soplo bucal transversal.

La esquina de la calle Soledad con Carrera 23 es el punto de encuentro donde celebrar la fiesta de San Martín, cada 11 de noviembre. Para integrarse al carnaval, la cumbia tuvo que imitar la marcha de las danzas callejeras. Por lo tanto hoy en día se desplaza en dos filas de hombres y mujeres que se entrecruzan, forman figuras geométricas y regresan en coreografía al desfile.

3.3.5. Ánimas y letanías

Este grupo tiene unos 60 años de existencia y está formado por unos 15 hombres vestidos con un amplio capuchón de un solo color. Según la creencia campesina, representan las almas que no han encontrado reposo después de su muerte y que viven condenadas a deambular en torno al pueblo contando los chismes de los vivos y de los muertos.

La temática de las letanías comprende aspectos variados de la vida ordinaria de Barranquilla, prevaleciendo los acontecimientos cotidianos del Rebolo y de sectores aledaños. Sus rimas aluden comúnmente a los comportamientos

sexuales de los habitantes de la zona. Así pues, las ánimas se caracterizan por sus versos colorados y son una de las temáticas más recurrentes en recepciones exclusivas de hombres que se reúnen para ingerir licor en alguna tienda o casa del vecindario. Con la notoriedad del carnaval a nivel nacional, las coplas abordan temas de actualidad, centrándose en acontecimientos políticos, religiosos y de la farándula entre otros.

En el barrio de las Nieves

Yo no se lo has oído

Dicen que una vieja bebe

Y tiene siete maridos.

La estructura de las letanías es simple, su rima generalmente es forzada y sólo se logra entre la segunda y la cuarta línea. Las rimas pueden tratar tanto de temas privados como de orden social. Cuando trata sobre los primeros, suelen ser descriptivos y satíricos. Mientras que aquellos que abordan temas sociales asumen un carácter crítico, indicando en los versos los males de la administración pública. Otro de los temas más recurrentes son los versos que invocan la parranda, el licor y el baile. En el mes de diciembre el grupo se reúne para definir cuáles serán los temas de actualidad a tratar en sus versos.

Las ánimas solo se presentan en los barrios populares. Sin planificación estricta, el grupo se sitúa en forma compacta en cualquier rincón del espacio en donde se efectúa la presentación. Estas, están formadas por una introducción o presentación de estrofas llamadas verso y otras llamadas coro. El director se adelanta para recitar las letanías y a la conclusión de cada verso, el grupo responde en coro: Amén.

Su intención es la de contar una historia en estrofas rimadas y su carácter es fundamentalmente paradójico, burlesco, satírico, humorístico, sarcástico, grotesco, erótico, obsceno e irreverente.

Las letanías se escriben para ser leídas en voz alta, para ser recitadas o cantadas. Por lo tanto, el público realiza el papel de escucha. Los temas son

muy variados, tratan de sucesos del presente o hechos de un pasado inmediato y raras veces de un pasado remoto. El mensaje que se expresa en las letanías, condensa y muestra la realidad cultural del grupo que la elabora y la manifiesta.

Un ejemplo de letanías tomado del grupo “Animas Rojas de Rebolo” es el siguiente:

Rezo: el vecino que vive atrás
Está sufriendo un engaño
La mujer lo pone a trapeá
Y ella cantando en el baño.

Coro: Y camina como un conejo
Porque lo tiene de pendejo.

Rezo: Y el que bien de frente
Se las pica de muy guapo
Pero el cacho que tiene en la mente
No se lo tapa ni un esparadrapo.

Coro: Habla más que un loro
Y parece una plaza ‘ e toro.

Algunas de las características de las letanías son:

- Primero se escriben y después se transmiten de forma oral.
- El grupo que las interpreta tiene nombre propio pero el autor se mantiene en el anonimato.
- Los temas a tratar son reales que se contrastan con visos de ficción o imaginación.
- También tratan temas de actualidad que contrastan con las estructuras tradicionales de los versos.

La comunicación no verbal refuerza el mensaje de crítica o burla y muestra las costumbres sociales. Así, por ejemplo, “Las Animas del Rebolo” cuando recitan sus letanías hacen diversos gestos y ademanes:

Yo tengo una vecina
Que vive allá alantico
No puede salir a la esquina
Porque hiede más que un mico.

Acompañando los anteriores versos se nombra un lugar hacia adelante se tapa la nariz, etc. Todo significa.

El proceso de lenguaje y significación del discurso oral de las letanías no puede completarse sin la interacción de los oyentes. En la medida en que se produce la integración de emisores – oyentes, se logra el sentido del discurso de la letanía.

3.3.6. Danza de los coyongos

Los coyongos son aves zancudas de las zonas ribereñas del litoral del Caribe Colombiano. La danza es originaria de la región de la Depresión Momposina, en las riberas del río Magdalena.

Cuadro 8. Fotografías danza de los coyongos
(Buelvas Aldana, 2008: 37,39)



Fotografía diario “El Heraldo”, 2005



Fotografía Fundación Carnaval de Barranquilla,
2005

Únicamente los hombres ejecutan esta danza y sus versos se refieren al trabajo de las aves al pescar y a la del cazador cuando las captura. El conjunto lo encabeza el coyongo rey o Guruyón, al que le siguen las garzas blancas, gris y morena; el pato cucharo y la gallina de Ciénege a las cuales se les agrega el pez y el cazador.

La coreografía incluye además del baile el teatro popular. Cada disfraz de ave recita el verso correspondiente a su disfraz y de acuerdo con el toque del tambor, se enfrenta a la persecución del cazador. La pantomima se inicia con la pesca del “bocachico”, cuando el rey de los coyongos o rey guruyón alerta a las demás aves de la presencia del cazador y los pájaros levantan el vuelo para huir.

Los danzantes marchan un paso adelante y otro hacia atrás, unas veces en fila, otras agrupados, cruzándose o entrecruzándose y agitando las alas. Sus movimientos van acompañados por un grupo musical, de acordeón, caja y guacharaca que marca el paso de marcha. Un aspecto característico de este grupo es el sonido que producen los picos de madera, utilizados por sus integrantes como un instrumento más para seguir el ritmo a la danza.

Los bailarines que representan a las aves van cubiertos con una estructura piramidal de madera liviana y alta y, a sus lados, pequeñas alitas que se extienden cuando es necesario. En la angosta parte superior de la pirámide se sitúa la cabeza y el pico de madera mientras que en la parte media se abre una ventanilla de malla que permite al danzante mirar hacia el exterior. El atuendo lo completa un pantalón bombacho hasta la rodilla adornado con encajes, según el color del disfraz, medias negras altas y zapatos negros.

El disfraz de pez presenta una estructura que representa este animal. El cazador va ataviado con una escopeta de fantasía que hace sonar cuando lo requiere la pantomima.

3.3.7. La danza de las pilanderas

Esta danza hace referencia a la labor que realizan las mujeres en el campo, en especial la limpieza del arroz y del maíz. El ritmo predominante de las pilanderas es la puya o el porro. El Baile se caracteriza por un frenético movimiento en los hombros y caderas, y por una graciosa inclinación del busto y de la cintura, como consecuencia del esfuerzo que hacen.

Los danzantes llevan consigo un pilón, un tronco de madera de carito o de banco labrada, de más o menos, 1.20 m y su diámetro de 0.50 m, adelgazado en el centro a manera de cintura. Una de sus extremidades es plana y se emplea como base, mientras que la otra es cóncava y forma una especie de taza. En esta concavidad echan el maíz que han de pilar para hacer los bollos o las arepas. Previamente, éste se ha remojado para evitar que salte fuera del tazón al recibir el golpe de la «mano³³» (Vengoechea Dávila, 2005).

Las bailadoras lucen vestidos de vivos colores con camisas escotadas que dejan al desnudo los hombros. Así mismo, portan collares de cuentas de colores y flores que adornan su cabeza.

Sus versos son:

*Pilá, pilá, pilandera
Que me voy mañana,
Los bollos calientes
Pa' mi prima hermana.*

*¡Ay!, pilá, pilandera
Ay, molé molendera.
¡Pilá, pilandera,
Que viene la noche buena!*

³³ Instrumento cilíndrico de madera pesada de guayacán, canalete o dividivi, que se usa para pilar o golpear los granos de maíz o arroz contra el pilón, hasta hacerlos polvo.

*Pilá, Juana María,
Los bollos calientes
Pa el señó Juan Andía...
Pilá, que te coge el día.*

3.3.8. La danza del caimán

Esta danza representa a las lavanderas que iban a la orilla del río Magdalena o a los caños de Barranquilla. Los caimanes se comían los perros y otros animales, y hasta los niños que las madres dejaban dormidos en la orilla. La danza representa un caimán grande de cartón y madera rodeado de lavanderas que cantan:

*Mijita, cuida a tu hermana
Que yo me voy a lavá...
A ver su puedo gozá
El frescor de la mañana.*

*Mijita, ¿ónde está tu hermana?
El caimán se la comió...
¡Por lavá unos trapitos!
¡sea por el amor de Dios!
El caimán está en la laguna
Esperando su carná...
Le ha venido la fortuna
Y se ha llevado a mi pelá.*

*¡Adiós, hija Tomasita!
Encomiéndola a María,
Que este malvado caimán
Se ha llevado a la hija mía.*

*La muerte de este caimán
Ha de ser en Riofrío.
Que en un rápido playón
Se lo coma el Pío-Pío.*

*La muerte de este caimán
Ha de ser de un balazo.
Que en un rápido playón
Se lo coma el gallinazo...*

*El cazador:
Yo soy el abanderado
De estas pobres lavanderas
Que si no fuera por mí
El caimán se las comiera.*

3.3.9. La danza de los gallinazos o de los “goleros”

Cuadro 9. Fotografías danza de los gallinazos
(Buelvas Aldana, 2008:49,50)



Fotografía Fundación Carnaval de Barranquilla, 2007



Fotografía archivo Carnaval s.a. 2007

La danza de los gallinazos o de los goleros data de 1919. En ella se relata la historia de un burro flojo que, por pura pereza, en vez de trabajar, se echa a dormir. Al verlo, los gallinazos, que lo creen muerto, inician la ceremonia previa al banquete, pero el cazador dueño del burro se levanta y se pone a tirar coces³⁴.

La danza se desarrolla al son del acordeón o dulzaina. El redoblante que interpreta la marcha lo hace en dos ritmos: uno lento que imita el movimiento de las aves al comer y otro rápido que representa su vuelo.

³⁴ Patada violenta hacia atrás que lanza una persona.

Los danzantes van vestidos de negro de una sola pieza, llevan un pantalón abombado por debajo de la rodilla y una camisa cuyas mangas no tienen boca, por lo que las manos quedan encerradas. Por el contrario, el rey viste totalmente de color blanco y lleva una máscara que se asemeja al ave de gallinazo.

Los danzantes recitan versos que narran los hechos:

*¿De dónde vienes gallinazo.
Con tus alas coloradas?
Vengo de las sabanas
De comerme unos venados...*

Coro: Croy, Croy, Croy

El rey pregunta a otro que se planta junto al burro muerto:

*¿De dónde vienes gallinazo,
Con tus alas amarillas?
Vengo de las sabanas
De comerme unas novillas...*

Coro: Croy, Croy, Croy

*Yo soy un viejo golero
Que estuvo en bosque y llanos,
Y traigo el buche repleto
¡De tanto comer marranos!...*

*Yo soy un pobre viajero
Que nada en busca de sustento,
Mi ambición es el carnero,
Por eso me ven contento
Cuando voy al matadero.*

*Yo soy el golero pichón
Nacido el viernes santo,
Y aunque mi color es negro,
Visto siempre de blanco.*

Al final de cada verso la banda entera bate las alas y repite el coro y el baile.

3.3.10. La danza de los pájaros

Cuadro 10. Fotografías danza de los pájaros
(Buelvas Aldana, 2008:53,55)



Fotografía Fundación Carnaval de Barranquilla,
2007

Fotografía Fundación Carnaval de Barranquilla, 2007

Esta danza relata la cacería, en un jardín, de diferentes pájaros propios de la región del Caribe³⁵ y cada uno de ellos recita un verso que lo identifica.

Los pájaros comienzan a bailar en forma circular, en torno a los músicos y a las banderas colocadas en el centro. Un arbusto con frutas y flores de papel representa el agreste follaje. El cazador hace la pantomima de esconderse, apuntar y disparar, mientras los pájaros despavoridos tratan de escabullirse en el baile al son de la música. En este primer intento, el embrujo del baile hace fallar al cazador. Inmediatamente los danzantes empiezan a recitar sus versos,

³⁵ Entre ellos se cuentan: el toche, el turpial, la guacamaya, el cucarachero, el sangretoro, el colibrí y la rosita

cuando lo hace el primero, los demás pájaros vuelven a su lugar y cuando este termina, el otro avanza para recitar y los demás pájaros abren las alas y cantan a coro, chrrr, Chrrr, chrrr. Cuando se termina de recitar todos los versos, se reinicia la cacería pero esta vez los pájaros van cayendo, uno tras otro bajo la puntería del cazador.

El grupo musical que acompaña la danza está compuesto, unas veces por tambor “macho”, acordeón, guacharaca y flauta de millo, y otras, por dulzaina y guacharaca. El desplazamiento permanente se hace al compás de la música que sólo se interrumpe cuando se recitan los versos.

La indumentaria de los danzantes consta de unos vestidos bombachos de satín de vivos colores, con remedo de alas que van de los brazos a las piernas. También usan máscaras que representan los diferentes pájaros que en ella intervienen. El conjunto lo completa el cazador ataviado con chaqueta, botas, sombrero, lentes oscuros y una escopeta terciada. Su pareja es una jardinera adornada de flores que lleva una regadera.

Algunos de los versos cantados son:

*De los pájaros del monte
Yo quisiera ser el toche,
Y quisiera pasar contigo
Las horas de la noche.*

*De los pájaros del monte
Yo quisiera ser canario,
Para estar contigo
En el monte solitario.*

*Yo soy el pájaro vaco
Que viene de mamataco
Con una pluma en el saco
Y otra clavá en el ... como.*

*Estos pájaros de carajo
Me tienen muy fregao,
No hace más que llegá la noche
Y to'e el palo lo han ensuciao.*

*Cuando sopla en vendaval
Me hallo siempre en grande apuro,
¡Porque el plátano maduro
Es comida del turpial!*

*Como rey que soy,
No hay quien me pueda igualar:
Soy mayor en el cantar,
Y hasta en bosques alemanes;
A mis amigos galanes
Les advierto con rigor,
Del florido manzanar,
Porque puede disparar
De repente el cazador.*

*En el copo de un manzano
Estaba una tarde oscura,
Vi pasar una figura
Que se venía acercando a mí,
Y a pesar de ser muy tarde
Yo dije para sí:
Matarás a otro, cobarde,
Que yo a volar aprendí.*

*Soy el ave que viajo por los confines
Visitando los jardines
Para chupar su fragancia,
Mi plumaje es de elegancia,
Que exportan al extranjero,*

*Y cogen mucho dinero
Porque soy muy apreciado
Por mis colores variados,
En casi el mundo entero.*

*Como rey, cuando yo bajo
Sobre mí tienen bandera, y tiembla la jardinera,
Porque le cuesta trabajo;
De manzanas pido un tajo
Como rey de gran valor,
Alerto mis compañeros, Que allá viene el cazador.*

3.3.11. Danza de los diablos

Cuadro 11. Fotografías danza de los diablos
(Buelvas Aldana, 2008: 67,69)



Fotografía archivo Museo Romántico, 1980



Fotografía diario "El Heraldo", 2007

El origen de la danza de los diablos se remonta a la fiesta del Corpus Christi, impulsada desde España durante la época colonial. Su propósito inicial era la catequización del pueblo postrando al demonio bajo el poder de Dios. Las máscaras del diablo con sus facciones y cuernos nos remiten a las representaciones medievales del mal.

La tradición de la Danza de los Diablos en el Carnaval de Barranquilla proviene de Ciénega (Magdalena) y de la región de la Depresión Momposina, especialmente Mompox, así como de los pueblos del margen oriental y occidental del río Magdalena, en los departamentos de Bolívar, Magdalena y Cesar.

Este baile consiste en una marcha de idas y venidas en la que sus participantes hacen sonar los cascabeles o las castañuelas y las espuelas. Así mismo les acompañan un grupo de música compuesto de acordeón, dulzaina y redoblante.

Los danzantes saltan cruzando las piernas y alternando los brazos hacia atrás. Todos ellos bailan alrededor de una botella, haciendo malabares sin tumbarla, y unen sus brazos y se juntan por la espalda mostrando una actitud defensiva y de seguridad.

Les acompañan los músicos tocando el ritmo rápido de la “puya”, mientras que los danzantes saltan y escupen llamaradas. En esta danza, el éxito de un bailarín se mide por la mayor distancia que alcance su llamarada.

Los danzantes van vestidos con un bombacho enterizo, generalmente de color rojo, aunque pueden emplearse otros, con un rabo corto. También llevan máscaras con espejos, cachitos, castañuelas o sonajeros, medias altas y zapatos planos o babuchas, del mismo color, con espuelas o cuchillos.

3.3.12. La danza de los indios

Cuadro 12. Fotografías danza de los indios
(Buelvas Aldana, 2008. 73,75)



Fotografía Fundación Carnaval de Barranquilla,
2007



Fotografía Fundación Carnaval de Barranquilla,
2007

Esta danza es otra de las manifestaciones que acompañan la fiesta de Corpus Christie, junto a Diablos y Cucambas, en las celebraciones de misas y procedimientos en Mompo, Ciénaga y otras poblaciones vecinas. Posteriormente, se introdujo en los carnavales de Barranquilla donde tomó el nombre de indios chimilas (o de trenzas) y farotos. El origen de esta danza está ligado a la evangelización de la religión católica, que buscaba, a través de danzas o juegos coreográficos, garantizar la participación de los aborígenes en las procesiones.

En el carnaval se presentan dos danzas: la de los indios de trenza y la de los indios farotos. En ambas se tejen cintas o cuerdas sobre una vara y se marca el paso acorde con el entrelazamiento de las cintas o cuerdas al son de la música. Estas danzas se acompañan con dos tambores, el llamador y el alegre; dos gaitas grandes la “hembra” y el “macho”; o una flauta de millo. Para tejer usan una melodía y para destejer otra.

Los bailes se ejecutan en semicírculos y por parejas. Ambas danzas tienen un paso especial para el desplazamiento e imitan las danzas de sociedades prehispánicas³⁶.

³⁶ Especialmente las comunidades de chimilas, farotos, malibú y pacabuy entre otras. Todas ellas extintas a excepción de los chimilas, que tienen un pequeño resguardo en el departamento del

La indumentaria en la danza de indios es muy básica. Las mujeres visten una blusa corta sin cuello, sin mangas y una falda corta. Los hombres pantalón a media pierna y chaleco o camisa. Como accesorios llevan arcos adornados y una vara donde los danzantes de trenza o Chimilas, trenzan cintas y los Farotos lo hacen con cuerdas.

A diferencia del resto de los participantes, el cacique (que es el jefe de la agrupación) sostiene una vara larga y tanto él como su compañera se distinguen del resto del grupo porque llevan en la cabeza un gran adorno de plumas. Los caciques son los individuos de mayor edad, y transmiten a los jóvenes la tradición del baile.

El vestuario presenta ligeras variaciones. Los indios Farotos lucen una capa larga, adornada con cintas, que llega más allá de la cintura, y tanto hombres como mujeres llevan un pequeño gorro con plumas, flores y espejos. Los indios de trenza o Chimilas lucen un tocado de cartón y papel con plumas, visten una pechera decorada y calzan chinelas o guaireñas. Cabe señalar que los vestidos del cacique y la cacica presentan mayor ornamentación.

Algunos de los versos cantados son:

Vamos, mi chimila

Vamos a bailar

Tejiendo la trenza

Del día del carnaval.

La trenza de teje

Con mucha afición

Tejamos la trenza de la encarnación

Magdalena, esta comunidad contaba con 910 habitantes, según el Censo nacional de 2005. La desaparición de la mayor parte de las comunidades indígenas de la zona del Caribe colombiano se produjo a raíz de la conquista y colonización europea. Con el tiempo la población local indígena fue reemplazada por esclavos negros. La marcada disminución de población originaria de esta zona, repercutió en las escasas manifestaciones culturales que sobrevivieron hasta nuestros días y pone de manifiesto el marcado carácter africano de alguna de ellas.

3.3.13. La danza del garabato

Esta danza se divide en dos etapas. La primera, que data del año 1870, con su fundador José Therán, y la segunda, a partir de 1937. Esta danza toma su nombre de un gancho de madera que usan los campesinos de la costa atlántica colombiana para arriar los animales y cortar las malezas, llamado popularmente garabato.

La indumentaria que se utiliza en esta danza es muy vistosa. Los hombres llevan sombrero forrado en tela blanca con flores de color y alrededor una larga cinta que cae sobre la espalda. El pantalón es de color negro hasta las rodillas con encajes achos en la boca, a lo largo de él y por la parte superior, también lleva encajes. La camisa es de color amarillo con peto azul bordado en lentejuelas. Le cubre el cuerpo una pequeña capa con lentejuelas rojas del lado superior y verde por el revés. También lleva medias largas rosadas o blancas, y cada bailarín porta un garabato.

Las mujeres visten una falda negra con volantes de color y una blusa roja con escote y volantes. La cabeza se adorna con flores. Tanto hombres como mujeres pueden llevar gafas oscuras y los cachetes pintados de rojo.

Desde 1942 la Reina del Carnaval es quien encabeza la danza. Tradicionalmente los clubes sociales de la ciudad apoyan este baile. Durante sus primeras representaciones la danza terminaba en el Club Barranquilla y desde 1942 lo hace en el Country. Esta danza no concursa con los premios de las danzas populares.

Los versos de las danzas son:

*Vamos que va a llové
Y el camino es culebrero,
Yo sembré la yerbabuena*

*Donde el agua no corría
Y le di mi corazón
A quien no correspondía.*

*Buenas tardes, presidente,
Buenas tardes, ¿cómo está?
Aquí viene el Garabato
Que lo quiere saludá.
¿Dónde está Emiliano,
Con su cabeza peiná?
Yo canto verso bonito
En domingo de carnavá.*

*Las cosas de Barranquilla
Causan admiración:
Una reina dictadora
Y un reicito borrachón.*

*Esto dijo la babilla
En el puente de Rebolo,
La que le comió la costilla
A la esposa de Bartolo.*

(Vengoechea Díaz Granados, 2005)

3.3.14. Teatro popular y entierro de Joselito Carnaval

Cuadro 13. Fotografías teatro popular y entierro de Joselito Carnaval
Buelvas Aldana, 2008: 77,81



Comedia Popular de Carnaval. Fotografía Fundación
Carnaval de Barranquilla, 2007



Entierro Joselito Carnaval. Fotografía Fundación
Carnaval de Barranquilla, 2007

Además de las danzas y cumbiambas, en el Carnaval existen otras manifestaciones tradicionales. En este sentido cabe destacar el teatro popular, que por más de un siglo, se ha representado en las casas de la ciudad. Su finalidad es la de recibir dinero o licor a cambio de la representación, tal y como sucede también en las comedias del carnaval y en el entierro de Joselito.

En el Carnaval de Barranquilla es tradicional la representación de comedias de teatro popular que recrean con humor la vida cotidiana. No existen parámetros rígidos de presentación, a los grupos teatrales, lo que les interesa es divertir.

El vestuario depende del argumento que plantea el grupo según la temporada del carnaval. Algunas veces se acompaña de un instrumento musical como la tambora o la dulzaina.

Estas comedias se refieren a la vida casera del pueblo, a sus labores en la ciudad y en el campo, a episodios a veces dolorosos de su vida y a veces históricos, como también a las costumbres animales. Entre las históricas destacan la de los “Conquistadores” o los “Españoles” originarias de Mompox, donde se representa la fundación de dicha villa. Su indumentaria incluye unos calzones, un jubón, unas medias de colores, un casco guerrero de cartón,

amplias capas de seda de diversos colores y van armados de espadas y lanzas de madera.

Estos son algunos de los versos de esta comedia (cantados):

*Santa Cruz, se llama Santa Cruz,
La villa de Mompox
Porque así la puso el conquistador.
Se rindió a la España con mucha alegría
Queriendo ganar a los indios de guía.
Ya somos cristianos, gracias al Señor.
Gracias a Dios damos y al conquistador.*

El entierro de Joselito recrea en una expresión festiva dos conceptos opuestos: la vida y la muerte. En España se construían monigotes de trapo llamados peletes, tradición también procedente de Roma.

Después de tres días de festiva locura, el martes, último día de carnaval y víspera de miércoles de ceniza, se celebra el entierro de Joselito Carnaval que ha muerto de placer. Este individuo se representa con un muñeco de trapo, símbolo de la celebración, que acompaña a los grupos fiesteros al terminar los carnavales. Junto a él se sitúan hombres disfrazados de viudas que, con inconsolable llanto al son de gritos como “¡Ay José!, ¿Por qué te moriste?”, recorren las calles, esquinas y tiendas quejándose de las innumerables travesuras de Joselito.

El entierro no requiere de ningún ensayo previo, no tiene parámetros fijos. Simplemente se trata de teatro popular, callejero, tradicional, representado por juguistas dispuestos a llorar el final de la fiesta.

3.4. Elementos tradicionales, producción, simbología e imaginarios

“El mito tiene un sentido de ficción alegórica, ficción maravillosa con orígenes en la imaginación popular, y constituye una significación nacional del espíritu humano hacia el espectáculo de la naturaleza, con sentimientos de exaltación” (Primer encuentro de investigadores del Carnaval de Barranquilla, 1999).

Algunas manifestaciones del Carnaval de Barranquilla como las danzas o los disfraces poseen un alto sentido mítico, y tienen inmerso valores que expresan la condición humana y la identidad regional.

En danzas como El Torito, Congo Grande, Pájaros y Caimán entre otras, los danzantes están unidos e identificados con elementos de la naturaleza, como forma de expresión totémica. Las danzas a su vez representan tradiciones ancestrales y normas de comportamiento que se han transferido de generación en generación. Por lo tanto, las manifestaciones del Carnaval, se muestran como elementos fundamentales de la vida social y de la cultura de la región.

En la Costa Caribe colombiana existen diferentes discursos orales y no verbales que se relacionan con el carnaval y de forma más especial con las danzas, disfraces e interpretación de los instrumentos musicales. La máscara es una manera de encubrir el rostro, estableciendo una comunicación inconsciente entre el disfraz y la personalidad del danzante. Con ello se experimenta una emoción que brota del interior del espíritu y que se siente comunalmente.

Como elementos de expresión del lenguaje cada danza y sus integrantes son los depositarios de la memoria colectiva.

El carnaval como elemento de apropiación y pertenencia evade de la cotidianidad a sus participantes y les libera del acoso de la vida cotidiana. Las

manifestaciones folclóricas del carnaval y entre ellos los productos artesanales asociados como máscaras, vestidos, bordados, disfraces, cestos, sombreros, etc. refuerzan la tradición y el ritualismo de una manera lúdica. El carnaval es un discurso de construcción colectiva.

Respecto a los estudios sobre el Carnaval de Barranquilla se distinguen dos posturas contrapuestas. Por un lado, los gestores que permanecen en el pasado con expresiones como “la recuperación de la tradición”, negando cualquier posibilidad de transformación. Mientras que, por otro lado, se encuentran aquellos que conciben el Carnaval de Barranquilla como una manifestación cultural, que recibe diariamente influencias de la sociedad, la política y la economía tanto a nivel local como regional y nacional. Esta segunda concepción aboga por el carnaval como un elemento que se transforma y se nutre de la realidad.

El Carnaval es una expresión cultural compleja donde se entrecruzan diferentes discursos de lo musical, lo verbal, lo gestual, lo escénico, los disfraces, las danzas, etc. Sin duda alguna, se trata de un hecho cultural comunal en permanente construcción, por lo tanto una de sus principales características es su mutabilidad. A pesar de ello, está lejos de ser homogeneizador, por el contrario se caracteriza por la manifestación de diferencias e incluso de opuestos.

Los actores del carnaval son múltiples, y no pueden existir sin una puesta en escena en donde se interrelacionan los productores y los destinatarios. De esta manera, se establece un juego de percepciones mediatizado por el actor del carnaval que implica un saber hacer en la forma de vestir, de caminar, de bailar y de gesticular. Así mismo, se definen los objetos empleados, entre los que cabe destacar los artesanales.

En consecuencia se puede afirmar que los objetos artesanales están influenciados por la fiesta y por sus actores, y que pueden ser adaptados y transformados de acuerdo a las necesidades de cada grupo. Por lo tanto,

constituyen una parte fundamental en la puesta en escena, la expresión y la comunicación.

La artesanía del carnaval tiene sus raíces en la interacción cotidiana por lo simbólico y utilitario. En consecuencia, presenta valores socioculturales, está enmarcada por la teatralidad y la ficción de la fiesta, y muestra una oscilación entre lo real y lo ficticio.

El Carnaval es una expresión de la cultura popular que abarca tanto lo urbano como lo rural. Para entenderlo es importante comprender su funcionamiento, configuración y rasgos culturales en concordancia al contexto donde se desarrolla. Estos rasgos no sólo hacen del carnaval un hecho cultural único sino que también configuran la identidad de sus participantes.

La comprensión sobre el origen y significado de las tradiciones y costumbres del núcleo social al cual se pertenece fortalece los lazos de unión entre el hombre, su historia y cotidianidad. Por lo tanto, un mayor conocimiento sobre las fiestas populares y en especial del Carnaval de Barranquilla, nos proyecta como ser social y cultural y nos muestra la dimensión cognitiva, afectiva y comunicativa.

Tal y como afirma Rocio Valera “el carnaval permite hacer posible lo imposible; es la aparición de lo no-presente; denomina lo que puede nombrarse; fusiona lo ambiguo; establece una relación seductora entre lo mundano y lo profano; reconoce la dimensión estética del hombre y la cultura”(1999:39).

En este sentido también se puede añadir: “En el proceso conformador de la ciudad de Barranquilla encontramos dos potentes imaginarios que se corresponden con el espíritu de su tiempo, los cuales muestran los elementos esenciales de la personalidad de la ciudad, estos son el de espíritus de libres y el de la visibilidad de la prosperidad delirante” (Universidad del Atlántico, 1999:46).

Cuando se refiere a “espíritus libres” se observa un imaginario de la memoria colectiva alimentada desde las visiones del libre albedrío (relacionado con lo religioso) y complementado con el ideal político (que brotó con la revolución francesa).

En la ciudad de Barranquilla, la idea de “espíritu libre” se la relaciona con la presencia del “otro”, especialmente en los procesos de conformación de la ciudad y de sus fronteras culturales. La hibridación de culturas se realizó en dos sentidos. El primero, relacionado con la inmigración de habitantes procedentes de diversas zonas del país y por supuesto de sus culturas, que se pueden calificar de afuera a dentro. El segundo, los diferentes grupos que conforman la ciudad y sus culturas de referencia que crean una nueva identidad que nutre al carnaval, en la cual todos los individuos se reconocen como costeños. En este segundo escenario se observa una hibridación que comunica rasgos y elementos culturales de adentro hacia afuera.

Como resultado de todo ello, la ciudad presenta un proceso conformador de identidad en el cual los diferentes grupos que la habitan continuamente reciben influencias los unos de los otros. Las diversas colectividades socioeconómicas se expresan en espacios compartidos como el Carnaval de una manera armónica, potenciando los valores de cada una. En consecuencia la identidad de la zona está abierta a lo foráneo para regenerarse constantemente y son estos valores los que marcan su espíritu de libertad. Y lo que es más importante, la libertad está relacionada con la idea de inclusión social.

Por otra parte, el concepto *de la visibilidad de la prosperidad* está ligado al hecho de que Barranquilla pasó de ser una modesta villa en 1813 a una de las principales urbes colombianas a inicios del siglo XX, surgiendo la mentalidad de progreso. A pesar de que este crecimiento precipitado no permitió que Barranquilla se apropiara de sus logros históricos, potenció el imaginario colectivo de la creación permanente de espacios de intercambio. En consecuencia, la ciudad se convirtió en un lugar de apertura sin igual a la diversidad y a una construcción social abierta a las influencias externas.

La construcción social de la ciudad se basa en el intercambio cultural de diferentes grupos que se encuentran en el mismo espacio. Cada uno de estos participa a su manera en procesos de afirmación regional y cohesión social, aspecto que posibilita la afirmación del individuo y del grupo que actúan como una comunidad. Por lo tanto, el carnaval se convierte en un espacio de socialización por excelencia de la ciudad. En él, modos de vida aparentemente ajenos entre sí, unidos por una actividad común, se complementan, creándose en cierta manera una nueva manera de vivir en común, la identidad del costeño.

En el primer encuentro de investigadores del Carnaval de Barranquilla realizado por la Universidad del Atlántico, se concluyó que, *“El espacio del Carnaval de se convierte desde los inicios de la ciudad en un ordenador de la vida social de los barranquilleros, es decir, como espacio generador de un potente imaginario construido socialmente que permea la totalidad de sus vidas, conectando lo grupal privado con lo público colectivo, atravesando todas las dimensiones de las relaciones humanas, lo social, lo cultural, lo político, lo económico, lo cotidiano, etc. (Universidad del Atlántico 1999:51)”*

Tal y como se desprende del texto anterior, el carnaval legitima a cada uno de los grupos sociales participantes. A la vez que refuerza los niveles de pertenencia y ayuda a construir el imaginario de la identidad del costeño.

En el desarrollo del carnaval se producen, circulan y consumen bienes simbólicos, entre los que cabe destacar los productos artesanales. Por lo tanto, estos objetos se convierten en una herramienta para narrar la forma en que los barranquilleros viven este espacio y contribuyen en la creación del imaginario y la identidad cultural regional del ser costeño.

De la misma manera, los productos artesanales se impregnan de sentido y se vislumbran como objetos producidos y consumidos culturalmente. Es decir, las

artesanías además de tener su propio significado tradicional, bien por el uso o la forma, al ser manipuladas por los actores del carnaval son transformadas y reinterpretadas.

Por lo tanto, los objetos artesanales se les dota de nuevos sentidos que, en ningún caso desvirtúan su “identidad cultural”. Sino todo lo contrario, se enriquecen puesto que se convierten en una parte simbólica del imaginario colectivo y por ende acompañan la identidad costeña. Tal es el caso de productos artesanales como la mochila o el sombrero volteado.

En consecuencia, es precisamente la carga emotiva que el barranquillero vive durante el carnaval, lo que permite que algunos productos artesanales permanezcan en la cotidianidad. Estos productos se caracterizan por su hibridación cultural y forman parte de un ciclo de renovación, destrucción, y caracterización cultural, propia de los rituales del carnaval.

Con el estudio de los imaginarios colectivos se puede llegar a conocer el conjunto de prácticas y costumbres que se han arraigado en la sociedad y en los eventos culturales como el carnaval. Para analizar estas costumbres se han de tener en cuenta los portes de quienes mantienen la tradición y de quienes incorporan elementos innovadores.

Todos los actores del carnaval comunican, y sus expresiones tienen significado cultural. La artesanía como elemento perteneciente a la cultura, no se transmite fielmente, sino que está sujeta a modificaciones resultantes de las nuevas dinámicas sociales y culturales.

Cualquier manifestación cultural se convierte en propiedad social, y se expresa a través del lenguaje verbal y no verbal. Las diferentes manifestaciones del carnaval presentan distintos lenguajes que a su vez agrupan una serie de comportamientos y conocimientos que configuran los roles y los procesos de identificación con la sociedad. En otras palabras, las manifestaciones del carnaval constituyen un elemento importantísimo en la definición de la identidad cultural del Caribe.

El carnaval se ha constituido en Barranquilla como la expresión cultural más relevante de la región y por extensión la del país. Dada su importancia es necesario conocer sus procesos socioculturales, sus significados y acciones.

3.5. Apuntes sobre el Carnaval de Barranquilla, en la búsqueda de elementos que definan la identidad cultural del Caribe colombiano

Durante los últimos años se ha extendido la preocupación de que la fiesta se convierta únicamente en un espectáculo de fantasía, con dos grandes ejes: los desfiles y las comparsas, que desvirtúan el carácter popular del mismo. Los estudiosos, dirigentes y actores de esta festividad han resaltado como aspecto más dañino la modernización sobre la espontaneidad de las manifestaciones tradicionales.

En la actualidad, la mezcla de aspectos culturales prehispánicos, negros, campesinos e hispánicos que originaron el carnaval son considerados únicamente como tradicionales. En este sentido, cabe recordar que estos rasgos han ido mutado a lo largo de la historia por intereses políticos, económicos o comerciales.

Tal y como se ha señalado con anterioridad, es precisamente esta capacidad de cambio y adaptación lo que ha permitido la pervivencia, hasta la actualidad, de muchas manifestaciones culturales. En consecuencia es un error categorizar lo tradicional como un elemento arcaico. Lo tradicional siempre está presente en nuestra modernidad y se reformula de acuerdo con las exigencias marcadas por el momento histórico.

El carácter de “auténtico” de una manifestación cultural no puede ser establecido únicamente desde una perspectiva diacrónica ya que está influenciado por el contexto actual. Por lo tanto, dicha influencia se convierte en una estrategia de adaptación, reinención y de pervivencia.

Los rasgos “tradicionales” del carnaval se han convertido en un mecanismo de atracción del consumidor tanto nacional como internacional. El gobierno

regional ha aprovechado el interés que muestran los foráneos por la fiesta para crear una imagen positiva de la sociedad del Caribe. Sin embargo, cabe señalar que, en la actualidad, el carnaval ha adquirido un marcado carácter comercial a la alta afluencia de turistas y su promoción en los medios de comunicación. Todo ello ha propiciado que, en cierta medida, se convierta en un gran escaparate de marcas comerciales.

Indudablemente el dinero que estos patrocinadores invierten en la fiesta es de vital importancia para su desarrollo. Pero de forma paradójica, comporta la desvirtuación de los valores tradicionales de la celebración. A día de hoy se desconocen los efectos reales de esta mercantilización. No obstante, mientras el carnaval siga abierto al goce y disfrute del pueblo sus manifestaciones no morirán.

El Carnaval de Barranquilla recoge el ser social e histórico de una región donde entraron en contacto diferentes culturas. Poco a poco se reinterpretaron, fundieron y unificaron para dar paso a una nueva cultura, una nueva identidad, la mestiza.

Tal y como se ha señalado, Barranquilla tuvo escasa influencia en la época colonial. Su desarrollo urbano parte de mediados del siglo XIX debido a su crecimiento comercial. Paralelamente, la ciudad experimentó una migración masiva de habitantes provenientes de toda la costa atlántica colombiana, que trajeron consigo sus manifestaciones culturales que, a su vez se mezclaron con las de la zona. Aspectos que hoy en día se ven reflejados en el carnaval.

El barrio Rebolo fue el principal receptor de estos migrantes, por lo que resulta lógico que en este lugar se originaran la mayor parte de las comparsas del carnaval.

Las antiguas manifestaciones culturales sufren modificaciones que las adecuan al nuevo orden social y económico. La matriz inicial de la cultura del Caribe colombiano integra la cultura aborigen, la española y la africana que, además en sí mismas no son homogéneas. Por lo tanto la construcción de la cultura del Caribe es de carácter multicultural.

En las manifestaciones culturales del Caribe se observa que los aportes iniciales de los grupos fueron transformados y, consecuentemente, en la actualidad ninguno de ellos se encuentra en estado puro.

A partir de la cultura popular todo sujeto presenta una alternativa para colectivizar la creación de su propia historia y lo constituye el Carnaval de Barranquilla. En esta fiesta se articulan y fusionan elementos traídos de diversas regiones (creencias, ritos, símbolos, etc.) con los de otras culturas.

La educación como proceso, formador y/o modernizante es uno de los caminos más eficaces para reafirmar y fomentar la participación de la comunidad en el Carnaval.

Los productos artesanales del Carnaval de Barranquilla, son expresiones del lenguaje popular, manifiestan imágenes, símbolos y el libre fluir de ideas construidas a partir de la conciencia colectiva.

La artesanía como elemento de la cultura permite representar a la sociedad y perpetuar sus valores. Además, revitaliza procesos cognitivos a través de estructuras sociales, y también favorece la imaginación con la creación de nuevos productos, que a su vez, amplían los procesos cognitivos, comunicativos y afectivos. Estos objetos como elementos significantes de la cultura permiten al artesano y al usuario del producto artesanal ser reconocidos en su subjetividad, reafirmando su condición humana.

El usuario de un producto artesanal, a través del goce cultural producido en el carnaval, reinterpreta procesos sociales, se revitaliza como ser comprometido con su pasado y construye un futuro.

La realización de productos artesanales en un marco tan sugestivo como el carnaval, facilita la libre expresión de creencias, sentimientos, identificaciones, significaciones y conceptualizaciones tanto por parte del artesano como de los actores del carnaval. Precisamente, este proceso permite integrar en la

artesanía la motivación hacia la búsqueda de conciencia sobre una identidad cultural a partir de la construcción colectiva del conocimiento.

Algunos elementos tradicionales del Carnaval de Barranquilla forman parte de un proceso híbrido de modernización que los obliga a una constante transformación que va más allá del interés cultural. En la actualidad, la condición de industria que tiene la fiesta, no sólo pretende el rescate de las tradiciones culturales sino también su utilización económica y política.

La importancia del estudio de la fiesta radica en su repercusión en la formación de las identidades nacionales.

La memoria de identidad, como memoria ancestral, se expresa en los elementos carnavaleros nacidos del universo simbólico de las manifestaciones culturales. Los diversos espacios de trabajo, sitios sagrados, fiestas populares son los lugares donde se materializan el ingenio y las prácticas ancestrales del pueblo, siempre a través del aprendizaje transmitido entre generaciones, por personas y grupos que preservaron singularidades dentro de la pluralidad étnica – cultural vivida por los sujetos.

El patrimonio cultural expresado en las prácticas culturales diaspóricas es fruto de un proceso muy complejo que incluye luchas y negociaciones, conflictos y acuerdos vividos en el campo material y simbólico. Además, es portador de valores que se materializan a partir de la búsqueda de elementos propios regionales.

La fuerza expresiva del Carnaval de Barranquilla representa una herencia cultural, fruto de un mundo simbólico poblado por las creencias y valores religiosos.

El Carnaval proyecta una construcción de identidad regional, que simplifica las relaciones entre las clases dominantes y las subalternas.

Los patrocinadores del carnaval, empresas tanto públicas como privadas, aprovechan este mensaje para alcanzar su posicionamiento. La tradición del Carnaval, no sólo exalta el capital cultural sino que pone sobre la mesa la posibilidad de una importante explotación económica.

El carnaval se convierte en un espacio incluyente: por un lado el aparato ideológico estatal y por otro una fuerte crítica al estado. El asistente toma el mensaje que más le convenga, creándose la ilusión de libertad.

Las personas que hacen posible el carnaval, los actores, artesanos, bailadores entre otros, están llamados a garantizar la permanencia de la fiesta en el tiempo, su participación en la vida cultural de la ciudad y la definición de la identidad regional.

“...la artesanía, como parte de la cultura y del conocimiento del hombre, no se extingue, sino que se enriquece o cambia de acuerdo con las características del pueblo que las produce y del momento histórico que vive”.

Marta Turok. Cómo acercarse a la artesanía
(Turok 1988 : 30)

4. Artesanía colombiana



Fotografía 6. Danza del torito.
Fotografo, Jan Sochor, 2009.

Tras la finalización del carnaval cada año no sólo muere “Joselito” para seguir viviendo, sino que también lo hacen los trabajadores de la cultura popular y entre ellos los artesanos. Este colectivo debe seguir investigando y reflexionando sobre la fiesta para no tener que vivir muriendo.

El abanico artesanal del Caribe colombiano, es tan amplio como las manifestaciones culturales de la región. En este caso se analiza la actividad desarrollada sin pausa a lo largo del año que además es específica y concreta de cada una de las regiones que forman la República de Colombia.

Tal y como se ha señalado con anterioridad, esta investigación parte del estudio de las manifestaciones culturales del Caribe colombiano: el Carnaval de Barranquilla y la producción artesanal de la zona. En este capítulo se indaga sobre la aportación de la artesanía en la creación de la identidad regional.

En primer lugar, se realiza un recuento histórico sobre los inicios de la artesanía en la costa Atlántica colombiana con el fin de denotar su importancia sociocultural. A continuación, se contextualiza la artesanía colombiana en la actualidad y se finaliza con la indagación sobre la producción artesanal presente en la zona caribeña colombiana. En este sentido, se realiza un recorrido geográfico desde La Guajira hasta los sures del Cesar, Magdalena y Bolívar; con el fin de configurar el mapa artesanal de la zona.

Cada producto artesanal, nos cuenta una historia, está inmerso en la cultura y nos envía mensajes no sólo del productor sino del entorno. La artesanía tiene muchas caras y cada vez que exploramos una, encontramos más riqueza y potencial en cada objeto, técnica o comunidad artesanal.

4.1. **Introducción histórica; los artesanos del Caribe colombiano**

La figura del artesano en el Caribe colombiano surgió en la época colonial y se sirvió de las categorías traídas desde Europa. Las poblaciones negras realizaron grandes aportes, no sólo porque tenían la “obligación” de trabajar para sus amos, sino por sus contribuciones en el establecimiento de los oficios.

La actividad artesanal en el Caribe colombiano, cobró importancia a partir de siglo XVIII, cuando se precisó de trabajos relacionados con la carpintería, la construcción, la zapatería, la reparación de navíos y la elaboración de trajes, entre otros muchos.

La artesanía y más concretamente su desarrollo en el Caribe colombiano, es el punto de partida para abordar, a partir de la cultura material, las condiciones sociales e históricas de un grupo determinado. Además, constituye una ventana a la visualización de las necesidades humanas y a las dinámicas de la vida cotidiana.

Desde su fundación en el año 1533 por Pedro de Heredia, Cartagena de Indias logró posicionarse como uno de los puertos más importantes de América. Rápidamente, se convirtió en la principal plaza de todas las mercancías destinadas al territorio de la Nueva Granada. Múnera señala su importancia entrando el siglo XVIII:

“[Se] convirtió en el centro del poder económico, político y militar del Caribe Colombiano y la dotó de una importancia para la corona que no alcanzó, en los límites de la audiencia de la Nueva Granada, ni siquiera Santa Fe, a pesar de su condición de sede del gobierno central. Su privilegiada geografía actuó como el factor esencial de su desarrollo. Situada al sur del Caribe, vía de penetración al interior de vastísimos territorios que conducían a los centros andinos de producción de oro y la plata, con una bahía que eran una de las más grandes, plácidas y seguras de toda la América, fue punto clave del sistema de comunicación e intercambio de España con sus colonias americanas, lo mismo que en su sistema defensivo” (1998: 77-78).

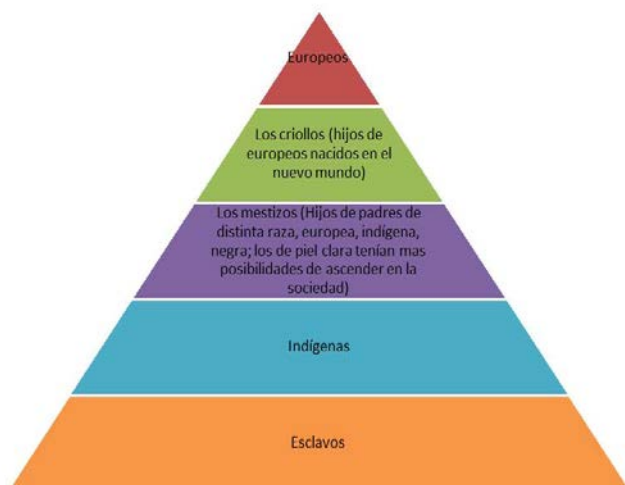


Gráfico 7. Jerarquía social en la época colonial.
Elaboración propia

La sociedad colonial se hallaba dividida en grupos según criterios raciales y económicos. La variedad racial era una de las características de la realidad colonial que a la vez justificaba el orden social. La sociedad se dividía en tres grandes grupos: la población blanca, la población indígena y la población de origen africano.

Sin embargo, para el siglo XVIII, el mestizaje era ya una realidad. En poco tiempo, este nuevo grupo, representó a la mayoría de los habitantes de la región.

En el Virreinato de la Nueva Granada se realizó, a finales de la época colonial, su primer censo (Helg 2004). Según éste, la población de la costa Caribe era de 162.272 habitantes, quienes se hallaban distribuidos de la siguiente manera: 11,57% blancos, 17,60% indios, 62,12% libres de todos los colores y 8,67 % esclavos.

Cartagena desde sus inicios contó con un número significativo de población negra libre y esclava que se asentó y se mezcló tanto con la población blanca procedente de Europa como con la indígena. La miscegenación fue tan rápida que para finales del siglo XVIII, existían diversas categorías raciales que no eran reconocidas a simple vista. De esta manera, Cartagena se convirtió en una ciudad multirracial.

El descenso vertiginoso de la población indígena unido al rechazo de los Reyes Católicos y de sus herederos los Austrias por esclavizar a los indígenas comportó la introducción de mano de obra procedente de África. La llegada de esclavos al Puerto de Cartagena de Indias se regularizaba según la necesidad de mano de obra, empleada en la explotación de recursos como el oro y la plata.

A partir de las reformas borbónicas y, a lo largo del siglo XVIII, el interés de la Corona fue el de acrecentar la actividad económica de sus colonias. Por lo tanto, al no disponer de mano de obra indígena, el mercado esclavista aumentó de manera considerable.

“Esta convicción de las autoridades coloniales sobre la necesidad de aumentar la población esclava como única manera de impulsar la débil economía del Virreinato, tuvo su realidad en constantes medidas de estímulo a la trata [...] en 1791, el virrey Ezpeleta, con autorización real, declara libre la importación de esclavos por los puertos de Cartagena y Río Hacha.” (Jaramillo Uribe, 1986: 28,29)

Durante el periodo colonial, un elevado número de esclavos fueron conducidos a las costas cartageneras y poco a poco se emplearon en diferentes actividades. Además, para las últimas décadas del siglo XVIII, la gran mayoría de esclavos ya habían logrado su libertad y se hallaban dentro de la jerarquía colonial denominada “libres de todos los colores”.

Para esta época Cartagena experimentó un momento de dinamismo económico, se había convertido en el centro urbano más importante de la región Caribe. La edificación de iglesias, hospitales, monasterios, centros educativos, viviendas, e incluso talleres fueron una gran fuente de empleo para la mano de obra esclava y libre.

En general, en el espacio urbano, la mano de obra de origen africano se dedicó a los oficios artesanales y por ello lograron una cierta importancia y se les reconoció socialmente. Entre las principales actividades destacaron como carpinteros, zapateros, sastres y en la construcción relacionada con el comercio y el sistema defensivo, entre otros.

La dinámica de la ciudad se configuró a partir del trabajo de las gentes negras que participaron no sólo en el avance económico sino en todos los aspectos de la sociedad. De manera habitual muchos se dedicaron al trabajo por jornal, por ello se dictó una ley en 1785 donde se obligaba a todos los habitantes de las Indias a buscar trabajo a jornal: *“ley 1, que se ponga en su primitivo vigor la ley 1, 7, 412, libro 6 de la Recopilación de Indias, que previene que los españoles*

vagamundos, mestizos, negros y mulatos sean compelidos a salir a las plazas públicas a alquilarse por un jornal diario". (Konetzke, 1962: 559)

El trabajo a jornal aumentó la posibilidad de que los esclavos compraran su libertad y se convirtieran en individuos libres o, por lo menos, con cierto grado de independencia. Algunos esclavos, al capacitarse en un oficio, obtuvieron ciertas ventajas económicas y sociales.

Según la definición de la Real Academia Española de 1726, un artesano era el *"oficial mecánico, que gana de comer con el trabajo de sus manos; y con especialidad se entiende del que tiene pública, y se emplea en tratos mecánicos, llámese también menestral."*

El individuo que se dedicaba a algún oficio artesanal desarrollaba habilidades manuales y por consiguiente tenía la posibilidad de obtener un mayor grado de especialización y, por lo tanto de crecimiento social. En concreto, para los afroamericanos el hecho de emplearse como artesanos les generó reconocimientos.

La población blanca despreció la mayoría de los trabajos artesanales, de esta manera la población afrocolonial controló parte de estos oficios. Para comprender la importancia de los artesanos, es necesario conocer cuál fue el contexto en que se desarrollaron y su relevancia en la construcción de la ciudad.

La ciudad de Cartagena se hallaba dividida en cuatro grandes circuitos y un arrabal a las afueras de la misma. La mayor parte de los artesanos vivían en Santo Toribio y su presencia quedó reflejada a lo largo de todo el puerto tal y como lo indican los padrones de la época. En el siguiente mapa se visualiza la distribución de Cartagena a inicios del siglo XIX y, en color azul se señala la zona de asentamientos artesanos:

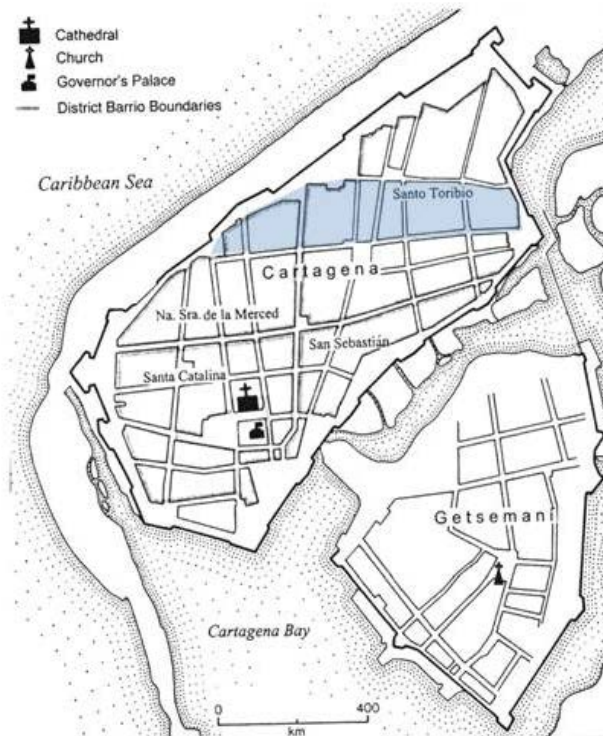


Ilustración 3. Plano de Cartagena y Getsemaní, 1808.
 Helg, 2004: 82
 Resaltado en azul zona de presencia artesanal

Los artesanos afrocoloniales se consolidaron en el casco urbano cartagenero y adquirieron importancia como forjadores y constructores en el puerto amurallado. Múnera sostiene que su importancia fue debido a:

“El fortalecimiento de las elites sociales y la fluidez de relativamente grandes volúmenes de capital destinados a la inversión en obras públicas crearon las condiciones para el surgimiento de un tipo de artesano que demandaba mayores ingresos por el profesionalismo de su trabajo y que suplía las necesidades de la elite social cartagenera, integrada por comerciantes, hacendados, militares, burócratas y jercarcas de la iglesia. Estos artesanos también fueron contratados para realizar labores muy complejas en las construcciones militares y en los astilleros, especialmente en la fabricación y arreglo de barcos. El conjunto arquitectónico colonial de Cartagena, con sus grandes casas y sobrias iglesias, considerado hoy patrimonio histórico de la humanidad fue hasta donde sabemos hoy obra de artesanos mulatos.” (1998:95)

La producción artesanal puede entenderse como una economía subsistencial, donde las necesidades de la sociedad facilitaron el trabajo popular artesanal y por ende su especialización. El artesano utilizaba los medios que le ofrecía el medio ambiente donde vivía y fabricaba diferentes artefactos que eran útiles en la vida cotidiana.

Así, la actividad artesanal en Cartagena se desarrolló a partir de las materias primas que ofrecía la región. Raramente se empleaban materiales foráneos dado que su importación acrecentaba de manera exagerada los costos del producto. En consecuencia, la mayoría de los objetos que se realizaban eran de uso cotidiano conforme a las demandas de la sociedad.

Además tal y como sostiene John Fagg “la corona española rara vez intentó restringir la producción artesanal debido en parte, a la industria modesta con que contaba y a la poca influencia que está tenía en asuntos de poder. En cierta medida, las Indias fueron libres de fabricar los que necesitaban” (1970:296).

La producción artesanal se orientó tanto hacia el consumo y ganancia del mismo artesano como hacia las necesidades de la elite y los demás habitantes. En consecuencia, la creación de algunos oficios se debió, en cierta medida, a la prosperidad económica de ciertos sectores de la población, tal era el caso de los comerciantes que menospreciaban los oficios manuales. De esta forma, aumentó la posibilidad de que la población negra esclava y libre aprendiera y se dedicara a este tipo de oficios.

La posibilidad de que las gentes negras prosperasen en actividades mercantiles eran muy poco factible, por lo cual, la artesanía se convirtió en su única salida para convertirse en un grupo ineludible en el crecimiento de la ciudad.

En el siguiente cuadro se muestra la distribución por oficios en los barrios de Santo Toribio y San Sebastián en el año 1778. Uno de los aspectos a destacar es que la fuerza de trabajo estaba formada especialmente por individuos mestizos.

Cuadro 14. Distribución de oficios barrios Santo Toribio y San Sebastián, en Cartagena de Indias de acuerdo a censo 1778.

(Elaboración propia basada en datos del censo)

OFICIO	BARRIO SANTO TORIBIO						BARRIO SANTO TORIBIO					
	Total X oficio	Pardos	Negros	Zambo	Mulato	Blanco	Total X oficio	Pardos	Negros	Zambo	Mulato	Blanco
Carpintería: Trabajan la madera para artefactos de uso diario y la construcción.	30	21	9	-	-	-	10	-	2	-	4	2
Sastrería: Dedicados a cortar y coser ropa, es decir, a la manufactura de artículos de vestir.	40	37	1	-	-	2	25	-	8	-	15	1
Zapatería: cortar y coser zapatos para luego ser vendidos.	35	24	1	-	-	2	25	-	8	-	15	1
Calafate: reparador de navíos	4	-	4	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Albañil: Oficial que trabaja en la fábrica de casas, u otras obras semejantes.	15	11	2	-	2	-	2	-	-	-	2	-
Platero: dedicado a trabajar con piezas de oro o joyas de piedras preciosas	14	14	-	-	-	-	14	4	-	-	10	-
Herrero: labraba y pulía el hierro para hacer diversas cosas.	3	2	-	-	1	-	1	-	1	-	-	-

Todas estas labores lograron que la población “libre de todos los colores” se conformara como uno de los grupos más numerosos en el puerto amurallado.

Tal como lo expresa Alfonso Múnera, *“la mayoría de las gentes libres que habitaban Cartagena en 1780 pertenecían a familias de artesanos y soldados. Hubo no menos de mil artesanos distribuidos en múltiples tareas. Los más numerosos fueron los sastres, zapateros y carpinteros; estaban dispersos y mezclados en todos los barrios y en el arrabal de la ciudad. En su mayor parte fueron clasificados como mulatos, con un número significativo de negros libres y esclavos”* (1998:91).

De manera gradual, los artesanos negros y mulatos trabajaron para españoles y mestizos así como para otros negros libres. La movilidad de la población era alta, lo que permitió que se generara un proceso de especialización.

A su vez, las tradiciones artesanales propias de la zona originaria del artesano se recrearon y complementaron con las técnicas europeas. Este fue precisamente el origen del cultivo de las artes y los oficios artesanales en la región Caribe colombiana.

A la vez que los oficios manuales alcanzaron un valor de reconocimiento, los artesanos se esforzaron en sus tareas para el progreso de la economía colonial.

Según Víctor Manuel Patiño, “Desde el siglo XVII se propuso que se trajeran profesores extranjeros para hacer y enseñar cosas, en vez de importarlas. Esa medida se siguió recomendando en el siglo XVIII, bajo la forma de introducir maestros y de traducir tratados y manuales hechos afuera.” (Patiño 1993:329)

La capacitación se convirtió en una realidad para la naciente comunidad artesana. El método de formación de toda profesión fue el del aprendizaje durante la infancia o la juventud. Los aprendices se iniciaban en las actividades manuales y, por medio de una carta se formalizaba un contrato entre el propietario o padre del aprendiz y el maestro de un oficio determinado. María Cristina Navarrete así lo descubre:

“[...] un muchacho que se instituía en el oficio en la tienda de un maestro, vivía en su casa, trabajaba para él, sin recibir remuneración y de acuerdo a su progreso se convertía en oficial. Para hacerse maestro y tener derecho a abrir un taller e instalarse por su cuenta tenía que realizar una “obra maestra”. (1994:19)

A pesar de que los artesanos negros y mulatos conjugaron muy bien sus conocimientos con las técnicas europeas hasta entrado el siglo XVIII no se les permitió, o al menos de manera legal, pertenecer a los gremios artesanales.

La consolidación de los gremios artesanales cartageneros no sólo se determinó por patrones sociales sino que fue necesario establecer pautas legales para lograr una mayor disposición y su control. El trabajo especializado de los artesanos se encontraba reglamentado dentro de un aparato judicial y legal que determinaba bajo que parámetros se practicaban dichos oficios.

La legislación del sistema colonial se amparaba en diferentes edictos, códigos, leyes, cédulas que de una u otra manera especificaban el trabajo y la utilidad de los habitantes.

Un claro ejemplo lo constituye la Real Cédula expedida en 1789, “la Real, instrucción circular sobre la educación, trato y ocupaciones de los esclavos en todos los dominios de Indias e Islas Filipinas.” En ella se establecían las obligaciones de los esclavos y de sus propietarios conforme el desarrollo cotidiano de esta fuerza de trabajo. En el Capítulo III denominado “Ocupaciones de los esclavos”, en un aparte dice:

“ [...] las justicias de las ciudades y villas, en la misma forma que en el capítulo antecedente, arreglarán las tareas del trabajo diario de los esclavos proporcionadas a sus edades, fuerzas y robustez: de forma que debiendo principiarse y concluir el trabajo de sol a sol, les queden en este tiempo dos horas al día para que las empleen en manufacturas u ocupaciones que cedan en su personal beneficio y utilidad; los dueños o mayordomos no pueden obligar a trabajar por tareas a los mayores de sesenta años, ni menores de diez y siete, como tampoco a las esclavas, ni emplear a éstas en trabajos no conformes con su sexo o en los que tengan que mezclarse con los varones, no destinar a aquellas a jornaleras.” (Lucena Samoral, 1996: 313)

El trabajo en los oficios artesanales no tuvo mayores prejuicios raciales para su desempeño. No obstante, para los individuos “libres de todos los colores”, que querían dedicarse a las profesiones liberales, no existió oportunidad alguna. No sólo las leyes lo prohibían, sino también la misma elite. Según el censo de la Provincia de Cartagena, en 1778 la ciudad contaba con 15.000 habitantes fuera de sus muros y dentro de los mismos se contabilizaban más de mil individuos como artesanos.

Las leyes relacionadas con la práctica de profesiones como la jurisprudencia no sólo se encargaba de que los que se dedicaban a ellas tuvieran los medios económicos, sino que además exigía prueba de limpieza de sangre y un nacimiento legítimo para su prosecución. La población blanca hizo todo lo posible para que los individuos pertenecientes a alguna casta no pudieran alcanzar grados de prestigio y aún menos que los superaran.

En 1785 se publicó el código negro carolino, y en su capítulo 7, de las artes y oficios mecánicos se reglamentó lo siguiente:

“Se prohíbe bajo las más severas penas que ningún negro o pardo tercerón pueda ejercer arte, ni profesión alguna mecánica; que deben quedar reservados a las personas blancas cuarterones y mestizos de preferencia; lo que se podrá en planta luego que estas se vayan instruyendo en los oficios menestrales”. (Konetzke, 1962:561)

Aquellos individuos que se ocupaban de los trabajos manuales no sólo no podían acceder a otras profesiones sino que, según la ley, los hijos de los artesanos estaban obligados a seguir con el oficio de su padre.

A pesar de todas estas restricciones, bajo el régimen Borbónico se observa un enaltecimiento de las artes y los oficios. Así, en 1775 Pedro Rodríguez Campomanes publicó “El discurso sobre la educación”, con el fin de contribuir, con los modelos apropiados, al progreso de los artesanos y a su vez al desarrollo del país.

Según Rodríguez Campomanes, lo primero que se debe reconocer es que: *“los oficios y artes no son puramente ministeriales, no solo requieren fatiga corporal: es necesario saber las reglas del arte, conocer y manejar los instrumentos que son propios a cada una de sus maniobras, discerniendo distintamente su uso y el de los materiales que entran en las composiciones de él” (1775:160).*

El artesano, desde el preciso momento en que comienza su proceso de aprendizaje debe focalizarse sólo en lo conveniente a su oficio, sin desviar su trabajo hacia otras labores. Así, Campomanes resalta que: *“los aprendices no deben ser tratados como sirvientes o criados de sus maestros, ni distraerse en ocupaciones algunas extrañas de su arte. Eso sería incidir en la mala política de los romanos, que las abandonaron a los esclavos” (1775:86).*

Asimismo, el aprendizaje variaba según la rapidez o lentitud con la que el joven se instruía y, por lo tanto, no era posible determinar un tiempo fijo para todos los oficios.

En general para Campomanes, los artesanos debían, en primer lugar formarse con un Maestro profesional; en segundo lugar, llevar un buen porte, usar ropa adecuada y llevar un buen aseo; y en tercer lugar, no frecuentar la taberna ni el juego de naipes, porque eran distracciones para el buen desempeño.

Por último y, como culminación del proceso de aprendizaje, se ponía una tienda o almacén, se ejercía el oficio y como maestro instruía a unos aprendices. Además, los oficios manuales tenían que ser útiles para el desarrollo de la misma República.

Para el caso neogranadino, estas ideas fueron trasladadas por el Virrey Manuel Antonio Flórez, quien en 1777 promulgó “la instrucción general para los gremios”. Estas reglas ponían en relieve el trabajo manual y la utilidad de los artesanos para el progreso de la economía del Virreinato. A su vez, dichos menestrales tenían la obligación de aprender y desarrollar sus habilidades correctamente para alcanzar una elevada estima en el seno sociedad, es decir se les brindó un espacio de acción y participación.

Para lograr este acometido fue imprescindible una enseñanza dirigida por maestros capacitados para cada uno de los oficios. Estos debían mostrar una buena educación para que los aprendices fueran en un futuro trabajadores competitivos frente a otras profesiones. De esta manera, a través del cultivo de las ideas liberales se formó a profesionales con el fin de potenciar el desarrollo de la nación,

Otro punto a resaltar en la instrucción fue la exigencia de que los artesanos aprendieran a leer y escribir. Dicha enseñanza permitió la mejora tanto en el cultivo de las artes como en el conocimiento de las ordenanzas de cada uno de los gremios.

La exaltación y estimación de los oficios artesanales por parte de las autoridades permitió que negros y mulatos fueran reconocidos por su importancia en el ejercicio de cualquier trabajo manual. Para ejercer estos

oficios los artesanos debían de ser honrados, hábiles y mostrar los méritos suficientes para su ejercicio.

En general, la instrucción del Virrey Flórez tuvo como propósito organizar y exaltar los oficios artesanales. Lo primero que hizo fue organizar los oficios por medio de gremios y realizar padrones para conocer cada uno de los artesanos y a que oficio se dedicaban. La instrucción se desarrolló en una sociedad que se definió por parámetros raciales y económicos, donde surgió la necesidad de clasificar y controlar a toda su población.

Por otro lado las reformas borbónicas promovieron el desarrollo de los oficios artesanales, para impulsar el desarrollo económico de la Nueva Granada. En el siglo XVIII, se reconoció de forma oficial el carácter indispensable de mano de obra tanto libre como esclavizada.

Asimismo, el Virrey Flórez insistía en que los artesanos debían educarse y seguir normas de higiene relativas a cada uno de los oficios a los que se dedicaban. Sin duda alguna, esto comportó un mayor control sobre este colectivo que debía convertirse en “personas educadas” y no incentivar rebeliones o protestas en contra del gobierno colonial. No obstante, su incorporación en la sociedad fue incompleta ya que nunca fueron admitidos en la cúspide de la escala social. Como se puede observar, se trató de un proyecto modernizador liberal que propiciaba la educación pero, no aceptaba a la población pobre.

El trabajo de los artesanos de Cartagena se rigió por parámetros legales que permitieron el desarrollo de los oficios artesanales a lo largo del Caribe colombiano. Por lo tanto, desde el gobierno se fomentaron los procesos de migración interna.

Con la formación de la república las categorías sociales mantuvieron la misma dinámica. Los artesanos se reconocieron como un gremio y sus productos se consumieron en todo el territorio nacional.

El inicio de la actividad artesanal en el Caribe colombiano se convirtió en una forma de lograr libertades. Al mismo tiempo, esta actividad se plasmó en una nueva cultura pluriétnica que caracterizó, u aún lo sigue haciendo, esta región.

Su influencia y desarrollo se vislumbra en las representaciones encontradas al momento.

En la actualidad el Caribe colombiano se caracteriza por un mercado desequilibrado económico que se refleja en la estratificación socio cultural de la sociedad. Los artesanos, aunque reconocidos por su labor y aportaciones a la sociedad siguen ocupando las clases bajas y medias.

Como conclusión señalar que los oficios artesanales se convirtieron en una puerta para el reconocimiento social de una clase antes marginada. Gracias a éste los aportes culturales de la comunidad artesanal se convirtieron en parte del imaginario colectivo de identidad Caribeña.

El desarrollo de los oficios artesanales en el Caribe colombiano ayudó al progreso económico de la zona, la definición de los centros urbanos y la consolidación de la sociedad caribeña. Tradición, educación y transmisión de conocimientos se unieron para dar fuerza a los gremios artesanales.

4.2. Contexto general de la artesanía en Colombia

Tal y como se ha señalado, el sector artesanal colombiano tiene gran importancia en el desarrollo económico del país. Actualmente, es una fuente de empleo directo e indirecto, aporta al desarrollo social, evita las migraciones a zonas urbanas, se convierte en una barrera contra la violencia y fomenta el empoderamiento de las mujeres. En los últimos años dadas sus características, se han multiplicado los proyectos que fomentan este sector.

En el siguiente epigrama se muestra la contextualización del sector que recoge la caracterización, comercialización y políticas gubernamentales en torno a la artesanía en Colombia.

Según los datos proporcionados por el “Censo Económico Nacional del Sector Artesanal”, llevado a cabo por Artesanías de Colombia en el año 1998 se estima que casi 1.500.000 habitantes están relacionados directa o indirectamente con el sector artesanal. Entre ellos, 260.000 personas se contabilizan como artesanos, y 1.200.000 como artesanos de dedicación

temporal o como agentes comerciales, de prestación de servicios de desarrollo y otros aspectos relacionados con la actividad artesanal.

En la distribución de la población artesana en el país se distinguen los departamentos de Nariño que concentra el 14.3% de la población, Sucre el 10.06%, Córdoba el 9.34%, Boyacá el 8.43%, Cesar el 6.95%, Atlántico el 6.52% y Tolima el 5.15%.³⁷

La organización gremial es mínima pues solo el 17% de la población participa de ella. Actualmente el modelo grupal más representativo corresponde a la asociación que representa el 21.26% de los artesanos que se encuentran organizados en el país.

Esta misma falta de organización ha provocado su marginación y, por lo tanto, su capacidad de gestión y negociación no les permite la participación en los mecanismos diseñados por el estado en la toma de decisiones que definen los derroteros de su desarrollo.

Los oficios de mayor congregación de fuerza de trabajo son la tejeduría (en todas sus diversas variantes) con un 57,52%, la madera con un 13,48% y la cerámica–alfarería con un 7,37%. Otros oficios artesanales destacables son el cuero y los productos lúdicos, con un 8% de ocupación.

La mano de obra artesana se caracteriza por la escasa división del trabajo y la vinculación del núcleo familiar a todos los procesos productivos. Las actividades así desarrolladas tienden a la informalidad y a la inestabilidad, observándose también una alta rotación de personal y una aguda tendencia hacia otras actividades económicas.

La ubicación de los grupos artesanales corresponde en alto grado con el origen de las materias primas naturales básicas (cada vez más escasas). Este hecho comporta que se establezca una acentuada expresión cultural del trabajo y la creación que caracteriza la historia productiva de las regiones artesanas.

³⁷ De estas cifras se desprende que el Caribe colombiano es la zona de mayor concentración de oficios artesanales de toda la república. Su importancia radica no sólo en el número de artesanos sino, también en la diversidad de técnicas y productos.

El desabastecimiento es notorio cuando las materias primas proceden de procesos biológicos vegetales. La propia naturaleza estacional de las mismas, obliga a los artesanos a practicar técnicas de adecuación y almacenamiento.

Todo lo contrario sucede con las materias primas de origen mineral, o de procesamiento industrial. En este caso se hallan condicionadas por el precio y el volumen de compra que entran en contradicción directa con la limitada capacidad financiera y liquidez de capital del artesano. La mayoría de ellos, aproximadamente un 71% utiliza la modalidad de compra al por menor para estos insumos.

El proceso tecnológico de producción artesanal se fundamenta en el trabajo preponderantemente manual y el uso de herramientas relativamente simples. Así, el 84% de la población artesanal usa herramientas de bajo agregado tecnológico. Principalmente, esta situación es debido a; la baja inversión de capital fijo, las dificultades para acceder al crédito, la falta de investigación sobre adaptación y la adecuación de procesos que generen competitividad en la artesanía.

La aplicación de los principios del diseño e inspiración propia en el desarrollo de productos artesanales, es un recurso empleado por el 20% de los artesanos. Mientras que el 47% de los talleres tienden a la imitación de modelos procedentes de otras regiones por observación directa. Una tercera opción, aunque menos frecuente, es la copia de diseños de revistas y solicitudes específicas de clientes.

Otra característica de la producción artesanal colombiana es la escasa organización de sus talleres. No existe una división funcional del trabajo ni se presenta especialización en las etapas básicas de los procesos productivos.

La dinámica comercial del sector, se distribuye de la siguiente manera: un 85.16% de ventas en el municipio de origen, un 8.18% en otros municipios y solamente un 3.45% en otros departamentos. En cuanto a la comercialización Internacional, teniendo en cuenta las 34 posiciones arancelarias distinguidas como artesanías, los principales importadores son: Estados Unidos, México, Venezuela, Chile, Bélgica y Canadá.

Gracias a acuerdos comerciales las artesanías colombianas gozan de preferencias arancelarias a los mercados de los EE.UU., la Unión Europea, Venezuela y Ecuador.

Cuadro 15. Resumen en cifras de la artesanía colombiana.
Elaboración propia basada en datos del departamento administrativo nacional de estadísticas (DANE) y Artesanías de Colombia S.A.

Contribución al P.I.B.	0,04%
Dependen de la actividad artesanal	1.200.000
Artesanos productores	350.000
Distribución por sexo	60% mujeres, 40% hombres
Localización	70% rural, 30% urbana

El gobierno Colombiano desarrolla políticas dirigidas al fomento de la artesanía con el fin de promover la conservación del patrimonio cultural material artesanal y a sus hacedores.

La artesanía se considera un renglón apreciable de las exportaciones, una actividad que genera divisas, que contribuye al producto interno bruto y una estrategia en la generación de empleo con bajo costo de inversión. Como parte de los esfuerzos del gobierno, en 1964, surgió Artesanías de Colombia S.A., como una empresa de economía mixta, adscrita al Ministerio de Industria, Comercio y Turismo. Su principal función es promover el desarrollo del sector artesanal.

Por medio de esta empresa se creó la Escuela Nacional de Artesanías en 1986, el Centro de Investigación y Documentación Artesanal (CENDAR) en 1989, y el Laboratorio Colombiano de Diseño para la Artesanía y la Pequeña Empresa en 1995 (Quiñones Aguilar, 2003 3:4).

Paralelamente en 1971 se fundó el Museo de Artes y Tradiciones Populares y/o Asociación Colombiana de Promoción Artesanal. Esta entidad, de carácter privado promueve la actividad artesanal y busca mejorar la calidad de vida de los artesanos, mediante el desarrollo de procesos de investigación (Museo de Artes y Tradiciones Populares, 2009) (Ochoa Miranda y Castillo Sandoval, 2005).

Otro esfuerzo en pro de la mejora de esta expresión es la reglamentación de la profesión de artesano. En este sentido destaca la ley 36, del 19 noviembre de 1984, que se completó con el decreto número 258, del 2 de febrero de 1987, por el cual se organizó un registro de artesanos y de organizaciones gremiales de artesanos (Republica de Colombia, 1984).

Aunque en Colombia el sector artesanal se encuentra inscrito al Ministerio de Industria, no hay que olvidar las acciones realizadas por otro ministerio, el de Cultura (desde su creación con la ley 397 de 1997). Desde éste se han dictado leyes y políticas que fomentan la conservación del patrimonio cultural nacional.

Estas leyes están enmarcadas dentro de lineamientos de organismos internacionales como la UNESCO o la OEI entre otros. En ellas se estipula que la artesanía tiene una carga simbólica y funcional en el interior de las comunidades, que estos objetos forman parte de su cultura material, que generan identidad y que la producción artesanal es un sector base en el desarrollo de las regiones.

Como puede observarse, es precisamente el estado quien promueve políticas públicas alrededor del fomento empresarial y protección del patrimonio cultural. Paralelamente, el gobierno ha intentado descentralizar los procesos con el objeto de que los beneficios reviertan en la comunidad artesanal y así lograr mayores niveles de participación ciudadana.

Las políticas gubernamentales en torno a la artesanía en Colombia, presentan dos caras fundamentales: la primera de fomento económico liderada por el Ministerio de Industria, Comercio y Turismo y, la segunda, donde la artesanía es entendida como patrimonio cultural de la nación, liderada por el Ministerio de Cultura. De acuerdo a nuestra investigación es indudable que el mayor apoyo que recibe este sector procede de su valor dentro de la economía nacional.

Sin embargo uno de los obstáculos más frecuentes que atentan contra la eficacia de los programas, especialmente en el caso de las acciones proyectadas para las comunidades artesanales aisladas, reside en la fragmentación de las políticas públicas. En su mayoría se encuentran desconectadas o son aplicadas de forma irracional.

El modelo del fomento a la artesanía en Colombia puede resumirse en el siguiente cuadro (Ochoa Miranda y Castillo Sandoval, 2005):

Cuadro 16. Modelos de fomento de la artesanía en Colombia.
Elaboración propia

ESTRATEGIAS DE COOPERACIÓN	ACTORES O SOCIOS	NATURALEZA DEL PROCESO	OBJETIVOS
Cooperaciones locales creadas por iniciativas de las personas.	Líderes locales de la sociedad civil.	Ejercicio comprometido entre varios, ciudadanía activa permite sostenibilidad.	Cuestiones de sociedad: Intereses del entorno cultural y de la realidad social, renovación de la identidad, etc.
Cooperaciones locales creadas por iniciativa de empresas o de organismos profesionales.	Cooperativas, asociaciones de productores, agremiaciones, grupos económicos vinculados.	Interés sectorial, va más allá de lo individual para crear agrupaciones progresivas partiendo de bases más amplias.	Acción económica y la creación, promoción y dirección de dinámicas de proyecto en este ámbito.
Cooperaciones locales creadas por iniciativa de los poderes públicos locales o externos.	Grupos de poder local y autoridades públicas locales o externas que en busca de un beneficio común suplen ausencias de iniciativas privadas escasas o inexistentes.	Voluntad paliativa y deseo de reaccionar frente a una situación económica y social desfavorable.	Lógica de equipamiento (creación de infraestructura, de equipamientos colectivos, etc.) y, ulteriormente, en tener en cuenta la globalidad del territorio implicado.

Pese al fomento por parte de entidades gubernamentales, organizaciones privadas y leyes, las comunidades artesanales se encuentran segregadas y mayoritariamente con altos índices de pobreza.

Los artesanos siguen sin tener representación ante el gobierno, excluyéndose en muchos casos del proceso de participación y además presentan grandes dificultades en el acceso al capital. Toda esta problemática comporta que sus posibilidades de desarrollo sean limitadas. Posiblemente, la resolución de esta dinámica corre por la mejora de procesos de implementación, concertación y codecisión que aumenten la participación de los artesanos en pro del incremento de su nivel de vida y el resguardo cultural de su producción material. No cabe duda de que estos procesos deben empezar a ser liderados por las propias comunidades, con el fin de tener resultados más beneficiosos a corto tiempo.

4.3. La artesanía del Caribe colombiano

Este epigrama contiene la caracterización del sector artesanal del Caribe colombiano. En él se muestra las particularidades de artesanos y productos. Se inicia con el recuento y análisis de las técnicas desarrolladas así como una contextualización de los diferentes grupos artesanales. Esta investigación evidencia que la región norte de Colombia presenta una gran oferta de productos tanto desde el punto de vista técnico como de los materiales empleados.

A continuación se analizan los diferentes aspectos del sector artesanal, y se definen dos factores esenciales: los intra-organizacionales que hacen referencia a aspectos como la cultura, lo económico, lo social y lo productivo; y los extra-organizacionales que se relacionan con variables que inciden desde el exterior tales como, el desarrollo de las organizaciones artesanales, los compradores, el medio ambiente y las políticas

Colombia es un país rico a nivel artesanal. En la zona del Caribe existen un sinnúmero de manifestaciones artesanales. Con el fin de ahondar en el tema, se han tomado como referencia los productos y técnicas más destacados de cada departamento.

En el siguiente cuadro se relacionan la totalidad de grupos artesanales referenciados en este estudio.

CUADRO 17. GRUPOS ARTESANALES DEL CARIBE COLOMBIANO

Elaboración propia

DEPARTAMENTO	GRUPO	TÉCNICA	MATERIAL
Atlántico	Usiacurí	Tejeduría en rollo y entelado	Palma estera
Atlántico	Galapa	Talla en madera	Ceiba roja
Bolívar	San Jacinto	Tejeduría en telar vertical	Hilaza de algodón
Bolívar	Mompox	Joyería, filigrana	Oro y plata
Cesar	Comunidad Kankuama	Tejeduría en aguja	Fique y lana
Magdalena	Comunidad Arhuaca	Tejeduría en aguja	Lana y fique
Guajira	Comunidad Wayúu	Tejeduría en aguja y telar vertical	Hilaza de algodón
Córdoba	Comunidad Zenú	Cestería y tejeduría	Caña Flecha
Sucre	Colosó	Tejeduría	Iraca

4.3.1. Artesanía del departamento del Atlántico, tejedores de Usiacurí y talladores de madera de Galapa



Ilustración 4. Mapa del departamento del Atlántico. Se resalta la ubicación de Usiacurí y Galapa. Imagen de www.atlantico.gov.co/ Edición Silvana Navarro Hoyos

La artesanía del departamento del Atlántico en el Caribe colombiano se ha relacionado directa o indirectamente con el Carnaval de Barranquilla.

Expresiones culturales propias del carnaval como la gran parada, la batalla de flores o el entierro de Joselito se caracterizan porque sus actores están disfrazados o llevan sobre su rostro una máscara, en su mano un garabato o en su cabeza un capuchón, elementos que sin duda ayudan a vivir de forma más intensa la fiesta y a conservar la tradición del carnaval.

La cercanía de estas regiones con la ciudad de Barranquilla hace que estos grupos artesanales tengan su principal eje de comercialización en dicha ciudad y que el carnaval se convierta en su gran vitrina comercial.

En el departamento del Atlántico existen diferentes expresiones artesanales. Entre ellas destacan la cerámica del municipio de Campo de la Cruz; la confección de vestidos, flores de pluma, tusa y coco del municipio de Juan de Acosta; los trabajos en bejuco del municipio de Piojo; y la bisutería marina de Puerto Colombia. No obstante, se consideran de mayor importancia la talla de madera de Galapa y la tejeduría en iraca de Usiacurí. Debido a que las técnicas y materias primas de ambos son muy diferentes del resto, su análisis se ha desarrollado de forma independiente.

Tejedores de palma estera del municipio de Usiacurí. El municipio de Usiacurí está ubicado en el departamento del Atlántico de la costa Caribe colombiana. Fundado el 17 de septiembre de 1534, es uno de los municipios más antiguos de la costa.



Fotografía 7. Plaza central del municipio de Usiacurí.
Silvana Navarro Hoyos, 2008

Su nombre está formado por la combinación de los términos de Usía que significa señoría y Curí, nombre del cacique que habitaba ese lugar.

De un total de 3.442 artesanos del departamento del atlántico se estima que 2.700 están en Usiacurí. El oficio desarrollado por esta comunidad está clasificado dentro de la tejeduría³⁸ y la materia prima utilizada es la paja de Iraca³⁹ que se emplea de forma artesanal.



Fotografía 8. Grupo de artesanos municipio de Usiacurí.
Silvana Navarro Hoyos 2008.

La tejeduría tradicional de este municipio ha existido por generaciones, se mantiene vigente por el continuo trabajo de las cooperativas, talleres impartidos en las escuelas, colegios y proyectos de fomento.

Para el levantamiento de la información se trabajó con la Cooperativa tejedora de Usiacurí COOTEUS, visitando los talleres de 34 artesanos.

Los productos desarrollados por la comunidad artesanal de Usiacurí son muy variados, aunque existe una cierta especialización en la realización de

³⁸ La tejeduría es el entrecruzamiento o anudado de una o más hilos o fibras realizadas directamente a mano o con agujas. Se definen dos técnicas básicas “tejido en moño” (enrollado y cocido) y tejido “entelado sobre estructura” (en el cual se cubre una estructura en alambre).

³⁹ La paja de iraca se clasifica como una fibra dura, muy rígida, poco flexible y no hilable, extraída de la palma de Iraca (*Carludovica palmata*)

complementos para el hogar, como individuales, cestas, paneras, etc. Así mismo, también cabe destacar el desarrollo de bisutería como collares y pulseras.

En las siguientes imágenes se observan algunos ejemplos de los productos desarrollados por esta comunidad. Tal y como se puede observar, en sus diseños resalta la utilización de formas circulares y una gran exploración de color.

Cuadro 18. Ejemplos de productos artesanales del municipio de Usiacurí
Fotografías Silvana Navarro Hoyos, 2008



Cada artesano suele tener su taller en casa, por lo que, generalmente, se trabaja por núcleos familiares. En esta comunidad es usual la formación de empresas tipo cooperativas, constituidas especialmente para la compra de materias primas y la comercialización de productos.

El oficio se desarrolla tanto por hombres como por mujeres de forma casi pareja. Suelen existir categorías artesanales tales como maestro y artesano.

Aunque la transmisión del oficio se hace de generación en generación, en la zona se han desarrollado programas de formación vinculados a las escuelas. Este hecho explica en buena medida el gran número de artesanos de la región.

Se puede afirmar que los artesanos obtienen sus ingresos de forma exclusiva de su oficio. Aunque las mujeres reparten su trabajo con las labores de la casa y el cuidado de los hijos.

Aunque la palma de Iraca es la materia prima característica de esta comunidad artesanal, también la emplean otros artesanos colombianos. No obstante, sin embargo, las técnicas desarrollados por ellos son exclusivas de la región y, por ende del país, aspecto que les otorga una identidad propia.

El conocimiento del proceso productivo de la comunidad, es por tanto una herramienta en la definición de los caracteres de la región, a continuación se definirán los puntos clave del proceso (Navarro Hoyos, 2008).

El proceso se inicia con la adquisición de la materia prima, la iraca. Esta palma no se cultiva en el municipio de Usiacurí sino que se adquiere por atados que se denominan mazos⁴⁰, en los departamentos del Magdalena, Bolívar y Córdoba. Cada uno de los talleres artesanales compra la materia prima de acuerdo a los requerimientos de su producción.

La Iraca se cosecha generalmente en luna menguante o luna llena, cuando la planta tiene un color verde azulado. Se corta a 8 cm del tallo y cada hoja tiene una longitud aproximada de entre 60 y 90 cm. El corte se realiza cada 20 días aproximadamente.

Al proceso de recolección le sigue el de “destapado o desorillado”, en el que se deprenden las hojas duras y se corta el coto. Con la ayuda de una aguja se separa la nervadura de la hoja, rasgando longitudinalmente desde la base del cogollo hasta las puntas, manteniendo unidas las fibras al pecíolo. Posteriormente se quita el corazón o vena de la hoja.⁴¹

⁴⁰ Cada mazo tiene entre 30 y 40 cogollos, cada cogollo tiene entre 28 y 30 palmas.

⁴¹ Este proceso es conocido por los artesanos como “Desvenado”.

La fibra restante se limpia con un tafilete o compás metálico y se separan las nervaduras abriendo cada hoja en 2 o 3 secciones (ripiado). De esta manera se obtienen cintas de aproximadamente 0,5 cm de grosor.

A continuación la fibra se pone a secar de manera natural, exponiéndola al sol. Para ello se extienden los cogollos de forma organizada sobre el suelo, volteando los atados regularmente durante 3 días aproximadamente, aunque el tiempo puede variar según las condiciones climatológicas.

El material se almacena para su posterior utilización en la producción. En este proceso se realiza una selección de la fibra separándolas en largas y cortas y blancas y oscuras. Mediante esta clasificación se intenta mantener los estándares de calidad en el producto.

Generalmente la fibra se somete a procesos de tinturado que se han transmitido de generación en generación. No obstante, cabe señalar que en los últimos años este proceso se ha mejorado gracias a capacitación técnica de entidades gubernamentales.

El proceso se inicia con el descrude, limpieza o lavado. En primer lugar se colocan los cogollos enrollados en una olla con suficiente agua caliente (sin que llegue al proceso de ebullición) con un poco de champú incoloro o detergente y se cocina la fibra durante 10 minutos. A continuación, el material se retira de la olla, se deja reposar hasta alcanzar la temperatura ambiente y se enjuaga con agua para retirar impurezas.

El proceso de tinturado propiamente dicho se inicia con el mordentado⁴². Para ello se calienta agua a una temperatura aproximada de 75 grados, se agregan los mordientes⁴³ y la fibra dejándolo en cocción durante 10 minutos. Aparte se mezcla el colorante a utilizar en una vasija con un poco de agua tibia hasta disolverlo por completo.

⁴² El proceso de mordentado tiene como finalidad la apertura de los poros de la fibra para que se produzca una mejor absorción y fijación de la tintura. Por lo general se trata de sales minerales que agregadas al baño de teñido, realzan, intensifican o modifican el color de la fibra y hacen que el resultado sea de mejor calidad en lo que refiere a la resistencia a la luz y al lavado.

⁴³ Como mordientes es usual la utilización de ácido acético, sal o limón.

A continuación, se vierte el colorante en el recipiente que contiene la fibra con los mordientes. El tiempo de teñido puede variar entre los 20 y 30 minutos, dependiendo de la intensidad de color que se desee. Una vez tinturada la fibra, se enjuaga para retirar los excesos de colorante, se seca nuevamente al sol y se almacena.

Con el tinturado se termina la etapa de preparación de la fibra natural, dejando el material listo para el inicio de la etapa de tejeduría.

La tejeduría en el municipio de Usiacurí se realiza tanto sobre una estructura metálica, como enrollando la palma de iraca sobre su propia estructura⁴⁴. Ambas técnicas son bien conocidas por los artesanos de este municipio.

En las siguientes imágenes se puede observar gráficamente el proceso productivo de tejeduría sobre estructura en la que se manufactura una pulsera.

CUADRO 19. Proceso productivo de tejeduría sobre estructura Usiacurí
Fotografías Silvana Navarro Hoyos, 2008



Dichos armazones son de alambre que se moldea de acuerdo a las características del producto y posteriormente se suelda.

Una vez conseguida la estructura se inicia el tejido. El primer paso a seguir es el suavizado de la paja de iraca, para ello se remoja⁴⁵ y raspa⁴⁶. A continuación

⁴⁴ Esta técnica se denomina tejeduría de Rollo.

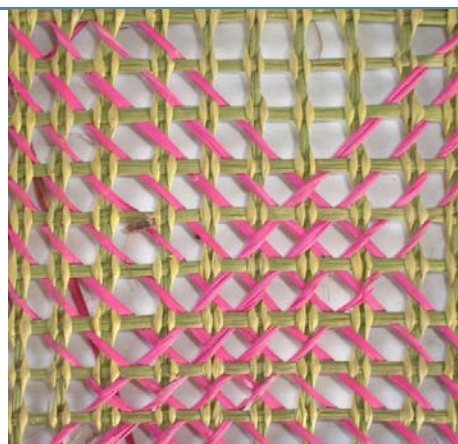
⁴⁵ El remojo consiste en colocar previamente un número de cogollos en un paño húmedo enrollando de forma longitudinal de 10 a 15 minutos antes de iniciar el tejido.

se recubre la estructura de alambre con palma y para ello se utiliza un tejido denominado trencillado. Este recubrimiento posteriormente se utilizará para realizar el entelado, es decir, el entrecruzamiento de fibras que finalmente da forma al producto. En la comunidad de Usiacurí se realizan dos tipos de entelado el de estera y el calado⁴⁷. Cada uno de estos puede tener variaciones según el tipo de puntada desarrollada, grosor de las hebras utilizadas, sentido del tejido, número de hebras, pasadas realizadas o creatividad del artesano.

CUADRO 20. Ejemplos de tejidos realizados sobre estructura metálica en Usiacurí



Ejemplo de entelado estera, Silvana Navarro Hoyos



Ejemplo de entelado calado, Silvana Navarro Hoyos

La manufactura de productos sin estructura se denomina tejeduría de rollo. Se trata de un tejido cerrado que parte de un alma de hebras de iraca cuyo grosor depende del tipo de producto a desarrollar y a diferencia del anterior, las fibras se van uniendo entre sí mediante costuras.

⁴⁶ El raspado consiste en pasar por el manojito de paja una tijera o cuchillo, de modo que raspe y retire todas las fibrillas que están levantadas.

⁴⁷ El entelado de estera es un tejido grueso y de trama cerrada, mientras que el entelado calado se caracteriza por la utilización de fibras finas con trama espaciada. Ambos son tradicionales en la tejeduría sobre estructura de la comunidad artesanal de Usiacurí.

CUADRO 21. Ejemplos de tejeduría de rollo de Usiacurí



Ejemplo cocido en moño con un rollo



Ejemplo de cocido en moño con 2 rollos

A continuación se realizan los acabados y se revisa la calidad del tejido cortando las fibras sobresalientes. Para finalizar, se procede al Sobado o suavizado. Con una pieza de madera o vidrio se frota el producto de manera firme para lograr su homogeneidad y aportar brillo.

A continuación se presenta un esquema en el cual se muestra los pasos de elaboración del producto.

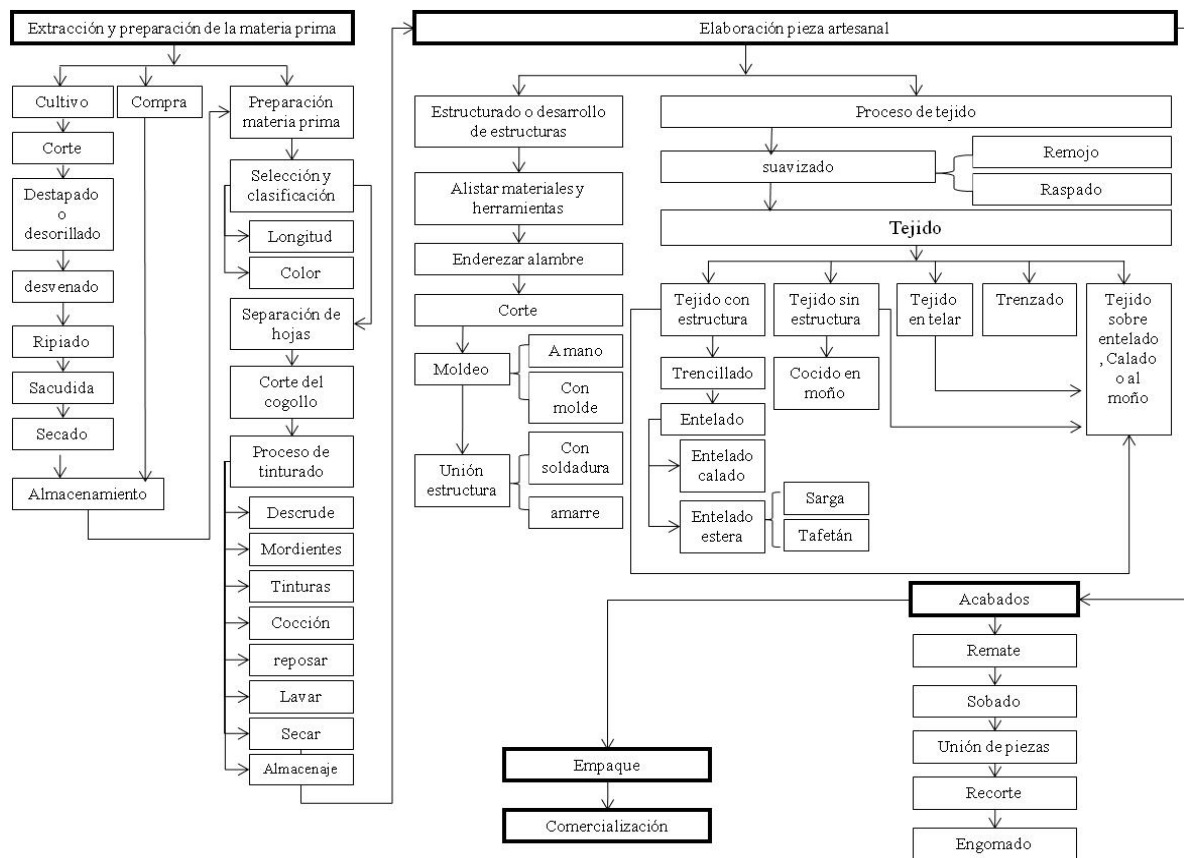


Gráfico 8. Esquema productivo tejeduría en iraca en Usiacurí. (Navarro Hoyos, 2008)

Talladores de madera del municipio de Galapa. El oficio artesanal característico de la comunidad de Galapa comprende la talla en madera y la pintura.

La primera de ellas engloba el trabajo tanto en maderas duras y blandas, como en frutos vegetales y otros materiales similares. El proceso de manufactura se realiza con la extracción de bocados por percusión o cincelado, fricción, pulimento hasta diseñar la figura o cuerpo del objeto deseado. Esta técnica se denomina talla.

En general, se trata de una actividad especializada en la producción de objetos cuyos diseños corresponden a representaciones antropomorfas, zoomorfas, fitoformas o geométricas. Para su realización destaca el manejo de superficies y volúmenes mediante alto y bajo relieve.

En segundo lugar encontramos la técnica de pintura. Según la clasificación en el campo artesanal puede considerarse como primitivista, ya que su temática es preponderantemente de inspiración popular y expresión costumbrista, de muy escasa o nula influencia académica.



Fotografía 9. Plaza central Galapa.
Silvana Navarro Hoyos, 2008

El municipio de Galapa se halla a 8 kilómetros de la ciudad de Barranquilla y su tradición artesanal es una herencia de los Mocaná⁴⁸. Como elemento característico destaca la talla en madera y en especial de la ceiba roja (*Bombacopsis quinata*).

Las representaciones son muy diversas: marimondas, tigres, burros, toros, cebras y papagayos, todos ellos elementos característicos del Carnaval de Barranquilla.

⁴⁸ La cultura Mocaná se desarrolló en el territorio que actualmente ocupan los municipios de Tubará, Malambo, Galapa, Usiacurí y Baranoa en el departamento del Atlántico, Colombia.

El trabajo artesanal en Galapa se ha convertido en una fuente importante de sustento y desarrollo personal para muchos de sus habitantes. Cabe destacar la elaboración de máscaras para el carnaval o elementos representativos de la fiesta.

Como base de estudio se visitaron diversos talleres como “el Toro Miura” de Manuel Pértuz, y “El cacique Jalapa” de Abraham Berdugo, entre otros. Ambos se caracterizan por su extensa producción tanto en cantidad como en variedad de tallas.

Esta comunidad artesanal dedica el 100% de su tiempo al desarrollo de la labor artesanal. La manufactura de productos está marcada por la festividad del Carnaval de Barranquilla, las figuras y representaciones de sus diversas manifestaciones se repiten en todos los objetos.



Fotografía 10. Grupo de artesanos, municipio de Galapa.

Silvana Navarro Hoyos, 2008

En Galapa la mayor parte de los artesanos suelen trabajar en pequeños talleres que se ubican en sus propios hogares. Sin embargo, en los últimos años han proliferado empresas constituidas como pymes, que suelen subcontratar la mano de obra de los talleres familiares para su producción.

La mayor parte de los artesanos, casi un 90% son hombres, mientras que las labores de las mujeres se centran en los procesos decorativos. La transmisión del oficio se hace de maestro artesano a aprendiz, por lo que en esta localidad, las categorías están muy marcadas. Aunque se trata de empresas familiares, un maestro artesano puede aceptar aprendices ajenos a este núcleo. La producción también se separa o divide por especialización de oficios como: talladores, pulidores, pintores, etc.

La mayor parte de los artesanos presenta un nivel de cualificación alto, con formación en áreas de Bellas Artes, o Administración y Gestión de Empresas.

Los talleres suelen manufacturar la misma tipología de productos. La diferencia viene marcada por la decoración, así pues se puede distinguir al hacedor por la

utilización de un elemento distintivo, como puede ser, una estrella, un dibujo de círculos etc. Este elemento decorativo que se convierte en la identidad de cada taller está presente en la decoración de cada producto como si de un logotipo se tratase. Por lo tanto, a pesar de que la copia de objetos es una constante, ninguno de ellos reproduce el elemento gráfico distintivo perteneciente a otro taller. Además, mediante este distintivo el objeto artesanal pierde su anonimato como si de una obra de arte se tratase.

Cada aprendiz utiliza el símbolo de su maestro y cuando éste finaliza su formación crea su propio símbolo conservando caracteres del símbolo inicial. De esta forma se rinde homenaje al maestro.

Los productos desarrollados por la comunidad son muy variados, aunque todos ellos se incluyen en la iconografía del Carnaval. Podemos encontrar desde máscaras de diferente tipo a elementos de oficina como tarjeteros, portalápices, bolígrafos, etc. También destacan los elementos de decoración de hogar, como bandejas, centros de mesas, y posavasos entre otros muchos. Otra línea desarrollada es la de la bisutería, como pulseras o collares.

En el siguiente cuadro podemos observar algunos de los productos artesanales desarrollados por esta comunidad (ver cuadro en página siguiente).

Cuadro 22. Ejemplos de productos artesanales del municipio de Galapa.
Fotografías Silvana Navarro Hoyos, 2008



En las artesanías de Galapa se observa un uso repetitivo de representaciones zoomorfas propias de la zona como cerdos, burros, toros o tigrillos y también de otras de reminiscencia africana como la cebra o la jirafa. Sin duda alguna se trata de una clara herencia originaria de África.

En cuanto a la gama cromática utilizada se acentúa la utilización de colores básicos como amarillo, azul, rojo, verde y naranja, con detalles realizados en blanco y negro.

Para la elaboración de las tallas se emplean diferentes tipos de maderas entre ellas la ceiba y el nogal. Aunque en ciertas ocasiones el artesano adquiere la madera en los aserraderos de la ciudad de Barranquilla, en la mayoría de los casos, es él mismo quien procede a su recolección. Para ello, normalmente

utiliza una motosierra, y en contadas ocasiones herramientas como las hachas. Una vez derribado el árbol, se le quitan las ramas. Cuando el tronco está seco se le retira la corteza, se secciona el material en bloques de diferentes tamaños y se transportan al taller artesanal. Todas las partes del árbol son utilizadas.

La mejor estación para proceder a la tala es el inicio del nuevo periodo de vegetación, esto es la temporada de lluvias. En esta época la actividad de la savia es casi nula y la corteza se separa con facilidad de la albura, disminuyendo las posibilidades de que se altere el tejido de la madera y el ataque de insectos.

Su transporte, desde el lugar de recolección o compra se hace a lomo de burro, carreta o en carro, si la madera procede del aserradero. El tallador destina un espacio en su casa para el bodegaje de la madera, generalmente a la intemperie.

El lugar de trabajo o taller artesanal se encuentra ubicado en la misma vivienda y se trata de un espacio, adecuadamente ventilado e iluminado. Sólo los talleres más grandes cuentan con un espacio especialmente construido y de uso exclusivo para la realización del oficio.

Al seleccionar la madera para una talla es importante tener en cuenta su coloración, madurez del árbol (edad y desarrollo), tipo de veta etc. Una vez decidido el bloque a partir del cual se elaborará la talla, se procede a cubicarla según el tamaño de la pieza. Para ello se dibuja en una de las caras un boceto del producto, se inicia el desbaste del tronco y posteriormente se van definiendo los detalles.

Una vez esbozado el producto, se revisa su diseño, se controlan las dimensiones y se definen sus detalles. Cuando se ha precisado la figura del producto, se inicia la etapa de pulimento de las superficies con un cepillo de mano y posteriormente con papel de lija de diferentes calibres hasta obtener superficies parejas.

**Cuadro 23. Imágenes del proceso productivo desarrollado en Galapa.
Fotografías Silvana Navarro Hoyos**



Una vez se han pulido las tallas, se procede a la pintura de las mismas. El primer paso consiste en la aplicación de varias capas de pintura que sirven de base para la aplicación subsiguiente de los colores.

Estas capas se dejan secar entre aplicaciones y se pulen con papel de lija. Una vez terminado este paso, se procede a pintar la pieza aplicando primero una capa de fondo de esmalte sobre la figura que se deja secar por lo menos durante dos días. Finalmente se pintan las decoraciones características a cada una de las figuras.

A continuación se presenta, de manera esquemática, el proceso productivo desarrollado por esta comunidad (ver gráfico en página siguiente).

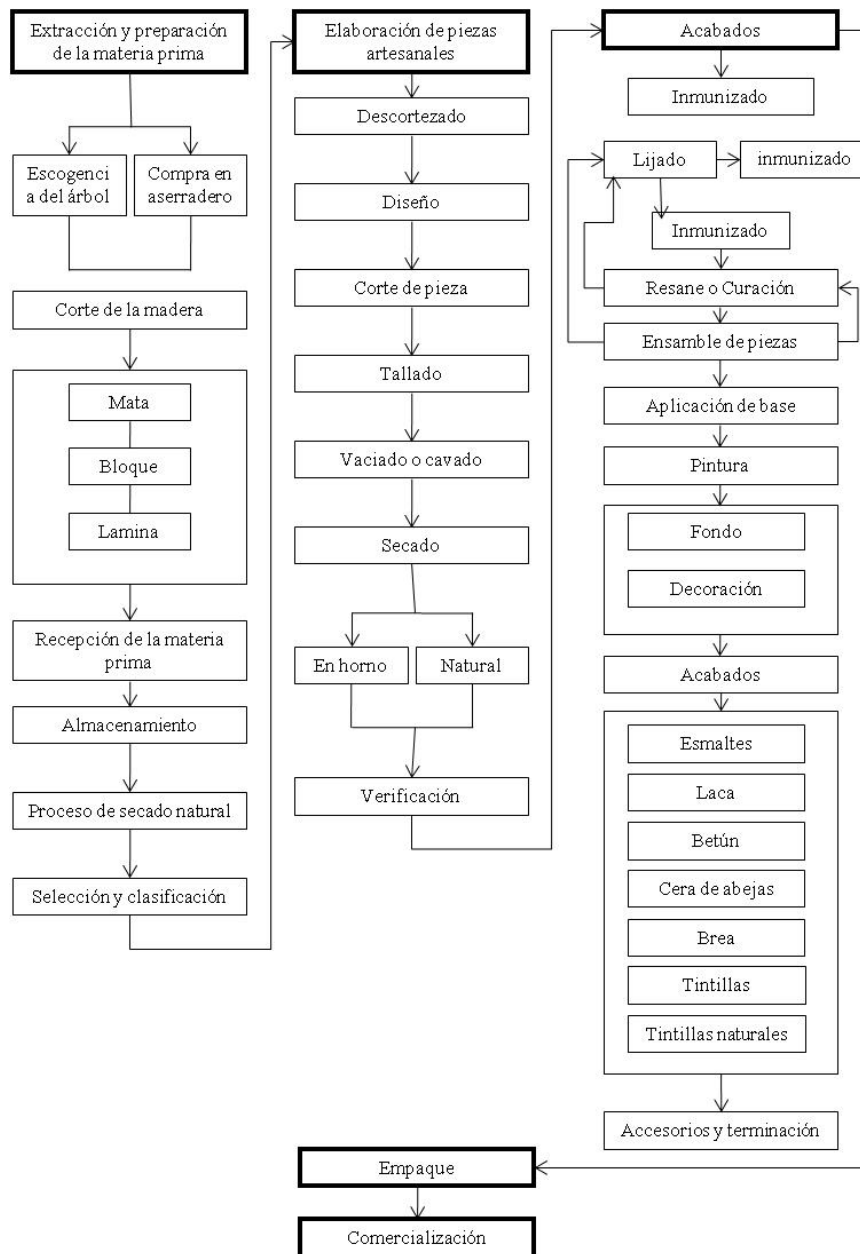


Gráfico 9. Esquema productivo, talla en madera municipio de Galapa. (Navarro Hoyos, 2008)

Para finalizar, señalar que la comercialización de los productos se realiza a través de las siguientes modalidades:

- **Venta del productor a los intermediarios:** esta modalidad no tiene un peso significativo en la comercialización de los productos de esta región.
- **Venta directa del productor al consumidor:** esta modalidad es la más usual en esta región. Generalmente se efectúa por encargo directo del cliente, por lo que el pago es más justo a la vez que se crea un lazo entre el cliente el productor.

- **Venta por consignación:** el artesano entrega sus productos a diferentes almacenes y debe esperar a que se comercialice para recibir el dinero correspondiente. Este sistema presenta ciertas dificultades ya que la mercancía, en algunas ocasiones, sufre desperfectos o bien, el artesano sufre demoras en el pago.
- **Venta de mano de obra:** el artesano recibe del intermediario o del cliente la materia prima necesaria para la elaboración de productos y éste aporta la mano de obra. Este tipo de comercialización es muy característico de los talleres pequeños, que a su vez, son subcontratados por los más grandes.

4.3.2. Artesanía del departamento de Bolívar, tejedores de hamacas de San Jacinto y filigrana de oro y plata del municipio de Mompo



Ilustración 5. Mapa del departamento de Bolívar. Demarcando la localización de los municipios de San Jacinto y bolívar. Imagen de www.bolivar.gov.co/ edición Silvana Navarro Hoyos

El departamento de Bolívar fue fundado en 1886 y se localiza al norte del país. Limita al norte con el mar Caribe y el departamento del Atlántico, al este con los departamentos del Magdalena, Cesar y Santander, al sur con el departamento de Antioquia y al oeste con el departamento de Sucre.

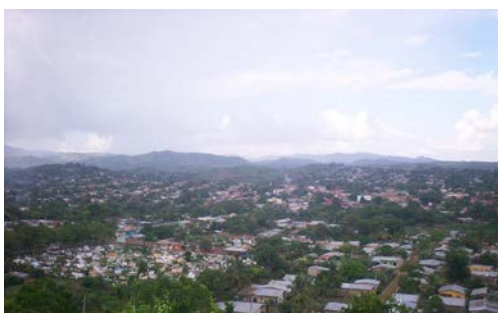
Bolívar tiene una gran riqueza artesanal donde destacan los municipios de San Jacinto y Mompo. Las técnicas y materiales son muy diferentes, por un lado San Jacinto se ha especializado en la textilería en algodón y fique, mientras que Mompo lo ha hecho con la orfebrería y filigrana en oro y plata.

Según el último Censo artesanal realizado por Artesanías de Colombia (1994) en San Jacinto existían 946 artesanas. Otro censo realizado por la alcaldía municipal en 1998 los cifran en 1855, lo cual representaba el 34.26% de la población activa del municipio. (Republica de Colombia, SINIC, 2013)

El producto más representativo de las tejedoras de San Jacinto es la hamaca⁴⁹. Para realizar el tejido se utiliza un telar vertical, conformado por dos palos largos que se colocan en posición vertical y dos travesaños en forma horizontal, que forman un marco de madera donde se monta la urdimbre. La materia prima utilizada es la hilaza de algodón, teñida con tintes naturales o químicos.

El municipio de Santa Cruz de Mompox, es el principal centro orfebre del país y destaca por la filigrana que elabora. El municipio fue declarado por la UNESCO patrimonio Cultural de la Humanidad en 1995.

La filigrana es el resultado de una especie de tejido con hilos de oro retorcidos por medio de dos tablitas hasta quedar increíblemente entrelazados entre sí. A continuación se colocan en distintas figuras, que pueden ser circulares, semicirculares o elípticas, para formar las joyas según la creatividad del artesano. Los productos artesanales que utilizan como materia prima el oro se encuentran en decadencia debido al elevado coste del material, en su lugar el trabajo se desarrolla usualmente con plata.



Fotografía 11. Vista panorámica de San Jacinto.
Tomada de:
<http://sanjacintobolivarcolombia.blogspot>

Tejedores de hamacas de san Jacinto.

San Jacinto está localizado en la región conocida como “Los Montes de María”, a 110 km al sur de Cartagena de Indias. Tierra de los antiguos Zenú⁵⁰, San Jacinto es un pueblo artesano de raíces africanas e indígenas. (Artesanías de Colombia S.A. 1995)

⁴⁹ La hamaca es un textil de una sola pieza rectangular, tejida manualmente en telar vertical e hilaza de algodón, que finaliza en cabezas trenzadas en forma de hicos, al lado de la pieza central de la hamaca. (Artesanías de Colombia S.A., recuperado en 2013)

⁵⁰ La sociedad Zenú o Sinú, de origen amerindio, ocupa los valles del río Sinú y del San Jorge.

Este municipio además de su riqueza artesanal es conocido en Colombia y en el extranjero por sus músicos, “los gaiteros de San Jacinto”. Quienes a través de sus flautas y tambores dan vida a la Cumbia, una de las expresiones culturales que no puede faltar en el Carnaval de Barranquilla, símbolo de identidad de la región.

Las artesanas instalan grandes telares verticales en sus casas para tejer las hamacas con hilazas de algodón, que tiñen con tintes vegetales, como dicta la tradición. El color lo fijan con sal y sulfato de hierro mientras que con un encolado de almidón y agua suavizan la tela (C. Garavito 2002). No obstante, el aumento de la producción ha provocado la utilización de tinturas industriales, que reducen el tiempo de producción, disminuyen los costos y dan mayor estabilidad al color. En la actualidad, la comunidad artesanal emplea ambas técnicas de tinturado.

Los artesanos y artesanas tienen sus puestos de trabajo en la misma vivienda y se organizan a partir de algún grupo o comunidad asociativa que los representa. A modo de ejemplo, en San Jacinto existen seis de ellos. Para la realización de este estudio se visitaron: El Comité de Mujeres Artesanas de San Jacinto y la Asociación de Artesanas de San Jacinto.

La estructura productiva artesanal se basa en relaciones de parentesco, amistad y vecindad. La falta de liderazgo y responsabilidad, visible en algunos grupos, incide negativamente en la capacidad de autogestión. Como resultado se presenta un incumplimiento en la entrega de pedidos.

El conocimiento tradicional del oficio no solo enriquece la identidad cultural sino que también se ha convertido en la principal fuente de empleo de la región. Gracias a ello se ha dignificado la calidad de vida de los artesanos.

La tejeduría en telar vertical es un oficio especializado que se transmite de generación en generación. En su mayor parte lo desarrollan las mujeres que constituyen aproximadamente el 98% de los artesanos. De manera paralela a la labor artesanal, también realizan actividades en el campo y cuidado del hogar.



Fotografía 12. Artesanos de San Jacinto

Tomada de:

www.bolivar.gov.co , 2013

El grupo artesanal tiene un alto conocimiento técnico, tal como lo evidencian la calidad en los procesos de preparación (hilado) y el tinturado de la materia prima. Los productos desarrollados son muy diversos, aunque limitados por la técnica del telar.

Generalmente se trata de hamacas y textiles utilizados en la elaboración de bolsos, mochilas, capelladas de sandalias, manteles, fajas o cintillos entre otros.

Cuadro 24. Artesanías del municipio de San Jacinto, Bolívar



Hamacas de San Jacinto. Fotografía de http://asoartin.blogspot.com.es/2010/04/blog-post_19.html , 2010



Hamacas. Fotografía tomada de <http://hamacasanjacintera.blogspot.com.es/> , 2011



Bolsos y mochilas, fotografía de Artesanías de San Jacinto en <https://plus.google.com/116573570605032652875/photos>, 2012



Manteles de mesa, fotografía Corporación Red de Artesanos de la Costa Atlántica, Silvana Navarro Hoyos, 2008



Mantas y esteras, fotografía, Corporación Red de Artesanos de la Costa Atlántica, Silvana Navarro Hoyos, 2008

Para el levantamiento de la información se realizó un exhaustivo trabajo de campo propio, documentando varios talleres de la zona.

La materia prima que utilizan para elaborar estos productos es hilaza de algodón de producción industrial, de títulos 20/2 y 8/2. Aunque gran parte del hilo lo adquieren tinturado, también lo tinturan utilizando para ello, colorantes de origen natural o industrial. Con la aplicación de técnicas de tinturado como el Ikat o lampazo ⁵¹ las artesanas aportan gamas de color que enriquecen sus productos.

La técnica del telar vertical, exige una elevada inversión en mano de obra y en consecuencia, el precio de venta al público es alto. Esta problemática sumada a la gran competencia de hamacas hechas con técnicas parecidas pero de menor coste, constituye una de las grandes preocupaciones de los artesanos al comercializar sus productos.

En el caso de que el algodón no se compre tinturado, el proceso se inicia con la preparación del mismo. Este se adquiere en madejas de color crudo y para retirar impurezas y grasas, se sumerge en agua con detergente como mínimo durante 6 horas.

Para el tintado de la fibra se emplean tanto colorantes naturales como industriales. Esta comunidad ha desarrollado técnicas de tintado natural que se han transmitido de generación en generación y es de conocimiento tradicional.

El proceso consiste en adquirir el material tintóreo que, por lo general es de origen vegetal, que se tritura y se lleva a cocción con el hilo durante 40 minutos.

Actualmente este es el proceso más empleado por las artesanas de la región y además es el de mejor calidad en cuanto a la fijación y solidez del colorante. No obstante, tal y como se ha mencionado con anterioridad, en los últimos años, se ha iniciado un proceso de implementación de colorantes industriales

⁵¹ El ikat o lampazo es una técnica de teñido utilizada para realizar patrones sobre textiles. Antes de tejer, tiñen los hilos, evitando que penetre la tinta en algunas secciones, por medio de nudos o cubriéndolas con una sustancia impermeable como la cera, para obtener así una variedad de tonos en un mismo hilo. Los diseños producidos mediante esta técnica parecen estar fuera de foco y a menudo semejan los que aparecen en las pieles de los reptiles.

que brindan mayor eficiencia y registro, fijación y solidez de los colores. Sin embargo la dificultad de encontrar estos colorantes en la zona impide su uso generalizado.

El proceso empleado en la tintura es el sistema básico por agotamiento de colorantes directos. Es decir, el material a tintar se sumerge directamente en el agua con el colorante manteniendo una cocción que permite que el color se impregne en la fibra. En la siguiente ilustración se observa gráficamente el proceso.

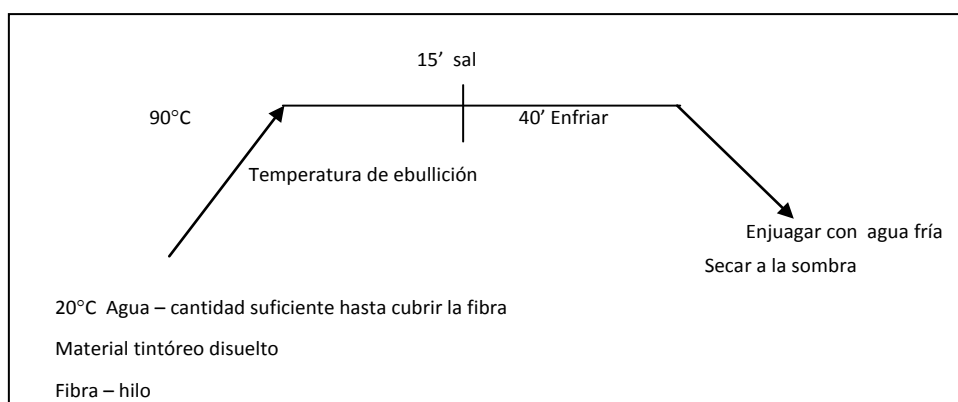


Ilustración 6. Proceso de tintado con tintes industriales.
(Navarro Hoyos, 2005)

Tal y como se ha señalado, el hilo de algodón se introduce en agua con el material tintóreo disuelto y se lleva a ebullición durante 40 minutos. A los 15 minutos de inicio del proceso se agrega un poco de sal como mordiente. Finalmente el material se deja enfriar, se enjuaga con agua fría para eliminar los excesos de tintura y se deja secar a la sombra.

Algunas artesanas, también someten al material a un proceso denominado encolado, que consiste en introducir las madejas de algodón tintadas en una solución de almidón y agua. Este proceso da al hilo mayor resistencia para evitar que forme nudillos o motas y por lo tanto acelerar el proceso de tejido.

Una de las mayores dificultades al trabajar con este tipo de telares es la manipulación de las madejas, ya que si no se hace de la forma apropiada los hilos se pueden enredar. Para evitar este tipo de problemas y permitir un

armado y urdido rápido, las artesanas devanan⁵² el hilo manualmente. Esta actividad es conocida en la zona como *embolar* (poner el hilo en bolas).

Como se ha mencionado anteriormente esta comunidad utiliza el telar vertical. Para armarlo colocan en su sitio los largueros, travesaños y las cuñas según las medidas de la tela que se desea realizar.

Cuadro 25. Imágenes del proceso de tejeduría, San Jacinto



Fotografía FUPAD, 2008.
Templando la urdimbre.



Fotografía Silvana Navarro 2005.
Artesana tejiendo en telar



Fotografía, Artesanías de Colombia 2013
Terminación del tejido.

El sistema de armado que se emplea es el denominado urdido corredizo. En él se necesitan dos palos completamente lisos; uno tiene como función sostener la urdimbre por lo que debe ser muy resistente ya que es sometido a tensión; y el otro proporciona el cruce o la traba. Los cambios de color añadidos se hacen con amarres en la cabeza del tejido para disimularlos en el cuerpo de la tela.

Durante el proceso de tejeduría sobre todo hay que prestar atención en que el recorrido del hilo sea el correcto (con el fin de mantener el diseño) y en conservar una buena tensión.

Una vez finalizado el urdido, se procede a elaborar el peine. Éste permite abrir la calada o separar los hilos de la urdimbre para que pase la lanzadera o el palo de la tejeduría y poder realizar así el entrecruzamiento de los hilos o tejido.

El peine se elabora con un hilo continuo y largo de algodón que es atravesado de lado a lado entre la calada para, posteriormente con el mismo ir formando argollas que abrazan cada hilo de la urdimbre que ha formado el cruce. Con el entrecruzamiento del peine sobre el urdido se construye la tela.

⁵²Este sistema consiste en enrollar un hilo, un alambre, una cuerda u otro material alrededor de un eje o un carrete.

Una vez armada la tela se temple la urdimbre, o armadura introduciendo en la parte trasera el tejido, uno o dos listones de madera de lado a lado. Cuando se ha realizado esta pasada se baja el listón que forma la traba y se abre la otra calada. A medida que se avanza en el tejido la tensión de la urdimbre o armadura va aumentando haciendo difícil la apertura de la calada y el golpe del tejido.

Una vez finalizado el tejido se realiza la cadeneta en los extremos de la tela. Este sistema no sólo dará el límite inicial de la tela sino que también permitirá que no haya desplazamiento de la trama o tejedura o que la tela se empiece a desbaratar durante el uso o manipulación.

A continuación se procede a desmontar el peine, sacar la traba, soltar la tela de la cabeza y se hacen las moñas o amarrado en pequeños grupos de los hilos que quedan sin tejer para evitar que se enreden.

Una vez elaborada la tela, esta se utiliza para la elaboración de diferentes productos, desde hamacas hasta carteras.

En el siguiente esquema se resume el proceso productivo realizado por la comunidad.

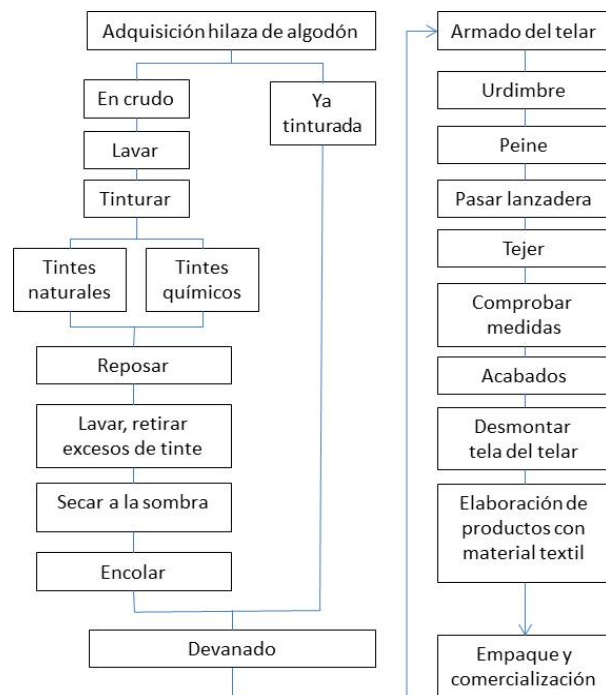


Gráfico 10. Esquema productivo tejeduría San Jacinto. (Navarro Hoyos, 2005)

Generalmente, la comercialización de los productos la realizan en la propia localidad, de forma directa en las diversas tiendas. Otra modalidad incluye intermediarios que compran los productos en la zona para distribuirlos posteriormente en diferentes tiendas del país. Así mismo, es usual la participación en ferias y eventos comerciales puntuales, en estos casos las asociaciones artesanales son las encargadas de la gestión. De la venta se descuentan los gastos producidos por el viaje y la exhibición, y el dinero restante retorna al artesano productor.

Como puede observarse, estos artesanos presentan un elevado nivel de comercialización aunque, de forma generalizada, se perciben carencias en el área empresarial. Para solucionarlas, en abril de 2013 se inició un programa pionero en el municipio “Artesanos de Bolívar”. Contó con la participación de 720 artesanos y fue impulsado por la Gobernación de Bolívar, desarrollando programas de capacitación y seguimiento.



Fotografía 13. Plaza central de Mompox,
Silvana Navarro Hoyos, 2005

Filigrana de oro y plata del municipio de Mompox. El municipio de Mompox, está situado en el departamento de Bolívar, en el margen occidental del río Magdalena. La ciudad fue fundada el 3 de mayo de 1531 por Alonso de Heredia en tierras del cacique Mampo, de ahí su nombre.

La joyería y orfebrería son los oficios tradicionales de este municipio. Los talleres generalmente están organizados por núcleos familiares. El conocimiento se transmite de generación en generación. Habitualmente los artesanos trabajan a tiempo completo, aunque no es una profesión que deje mucho dinero, ya que los tiempos de producción son muy largos.

Existe una Asociación de Orfebres Momposinos encargada de velar, mostrar, mantener y encontrar mercados para el comercio de sus productos (Republica de Colombia, Mincultura 2013). También, cabe resalta la existencia de una Escuela Taller, donde se capacitan los jóvenes. El proyecto de la escuela contó

con financiación de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID).

La información que se presenta a continuación, se basa en trabajo de campo propio, entrevistas y encuestas desarrolladas entre los años 2005 y 2006. Dichas actividades forman parte del proyecto “Mini cadena Aurífera del Departamento de Bolívar” financiado y ejecutado por Agencia de los Estados Unidos para el Desarrollo Internacional (USAID), Fundación Panamericana para el Desarrollo (FUPAD), Generalitat Valenciana y Fundación Corona (Navarro Hoyos, 2005).

En él se visitaron 21 talleres artesanales, con presencia de 71 artesanos y 22 aprendices. Además, se realizaron entrevistas personalizadas y encuestas. A continuación se presenta el análisis de la información obtenida.

La mitad de los talleres orfebres visitados están compuestos por cinco o más personas. Generalmente se hallan organizados en dos grupos diferenciados, joyeros expertos y aprendices. Cada artesano cuenta con su propio puesto de trabajo y la tarea a realizar depende de la experiencia de cada uno.

El 40% de los talleres vende sus productos a través de intermediarios, que distribuyen la mercancía en otras ciudades colombianas. El 19% trabaja como talleres satélites, vendiendo su producción a los talleres más grandes. Otro 19% distribuye sus productos a joyerías de diferentes ciudades enviando el producto en consignación. Únicamente, un 10% comercializa sus productos directamente en el mercado local, para ello utilizan diferentes tiendas establecidas en el pueblo.

Como se ha mencionado anteriormente, la mayor parte de los talleres recurren a intermediarios para comercializar sus productos, generalmente se trata de contactos establecidos a través de los años, y los productos se realizan por encargo. El 16% de los talleres vende sus productos en ciudades capitales de Colombia como Bogotá, Medellín, Barranquilla y Cartagena. Las ventas locales están destinadas especialmente a turistas. La exportación de productos siempre se realiza con intermediarios, nunca de forma directa.

El producto más solicitado por los compradores son los aretes con un 43% del total de las ventas, seguido de los juegos (compuestos generalmente de collar, anillo, pulsera y aretes) con un 18%. Las piezas de menor peso tienen mayor demanda, puesto que son las más económicas⁵³. Recientemente se ha creado un mercado exclusivo de elementos de diseño que cuenta con el apoyo de diseñadores de elevado reconocimiento nacional que poseen almacenes propios para su comercialización. Los objetos así manufacturados se caracterizan por una mejor elaboración, y por lo tanto presentan un costo más elevado.

Más de la mitad de los talleres (52%), posee muestras de sus productos, por lo general se trata de piezas que se encuentran en producción, u objetos destinados a la venta local. De forma generalizada se observa la falta de un portafolio donde se muestre su producción. Sin embargo el 71% de los talleres cuenta con alguna fotografía de sus productos, se trata por lo general de objetos únicos, de los cuales guardan un recuerdo por la laboriosidad del trabajo. De todos los talleres visitados sólo uno cuenta con un álbum de fotografías completo (a manera de catálogo).

La mayoría de los artesanos afirmaron que el precio pagado por sus productos es justo. No obstante, al ampliar el cuestionario, se observaron comentarios en torno a la deslealtad de otros talleres al bajar el precio de los productos con el fin de cerrar una venta. Por lo tanto, no existe una estandarización de precios. Así mismo, el 71% de los talleres afirmó realizar descuentos por compras al por mayor. Hay que destacar que no existe una estructura que defina la rebaja de precios, todo depende de la negociación hecha con el comprador.

En general, se observa una recurrencia en los diseños aunque, el 62% de los talleres artesanales afirmaron tener un producto único. Esta respuesta se apoya en el reconocimiento que tienen los productos de filigrana Momposina a nivel nacional y la caracterización que de ella hace el orfebre. Ningún taller desarrolla diseños exclusivos, no obstante, destaca el alto grado de especialización.

⁵³ Tradicionalmente los productos de joyería se comercializan de acuerdo al peso.

Uno de los aspectos más relevantes relacionados con esta investigación es que la totalidad de los artesanos afirman que sus productos reflejan factores de identidad, que se definen por el uso de diseños tradicionales y el trabajo único de cada orfebre.

Los artesanos momposinos son conscientes de que los gustos y necesidades de sus compradores afectan las ventas de su producto. Los talleres realizan las correcciones e innovaciones pertinentes de acuerdo a los requerimientos del cliente. En conclusión, el grupo está abierto a las transformaciones del producto, siempre y cuando se conserven los diseños y técnicas tradicionales.

La innovación en los productos se realiza a partir de pequeños cambios. Evidentemente, los orfebres jóvenes son los más renovadores, especialmente en la mezcla de materiales y cambios de uso del producto (objetos de tipo utilitario para el hogar u oficina).

Los problemas de calidad del producto son debidos a las deficiencias técnicas en procesos productivos. No obstante, el 57% de los talleres considera que la calidad de sus productos es excelente.

Dentro del grupo estudiado existen artesanos certificados con el sello de calidad hecho a mano, otorgado por Artesanías de Colombia y el Instituto Colombiano de Normas Técnicas (ICONTEC).

Otro de los problemas es garantizar la calidad de los metales preciosos (quilates), especialmente cuando se utiliza como materia prima el oro. Existen otras deficiencias productivas, especialmente debidas a la falta de maquinaria y/o herramientas adecuadas, que no permiten la estandarización del producto. Sin embargo, esto que puede parecer un punto débil, se convierte a la vez en una ventaja, ya que hace que cada pieza sea única.

En cuanto a los compradores, 64% de los orfebres afirma tener clientes fijos, sin embargo no conservan los datos de clientes esporádicos. No se realiza ningún seguimiento postventa. Para realizar innovaciones en sus productos, el 90% de los artesanos tienen en cuenta *“lo que está de moda”*. Aunque en algunos casos desconocen las últimas tendencias, se apoyan en los medios de

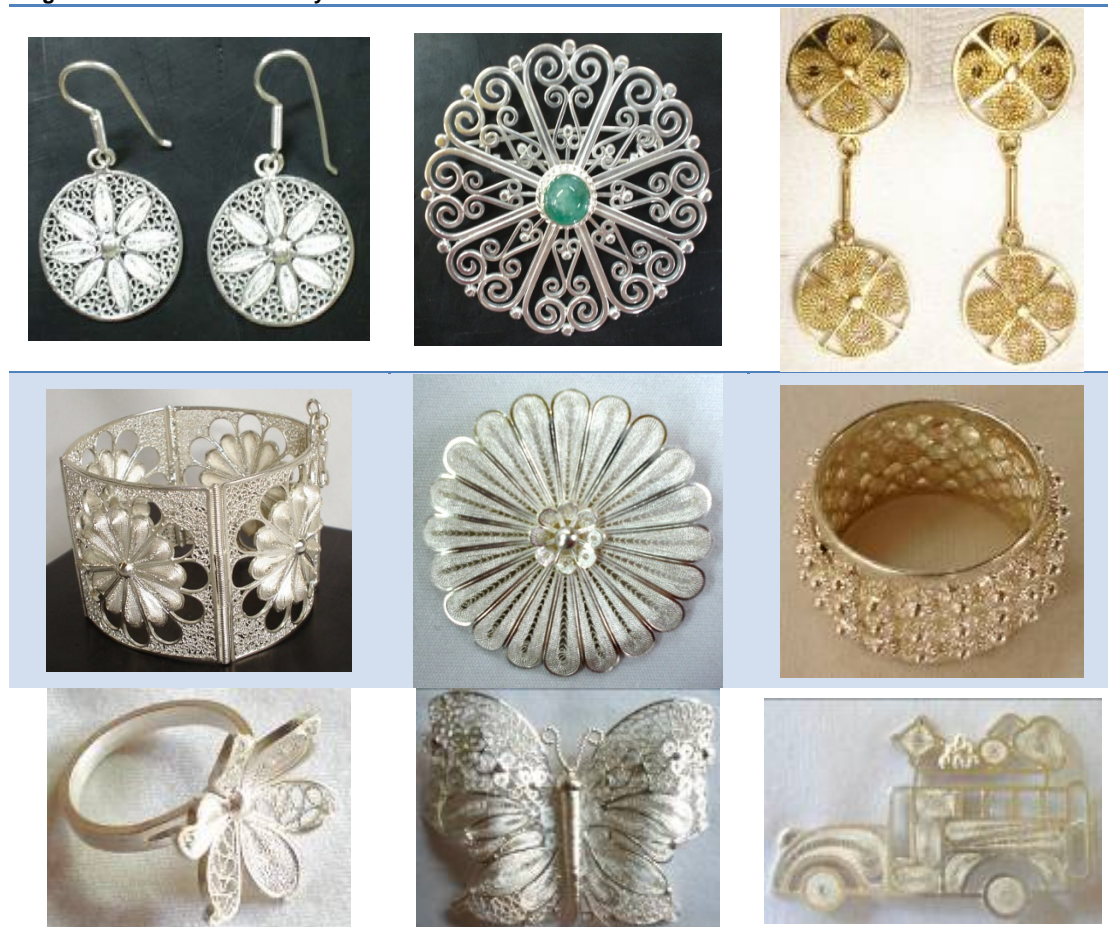
comunicación como la televisión y las revistas. Muchos usan esta información para realizar copias de otros productos y así innovar su producción.

Como se ha señalado, las técnicas tradicionales son las más empleadas aunque, un 57% de artesanos afirman haber experimentado con otros procesos de fabricación. La técnica más novedosa y extendida dentro de esta comunidad es la elaboración de chapas. La formación en nuevas técnicas es impartida en la Escuela Taller.

Por lo tanto, el 71% de los artesanos afirma que la introducción de técnicas completarias no afecta la identidad del producto, siempre y cuando la filigrana continúe siendo la parte fundamental.

La oferta de productos es muy variada y, en el siguiente cuadro se observa algunos ejemplos de la misma.

Cuadro 26. Ejemplos de la artesanía momposina.
Fotografías Silvana Navarro Hoyos 2005



El proceso productivo para la elaboración de joyería en filigrana en oro y plata es largo y requiere una gran destreza y formación. En primer lugar se realiza la fundición del material. Éste se introduce dentro de un crisol al que se le agrega sal de nitro o bórax, que actúan como fundente rápido. Posteriormente, los materiales se someten al calor directo del soplete hasta que se derriten completamente.

El material fundido se vacía en una rielera o lingotera, se saca y se enfrían en agua. Luego se forja en un yunque a golpe de martillo, proceso en el que se determina si está bien fundido según su consistencia. Posteriormente se recuece⁵⁴ y se deja enfriar. A continuación el lingote se pasa por todos los palacios⁵⁵ del laminador (proceso conocido como trefilar) y se transforma en hilos. Durante este proceso el material se recuece de 2 a 3 veces. Al finalizar el hilo de metal debe tener aproximadamente un calibre de 80 a 100 micras.

Cuadro 27. Imágenes del proceso productivo de la elaboración de hilo de plata.
Fotografías Silvana Navarro Hoyos 2005



Finalizado este proceso se inicia el hilado fino, que consiste en el estiramiento del metal para obtener un diámetro inferior, necesario para hacer las diferentes partes de la joya en filigrana.

Este estiramiento se obtiene pasando el metal por hileras⁵⁶ en las cuales el hilo atraviesa la placa y se obtiene uno de diámetro menor. Durante el proceso se verifica el calibre del hilo, puesto que existen diferentes grosores de acuerdo al tipo de producto que se quiera realizar. Así, por ejemplo, para el metal que se

⁵⁴ El recocido es un proceso que se realiza para ablandar el material, es decir, para recuperar su maleabilidad y ductilidad. A la pieza se le aplica calor directamente con un soplete hasta enrojecerla.

⁵⁵ Los palacios son las ranuras del rodillo del laminador en forma de media caña.






⁵⁶ La hilera es un instrumento que se usa en metalurgia y orfebrería para obtener hilos o alambres de un metal.



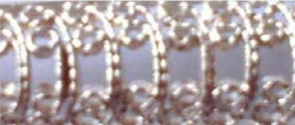






va a emplear en el armazón de las piezas se trabaja con un calibre de 50 a 80 micras y para el desarrollo de las figuras se emplean calibres menores que van de 17 a 20 micras.

Una vez obtenido el hilo se procede a armar las piezas. Lo primero que se construye es generalmente un armazón que sirve de base para realizar las figuras en filigrana. Con el hilo de metal se llenan los vacíos de los armazones con diferentes formas y figuras: largas, redondas, planas o de altorrelieve. Los motivos de relleno más conocidos son caracoles, lagrimas, zig-zag, trenzas entre otros muchos.

En el siguiente cuadro se muestran algunos ejemplos de los diseños de relleno más utilizados.

Cuadro 28. Diseños tradicionales de relleno en la elaboración de filigrana momposina.
(Navarro Hoyos, 2005)

Nombre de la forma	Utilización en la elaboración de productos	Imagen
Zig-zag	Relleno	
Caracol	Relleno	
Pandero Circular	Figura	
Lagrimas	Figura	
Ramales	relleno	
Cuerno en alto relieve	Figura	

Nombre de la forma	Utilización en la elaboración de productos	Imagen
Cuerno	Figura	
Media luna	Figura	
Relleno caracol grueso	Relleno	
rejilla	Relleno	
Trenza	Relleno	
Tomatillo	Relleno y remates	
Rectangular cuadrado	figura	
Almendra Figura	Figura	
Ramales y pandero	Figura	

Una vez se ha armado la pieza, ésta se suelda uniendo cada parte con el armazón en los puntos de contacto. Para ello se utiliza una aleación de metal cuyo punto de fusión es más bajo que la del material con el cual se está trabajando, agregando bórax como fundente.

Las piezas armadas se someten a un proceso de blanqueamiento en el que se limpia el óxido superficial para recuperar el color original del metal. El procedimiento se efectúa sumergiendo la pieza en ácido sulfúrico, clorhídrico o muriático al 50%.

Una vez se retiran los óxidos, se procede al lijado de las piezas. En primer lugar se utiliza una lija de 380 y posteriormente una 400, con el fin de eliminar los excesos de soldadura y ralladuras de la armadura de la pieza.

Para finalizar, se procede a realizar los acabados al producto. En primer lugar, se limpia la pieza con un poco de bicarbonato y un cepillo, retirando los residuos de ácidos. A continuación se pasa por felpa de motor o se pule manualmente utilizando una hilaza fina. Y en último lugar las piezas se frotan con un cepillo con cerdas de bronce para darle el brillo deseado.

Cuadro 29. Proceso productivo, elaboración de productos en filigrana momposina.
Fotografías Silvana Navarro Hoyos, 2005



Elaboración de relleno en forma de pandero.



Relleno de armazón con figuras en hilo.



Artesano realizando la soldadura de una pieza.

Tal y como se ha señalado en el texto, el desarrollo de productos de joyería en filigrana, presenta un sinnúmero de pasos. Con el fin de clarificar dicho proceso, se presenta un esquema del mismo (ver gráfico en página siguiente).

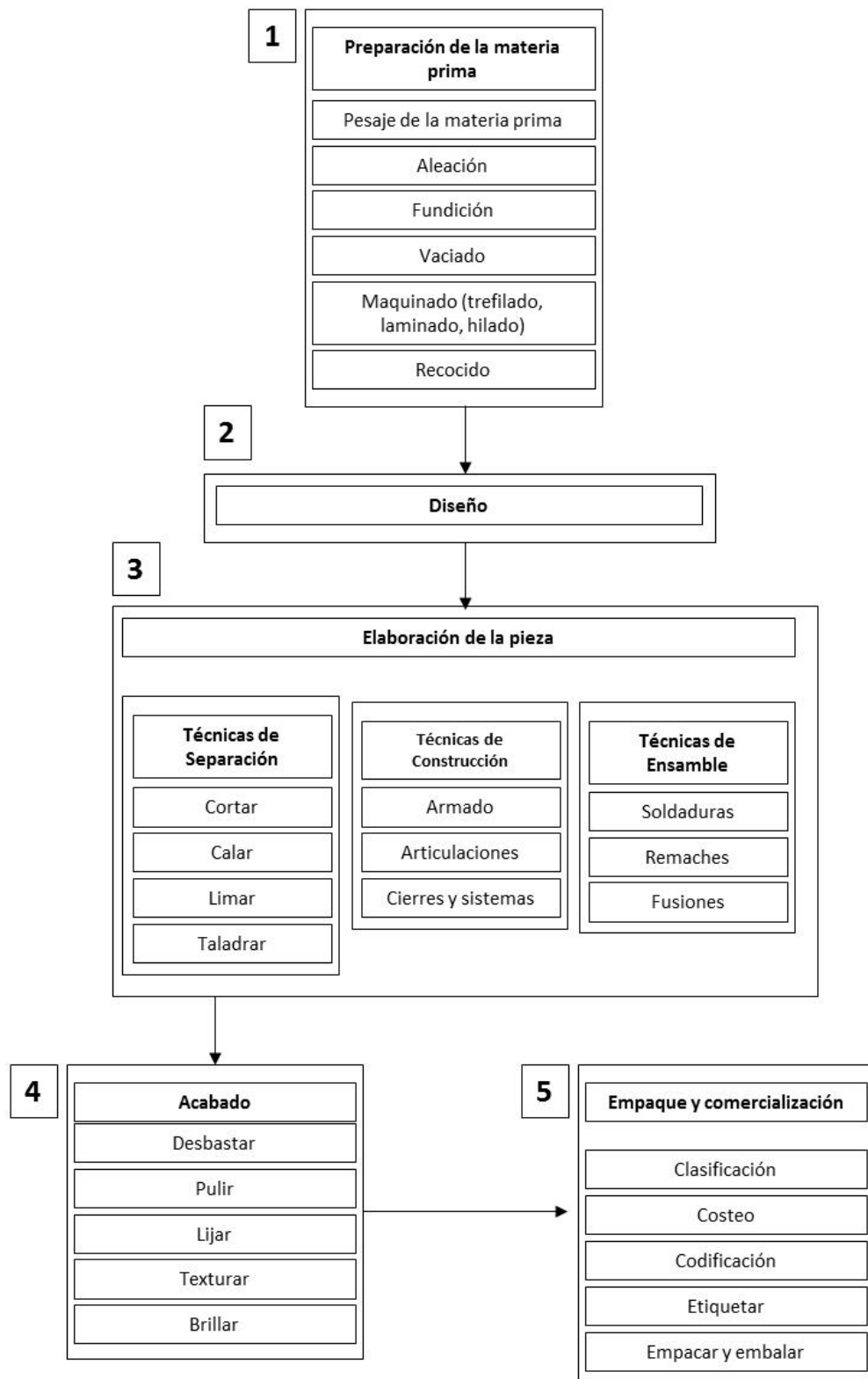


Gráfico 11. Esquema productivo joyería en filigrana momposina. (Navarro Hoyos, 2005)

4.3.3. Artesanía del departamento de Cesar, tejedores comunidad indígena Kankuama

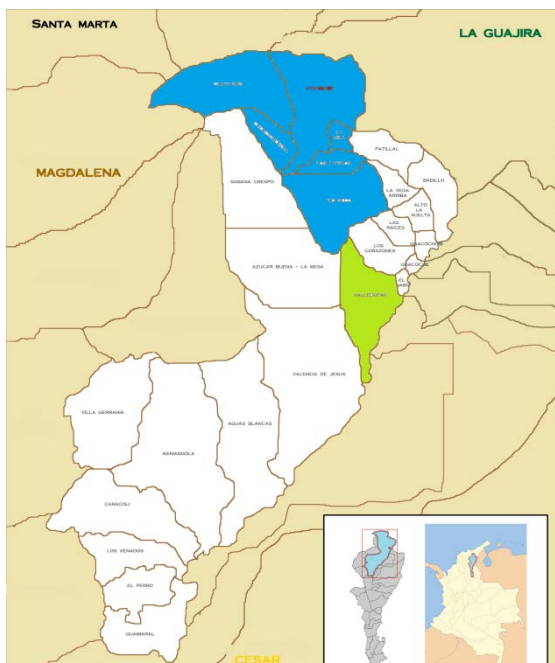


Ilustración 7. Departamento del Cesar.
En verde la ciudad de Valledupar, en color azul demarcación del territorio kankuamo.
Imagen de <http://www.cesar.gov.co/>
Edición Silvana Navarro Hoyos

El departamento del Cesar tiene una indudable raíz indígena de origen chibcha y Caribe mezclada con un acento negro. La comunidad indígena Kankuama se halla ubicada en la Sierra Nevada de Santa Marta, en la vertiente correspondiente a este departamento y la ciudad más cercana es Valledupar.

El producto más reconocido producido por esta comunidad es la mochila, elaborada con lana de oveja o la fibra del fique.

Su población artesanal se ha cifrado en un 7%, de los cuales un 41.5% se dedican al oficio la tejeduría, desempeñado principalmente por mujeres entre los 18 y 30 años (SINIC, 2011).

Los artesanos en su gran conjunto pertenecen a los estratos 1,2 y 3⁵⁷. La mayoría de ellos son mujeres cabeza de familia quienes sostienen sus hogares con su trabajo. Todas ellas se hallan asociadas a nivel local, por su pertenecía a una comunidad indígena, es decir trabajan de forma mancomunada para un bienestar común.

Durante siglos, esta comunidad ha elaborado diferentes objetos para su uso cotidiano, como los vestidos, mochilas, utensilios domésticos y chinchorros entre otros. No obstante, con el tiempo se han visto obligadas a elaborar otros

⁵⁷ La estratificación socio-económica en Colombia se realiza principalmente para cobrar de manera diferencial los servicios públicos, permitiendo asignar subsidios y cobrar contribuciones. El artículo 102 de la ley 142 de 1994 dispone la siguiente clasificación: 1) bajo – bajo, 2) bajo, 3) medio – bajo, 4) medio, 5) medio – alto, 6) alto.

productos con los que intercambiar por otros que no se producen en la zona o bien para su venta al tratarse de objetos atractivos para el turismo⁵⁸.

Desde que se tiene conocimiento, en las 12 comunidades de la etnia Kankuama, son las mujeres quienes tejen el fique y la lana para la elaboración de productos artesanales, en especial de mochilas y chinchorros. Esta práctica forma parte de la riqueza cultural de los Kankuamos donde *“el tejer para sus mujeres es una labor del pensamiento que se plasma en puntadas y colores”* (Aura Montero, 2003)

Ingrid Moreno, una artesana Kankuama, entrevistada en el año 2008 afirma que, *“Todo el tiempo tejemos, desde que uno nace le van inculcando eso”*

La importancia que tienen los tejidos tradicionales y entre ellos la mochila (como el producto más representativo) se ve reflejado en toda su cultura; muestra de ello es el mito de creación de la comunidad:

“En un principio todo era tinieblas. El supremo creador “kankanuarúa”, “Espíritu, memoria, pensamiento, vida, alma”, estaba con los ojos cerrados, como dormido. Su mente también dormía. De pronto como al despertarse de un sueño se alzaron sus párpados, se abrió su mente y se desbordó su sabiduría. Sus ojos miraron, su cabeza se fue abriendo y se dio cuenta que existía la diferencia entre la oscuridad y la claridad. En el principio solo existían las piedras. La misma tierra tenía sus cimientos en una gran roca candente. Pensó: Estos cerros con sus piedras son el mundo, es lo que mis ojos miran.

Pero su sabiduría vio mucho más lejos. El mundo era una pirámide (la Sierra Nevada de Santa Marta). La sierra estaba sola, despoblada. Kankanuarúa también se sintió solo dijo: Me hace falta compañía, para que se acompañe y habite la tierra.

⁵⁸ Cabe señalar, que no existe ningún tipo de turismo en el resguardo kankuamo debido a las dificultades de acceso y a los problemas de seguridad derivados de la presencia de grupos armados. No obstante, en la ciudad de Valledupar, en especial gracias al festival folclórico de la leyenda vallenata, que tiene lugar una vez al año, si se pueden adquirir artesanías de esta zona.

*Entonces miró y miró, y, a lo lejos encontró a la mata de Maíz. Tomó la mazorca, quitó las hojas y los granos se desparramaron por toda la tierra. El creador hizo al Kogui, al Arhuaco al Wiwa e hizo de una mata de güiro al Kankuamo: lo hizo hombre; luego de una mata de guandú hizo a la mujer para que acompañara al hombre. Después Docara (Dugao) les dio vestidos y **les enseñó a tejer mochilas**; y algunos les dio poderes para hacer todas las cosas que necesitaban. Los trajo a estas tierras y los puso a vivir en la orilla de los ríos Guatapurí, Chiskuindya, Candela, Potón, Yergaka; les dio su lengua y les dio orden de organizar a los hombres de la sierra...”*
(Organización Indígena kankuama s.f.)

A principios del siglo pasado Atánquez, considerada la capital kankuama, contó con una floreciente economía agrícola y artesanal. En ella se establecieron comerciantes que se encargaron de la comercialización y distribución de sus productos artesanales hechos con fique: mochilas, chinchorros y diversos tipos de lazos.

A causa de la ausencia de un sistema monetario, los comerciantes establecieron un sistema de intercambio que en un principio favoreció la economía local, pero que muy pronto se convirtió en un desventajoso sistema de trueque que en algunos casos sigue vigente hoy en día. Sin duda alguna, este sistema es el principal responsable del continuo deterioro del poder adquisitivo de las familias artesanas.

El valor de cambio de los objetos artesanales se estancó, y provocó el empobrecimiento y deterioro de la calidad del producto. Mientras la elaboración de los elementos artesanales fue desapareciendo, la mochila sobrevivió y se convirtió en una artesanía tradicional popular, con un mercado nacional y extranjero⁵⁹(Echavarría Uscher y Vergara Gómez, 1999).

⁵⁹ Por esta época, y promovido por estos comerciantes externos, el diseño de la mochila sufrió un gran deterioro. Las técnicas artesanales tradicionales se vieron afectadas puesto que se tejía con un punto amplio, solo se hacía diseño de rayas y se teñía con colorantes industriales, así se lograba un producto de bajo costo y aumentar la producción. Ésta se asemejaba más a la producción seriada que a la artesanía.

A todo ello hay que sumarle el deterioro de las tierras, la desaparición de fuentes de agua y el crecimiento de la población. Como es de suponer, la consecuencia inmediata fue la escasez de alimentos, que a su vez puso sobre la producción artesanal casi todo el peso de la subsistencia familiar.

En 1986 un grupo de trabajo comunitario “corporación Murundúa” se dedicó a promover la unión de las artesanas. Uno de sus objetivos fue mejorar la calidad de la mochila mediante la recuperación de los tintes naturales y puntadas tradicionales, para lograr un precio más justo que contribuyera a mejorar su nivel de vida (Echavarría Uscher y Vergara Gómez, 1999)

Poco a poco la artesanía kankuama fue tomando un papel protagónico en la vida de la comunidad. Por un lado constituía una importante fuente de ingresos y por otra, como parte de la estrategia de reivindicación étnica.



Fotografía 14. Artesanas Kankuamas.
Silvana Navarro Hoyos, 2005

Así, desde 1998, dentro del proceso de fortalecimiento de la identidad cultural, la Organización Indígena Kankuama (OIK) impulsó el rescate de la artesanía con la creación del centro artesanal Chimbuchique. Dicho centro agrupó a unas 300 artesanas, quienes diseñaban, elaboraban y comercializaban productos en fibra de fique y lana.

Después de 8 años de trabajo, los jóvenes líderes Kankuamos formados por distintas entidades gubernamentales y no gubernamentales, crearon un espacio de organización del sector de artesanías. De esta manera se comenzó a concientizar a las artesanas de la importancia de la asociatividad para comercializar sus productos, mejorar el proceso de la cadena productiva del fique y lograr proyectos de beneficio común. También se trabajó en fortalecer la imagen corporativa, la sostenibilidad y garantizar la calidad y pertenencia cultural de la producción artesanal. En consecuencia, se inició un proceso de socialización y concientización de las artesanas de las diferentes comunidades del resguardo, motivándolas a formar parte de la asociación.

Dicho proceso se vio fortalecido cuando el Cabildo Mayor (ente directivo y representativo) avaló la formación de la Asociación de Artesanas – os. Indígenas kankuamas – os “ASOARKA”, el 30 de julio de 2006. Esta asociación agremio a 200 artesanas de las diferentes comunidades del resguardo indígena Kankuamo.

ASOARKA, se constituyó para fortalecer los procesos de producción, transformación y comercialización de los productos artesanales y de esta manera generar mayores ingresos a las familias kankuamas.

La asociación se autofinancia con la comercialización propia de productos artesanales y además solicita financiación de entidades externas a través de proyectos.



Ilustración 8.
Logotipo registrada mochilas. marca kankui

En la actualidad la comunidad ha firmado un convenio con FOMIPYME⁶⁰ para la certificación del sello de calidad “Hecho a mano” otorgado a 22 artesanas del resguardo. Con la ayuda de Artesanías de Colombia S.A. han registrado la marca colectiva mixta Kankui – Mochilas para identificar productos comprendidos en la clase 18 de la clasificación internacional de Niza, especialmente: “mochilas tejidas en fique”. Esta marca fue registrada el 31 de marzo de 2009 por la Superintendencia de Industria y Comercio a favor de la asociación de artesanas Indígenas Kankuamas – Asoarka.

En cuanto a su caracterización, la comunidad artesanal está compuesta en su totalidad por mujeres, aunque también existen algunos artesanos hombres, éstos prefieren dedicar su tiempo al trabajo en cultivos. La mujer también destaca como cabeza de familia, encargada de las labores de la casa, cuidado de los hijos y soporte económico del hogar.

⁶⁰ Fomipyme: Proyecto del Ministerio de Comercio, Industria y Turismo Colombiano para cofinanciar Programas y proyectos de micros, pequeños y medianos empresarios; desplazados, minicadenas productivas.

Según los datos obtenidos de las encuestas realizadas a más de 200 artesanas de la comunidad⁶¹, el 38% de las mismas cuenta con más de 10 años de experiencia en el desarrollo de la técnica. Tal y como se ha señalado las mujeres aprenden a tejer desde la niñez. El trabajo artesanal es constante, por lo general las mujeres tejen unos 6 días a la semana puesto que el domingo suelen descansar. En cuanto a los tiempos de trabajo, este es de entre 2 y 4 horas al día.

Más de la mitad de las artesanas comercializan sus productos en Valledupar, en diferentes almacenes locales, incluido uno propio de la comunidad. La mayor parte de la producción se vende en eventos como el festival Vallenato y Expoartesanías, que se desarrollan una vez al año, en los meses de abril y diciembre respectivamente. Aunque el producto más desarrollado por la comunidad es la mochila, las artesanas han diversificado su producción con la elaboración de objetos para el hogar y han mantenido las técnicas de elaboración de tejeduría y tinturado natural.

A continuación se pueden observar algunos de los productos desarrollados por esta comunidad (ver cuadro en página siguiente).

⁶¹ En el marco del proyecto de fortalecimiento del sector artesanal de la comunidad Kankuama, financiado por la gobernación del Cesar y PNUD (Navarro Hoyos, 2002)

Cuadro 30. Productos artesanales, comunidad indígena kankuama.
Fotografías Silvana Navarro Hoyos, 2003



La técnica artesanal desarrollada por esta comunidad es la del tejido de punto. Para ello emplean una aguja capotera y la materia es el fique o maguey (*Agave americana*).



Fotografía 15. Cultivo de fique, La Mina, resguardo kankuamo.
Silvana Navarro Hoyos 2002.

El proceso comienza con el cultivo del maguey o fique y la extracción de la materia prima se realiza unos 7 años después al llegar la planta a su madurez. El hombre es el encargado de extraer la fibra, para ello utiliza bien sea la técnica del macaneo, raspando la hoja con una paleta cóncava de madera de macana, o el método moderno del desfibrado a máquina.

Una vez obtenida la fibra se inicia el proceso de hilado. Este es muy importante puesto que constituye es el alma de la mochila y debe ser muy parejo. Un hilado grueso para mochilas corrientes puede hacerse en dos horas, mientras el hilado de una libra de cabuya delgada y pareja, destinada a las mochilas finas, puede tardar hasta ocho horas. El proceso requiere comúnmente tres personas: una arrancadora que separa cadejos de fique y se los pasa a la empatador quien a su vez, los va uniendo al hilo que se forma cuando una hiladora pone en movimiento la carrumba (especie de huso con palanca)

Cuadro 31. Proceso de hilado comunidad kankuama
Fotografías Silvana Navarro Hoyos 2003



Proceso de hilado, es necesario la presencia de tres artesanas para realizar la labor.



Detalle de artesana utilizando la carrumba (Huso)



Arrancadora (artesana con el Maguey encargada de seleccionar los hilos) y la empatadora (artesana que forma el hilo)

Una vez obtenido el hilo el material se lava para quitar las impurezas del fique, y aumentar la suavidad. A continuación, se pone a cocinar en agua jabonosa durante 15 minutos aproximadamente y la fibra después se retira del fuego, se deja enfriar, y se aclara con agua fría para eliminar los residuos de jabón.

Durante este paso también se realiza el mordentado, para que las fibras se abran y el tinte se absorba con mayor facilidad, permitiendo así que los colores en el proceso de tinturado sean más intensos y duraderos. Para el mordentado se utiliza la piedra de alumbre, semillas de frutos, sal o limón.



Introduciendo la cabuya en el agua caliente



Sacando la cabulla y dejandola reposar

En el proceso de tinturado por lo general se utilizan sustancias tintóreas como el palo de Brasil (*Hematóxylon brasiletto karst*), la raíz de batatilla (*Cúrcuma longa*), el morado de hoja (*Picramia sp.*), la hoja del bejuco chinguiza (*Arrhabidea chica*), la corteza de nola, el corazón de morito (*Chlorophora tinctoria*), la fruta del jaguito (*Genipa americana*), la legumbre del dividivi (*Caesalpinia coriaria*), la semilla del achiote (*Bixa Orellana*) y el bejuco del ojo de buey (*Mucuna pruriens*), entre otras. La extracción de tinturas se prepara un par de días antes del inicio del proceso (Navarro Hoyos, 2003)⁶².

Para extraer el material tintóreo de las plantas, el primer paso a seguir es machacarlas, proceso que se conoce en la zona como “pangar”. Posteriormente el material vegetal se pone a macerar en agua durante un día y la mezcla se deja al sol con el fin de extraer los pigmentos.

A continuación el material se cuece entre media y una hora, se retira del fuego para, una vez enfriado, proceder a su colado y retirar el bagazo. Gracias a este proceso se obtiene el agua de tintura que se empleará en el proceso de tinturado. En el siguiente gráfico se sintetiza el proceso de su extracción.

⁶² En Técnicas tradicionales de tinturado natural, Comunidad Indígena Kankuama



Gráfico 12. Proceso de extracción de tinte natural, comunidad kankuama.
Elaboración propia, 2003

Para tinturar la fibra se realiza un baño de agua al cual se le añade el material tintóreo y posteriormente las madejas de maguey mordentadas. Este baño se lleva a ebullición por espacio de 10 a 30 minutos (según el material tintóreo empleado), luego se reduce la temperatura y se deja enfriar. La cabuya puede permanecer en este baño de entre media hora o un día entero, dependiendo del color final que se desee obtener.

Durante el proceso de tinturado se puede agregar también sulfato de hierro, vinagre blanco, limón o sal, sustancias que posibilitan el cambio de color y aumentan el brillo o la fijación del color en la fibra. De nuevo, se lava el material extrayendo los excesos de tinte, y se cuelga a la sombra hasta que esté seco.

Con el material ya tinturado, las mujeres escogen los colores a utilizar e inician el tejido.

En el siguiente gráfico se observa el proceso de tinturado desarrollado por la comunidad.



Gráfico 13. Proceso de tintado comunidad kankuama.
Elaboración propia, 2003

El proceso de tejido de una mochila es muy variado. Según la experticia de la artesana puede tardar de tres días a una semana y para aquellas que se elaboran con tejido “fino” incluso un mes.

Las artesanas de esta comunidad emplean cuatro tipos de puntadas básicas, y su uso depende del producto a desarrollar o la experticia de la artesana.

Cuadro 33. Puntadas básicas de los tejidos en las artesanías kankuamas.
Navarro Hoyos, 2002



Para el tejido de la mochila se utiliza una sola herramienta: la aguja capotera de acero⁶³, cuyo grosor depende del calibre de cabuya que se emplee.

La mochila tradicional tiene una base circular llamada “chipire”, un cuerpo (laterales de la mochila), una boca (borde de terminación) y una “gaza”

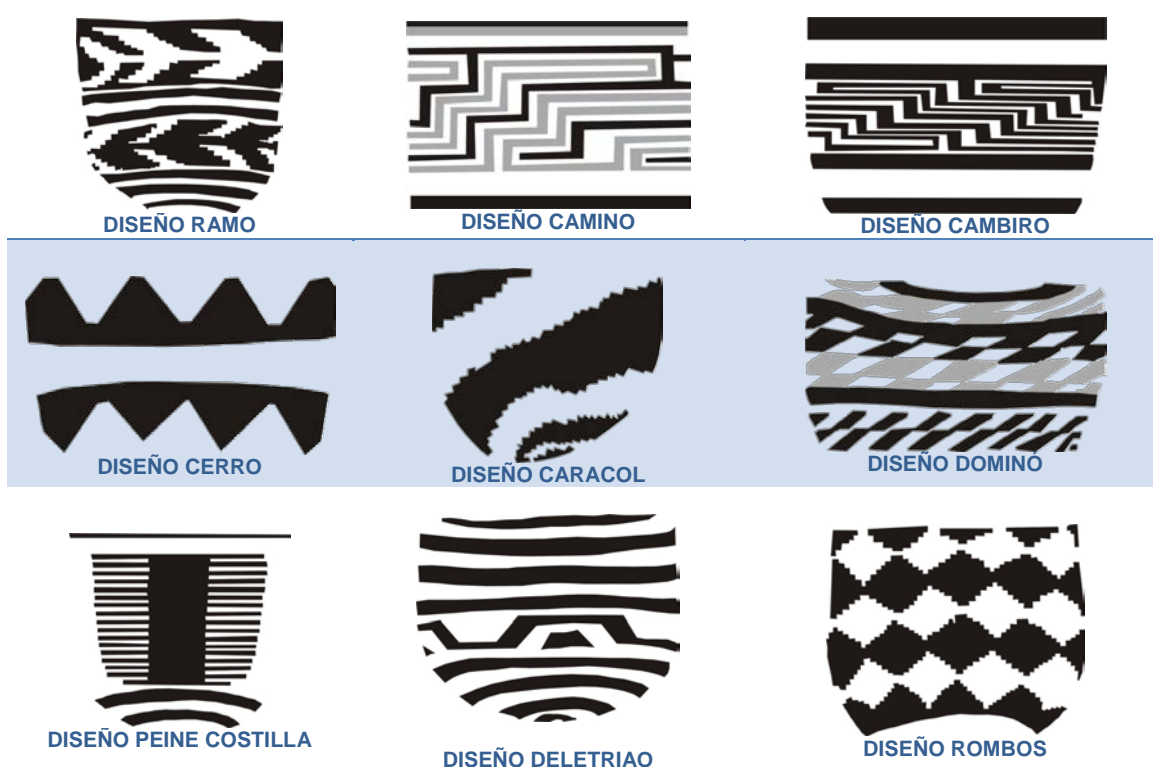
⁶³ La aguja capotera también se denomina “marido” ya que nunca se separan de ella.

(colgadera). Precisamente es en el cuerpo en donde la artesana teje algún diseño tradicional. Cada dibujo tiene un significado, por lo general extraído de su vida cotidiana y ligado intensamente con su entorno y la naturaleza.

No hay planos ni guías para su elaboración: cada artesana tiene el dibujo en su cabeza que puede ser ligeramente modificado según su ingenio. La combinación de colores, extraídos de plantas naturales (más de 40) y la diversidad de diseños hace que cada mochila sea única e irrepetible.

A continuación se muestran algunos de los dibujos más empleados en el tejido tradicional de la mochila Kankuama.

Cuadro 34. Diseños tradicionales en el tejido de mochilas, comunidad kankuama. Navarro Hoyos, 2002



Tal y como se ha señalado, el producto más reconocido de la artesanía kankuama es la mochila. No obstante, existen otros productos tradicionales como el mochilón (mochila de gran formato utilizada como elemento de carga en animales), el Chinchorro (especie de hamaca), el sombrero (parte tradicional de su indumentaria) y recientemente se han incorporado a su repertorio cestas de todo tipo.

También hay que destacar, que las herramientas e instrumentos utilizados para la elaboración de estos productos como la “carrumba” (huso), agujas y telares son generalmente elaborados en la propia comunidad.

Los procesos desarrollados por esta comunidad son variados y complementarios. Con el fin de clarificar la técnica artesanal empleada se presenta un esquema productivo.

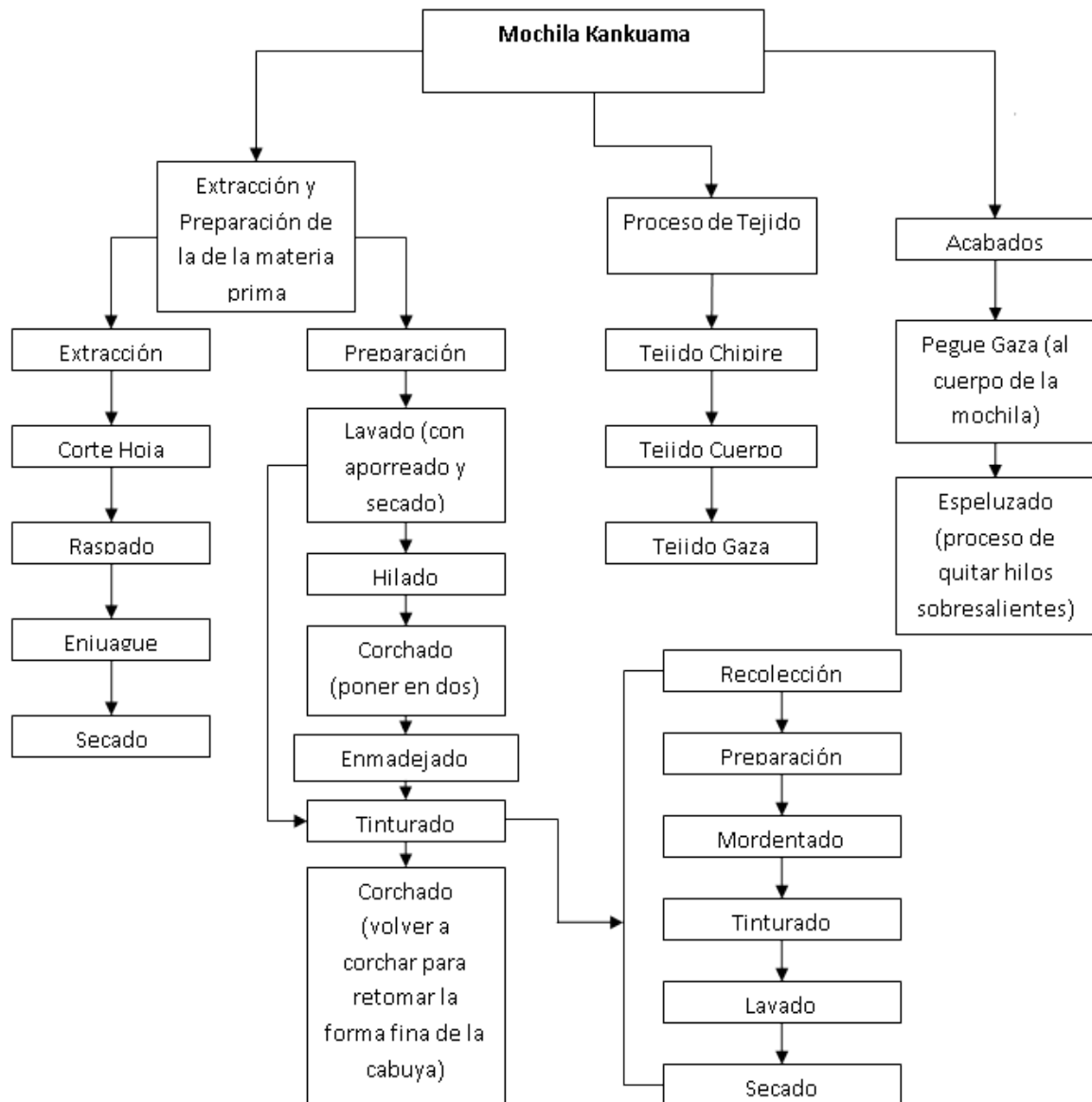


Gráfico 14. Esquema productivo, mochila kankuama
González Vizcaya, 2008

4.3.4. Artesanía del departamento del Magdalena, tejeduría arhuaca

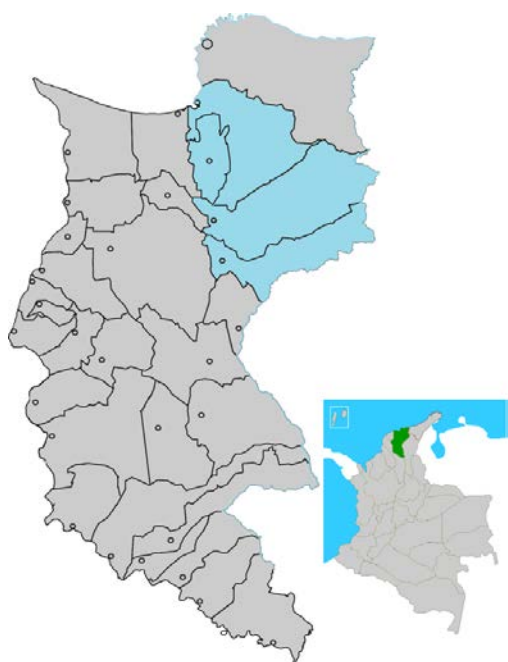


Ilustración 9. Departamento del Magdalena.
En color azul demarcación del territorio arhuaco.
Imagen de www.magdalena.gov.co/
Edición Silvana Navarro Hoyos

El departamento del Magdalena toma el nombre del río que lo baña por su costado occidental. Al norte limita con el Mar Caribe, al Sur con el departamento de Bolívar, al oriente con los departamentos de Cesar y Guajira, y al occidente con los departamentos de Atlántico y Bolívar. Su territorio ocupa una superficie de 24.182 km². y su capital es Santa Marta.

La comunidad indígena Arhuaca cifrada en 22.134⁶⁴ individuos, habita en la región de San Sebastián de Rábago y en los márgenes de los ríos Sevilla, Aracataca y Fundación.

También hallamos integrantes de esta comunidad al oriente de los ríos Donachuí y Templado. Generalmente, viven dispersos en sus fincas, y cada familia tiene al menos dos de ellas, una en tierra templada y otra en tierra fría, lo que les permite cultivar alimentos necesarios para su dieta alimenticia. Cada finca tiene una vivienda rodeada de sembrados.

Desde el punto de vista arhuaco, la integralidad del territorio se palpa en el significado que guarda la Sierra Nevada de Santa Marta, su territorio ancestral. Al pensar en la Sierra Nevada se piensa en vida.

La Sierra y sus espacios simbolizan el cuerpo humano, los ríos que proporcionan el agua representan las venas de su cuerpo y los montes a los hombres. Los nevados son lugares sagrados donde descansan los espíritus de sus antepasados, el subsuelo representa los huesos de la tierra, necesarios para mantener el espíritu del equilibrio. No existe elemento que se encuentre en el cuerpo que no esté en la tierra. (Artesanías de Colombia S.A. s.f.)

⁶⁴ DANE. Censo Nacional de Población 2005.

El elemento más representativo de la artesanía de esta comunidad es la mochila, que en sus características, formas, materiales, técnicas y diseño presenta una gran similitud con los de la comunidad indígena Kankuama⁶⁵.



Ilustración 10. Partes de la mochila arhuaca
Silvana Navarro Hoyos, 2013

A pesar de las similitudes existentes, cada comunidad presenta elementos que hacen su producto particular. Mientras la comunidad Kankuama prefiere utilizar como materia prima el fique coloreado con tintes vegetales; los arhuacos prefieren emplear la lana virgen.

El tejido está muy arraigado en la cultura arhuaca. El tejido del telar, la cestería y los sombreros son trabajos propios de los hombres; mientras las mujeres elaboran mochilas.

En el telar denominado “akunkana” se manufacturan diversas piezas que componen la indumentaria arhuaco: la manta, que puede ser de lana o algodón, el pantalón y las medias tubulares de tela que se colocan desde la rodilla y se sostienen por una liga.

⁶⁵Las similitudes entre ambas comunidades se debe a su origen común y al hecho que ocupan el mismo territorio.

De acuerdo a los Arhuacos, su territorio es un círculo sagrado que está demarcado por la "línea negra" y protegido por los mamó o autoridades espirituales, que sostienen el "pensar bonito". Mediante el tejido, las mujeres expresan su cosmovisión y filosofía de la naturaleza. La mochila, más que un objeto, representa una extensión del útero de la mujer y de la madre tierra universal. Cuando un individuo perteneciente a esta comunidad, se cuelga su mochila sobre los hombros, también sostiene a toda su comunidad, como símbolo de identidad cultural (Botero Werswyvel, 1987).

De acuerdo a la tradición oral de la comunidad, "Muney Maku" (espíritu masculino) dueño de las artes del tejido, se vestía con prendas hiladas y tejidas por las arañas y gusanos. Después, el espíritu creador le dio una compañera "Ati Nawowa" (espíritu femenino), sobre la cual recayó toda la sabiduría de los hilos y el tejido, confeccionó la primera mochila (tutu) y fue la encargada de transmitir este conocimiento entre los demás espíritus.

Cuando la tierra empezó a ser poblada, los primeros tejidos de la mochila se entregaron al Mamu (sabedor arhuaco), quien sería en adelante el guardián y cuidador de todos estos conocimientos. Los primeros tejidos y diseños en las mochilas fueron: la Tutu Chakeai que pertenece al Marunsama (poder de mamu), la Kau Jina que es la mochila blanca tejida en algodón que también le pertenece, la Chigue kunu que es la del hombre y la Tutu Gawu que pertenece a la mujer.

Después se fueron tejiendo otras mochilas con los diferentes diseños como el Kunsamunu A'mia (pensamiento de mujer) y el Kunsamunu cheyrua (pensamiento de hombre).

El hilo de la mochila, según la sabiduría arhuaca significa el tiempo que se divide en positivo y negativo. El primero hace referencia al comienzo del día, es decir; de las 00:00 horas hasta las 11:59 y el segundo que va desde las 12 horas hasta las 24.

Por esta razón, las actividades de los arhuacos se ordenan en el tiempo para mantener el equilibrio espiritual y material. Por ejemplo, la Wati (Mujer arhuaca)

prepara el hilo que después tejera en la mochila en las horas de la mañana, en el tiempo positivo, para transmitir la energía de la madre naturaleza.

Hoy en día, de acuerdo a la tradición arhuaca el tejido que hace una niña por primera vez lo debe llevar ante el Mamu' para que él de "permiso" y ella se comprometa a ser una buena tejedora y pueda transmitir los conocimientos del "arte de tejer" a sus hijas. Del mismo modo, cuando el hombre y la mujer arhuaca deciden unirse, ella elabora dos mochilas una para ella y otra para el hombre, como símbolo de "amor de pareja".

Cada puntada de una mochila simboliza el pensamiento del quehacer diario de la mujer expresado en la magnificencia de la madre naturaleza. Es por ello que, para ella es motivo de orgullo y de respeto presentar la mochila ya elaborada ante la familia y a su posible compañero en señal de madurez.

Cada mochila tiene una representación única, rica en significado. En el siguiente cuadro, se muestran algunos ejemplos (ver cuadro en la página siguiente).

Cuadro 35. Significados mochilas Sierra Nevada.
Aroca Araújo, 2009



Mochila blanca: la utilizan los Mamo, como símbolo de pensamiento blanco, que sostiene y purifica la esencia de su tradición.



Urúmo y Háku: Caracol y serpiente cascabel enrollada. Evocan la visión cíclica y ascendente del tiempo.



Kaku Seránkwa: Padre creador de la Sierra Nevada. Ser mitológico, creador de todo lo existente.



Phundwas: los picos nevados de la Sierra. Padres sagrados, guardianes desde lo alto.



Kunsumana Cheirua: Pensamiento del hombre

El proceso productivo desarrollado por esta comunidad, presenta dos aspectos fundamentales. El primero de ellos, el procesamiento de la materia y, el segundo el tiempo empleado en el tejido de una mochila. Así, por ejemplo el

tiempo empleado en realizar una mochila de buena calidad con el tejido cerrado, puede ser superior a un mes.

La principal materia prima utilizada por esta comunidad es la lana de oveja. Generalmente los arhuacos crían sus propios animales, que además usan para su alimentación.

Después de esquila la oveja, se procede a lavar el material. Para ello la lana se introduce en agua caliente durante aproximadamente, una hora y así extraer los restos orgánicos que se han adherido al material a lo largo de la vida de la oveja. La lana se retira del agua y se deja enfriar, se enjuaga con agua fría y se deja secar sobre una superficie plana al sol o cerca de la cocina o fogón.

Posteriormente el material se somete a un proceso de descrude. El material se deja hervir en una solución de agua jabonosa por espacio de una hora con el fin de quitar los excesos de grasa.

Una vez la lana está limpia se procede a su escarmenado, que consiste en estirar los fragmentos de la esquilada, separando cuidadosamente las fibras sin que se corten, hasta que adquieran una textura suave y un peso liviano.

Cuadro 36. Fotografías del proceso de preparación de la materia prima arhuaco.
Silvana Navarro Hoyos, 2009



Limpiando la lana después de esquila la oveja

Escarmenado de la lana

El proceso continua con el hilado del material que consiste en torcer las fibras de la lana escarmenada hasta obtener un hilo del grosor deseado.

En este proceso se emplea un huso manual de madera con un contrapeso fabricado por los hombres de la comunidad. Es un proceso que generalmente lo realiza una sola persona y, tal y como se señala en el cuadro 37, la artesana

sostiene en una mano el uso y en otra la lana que va retorciendo hasta formar el hilo.

El material hilado se almacena en el mismo volante del huso. Una vez se tienen varios volantes se procede a su corchado, que consiste en retorcer dos hilos para formar una cabuya.

Para hacer el corchado son necesarios dos volantes y un uso. El proceso también es desarrollado habitualmente por una sola mujer. Para poder realizar la tarea de forma adecuada utilizan tanto las manos como los pies.

Cuadro 37. Fotografías de los procesos de hilado y corchado arhuaco.
Silvana Navarro Hoyos, 2009



Hilando

Corchado de la lana

Después se recoge la lana hilada en vueltas iguales para crear una madeja, la cual se lava nuevamente con jabón y agua para eliminar todo tipo de residuo.

Los arhuacos no suelen tinturar el material, sino que usan los colores naturales de la lana. Las madejas se separan por colores, de acuerdo al diseño que el artesano quiera realizar.

El proceso de tejido se inicia en la base de la mochila (de perfil circular), y sobre ella se suceden las puntadas con la ayuda de la agua capotera acrecentando el tejido.

A mayor tamaño de la base mayor será la mochila. Los tamaños varían de acuerdo a su uso y estos oscilan entre los 25 y 40 cm de ancho y los 31 y 45 cm de altura.

Las mochilas arhuacas se caracterizan por el diseño central. Precisamente es esta parte la que requiere de una mayor experticia, por lo que las artesanas aprendices se inician con el dibujo de franjas.

Una vez terminado el cuerpo de la mochila se teje la boca y a su alrededor pequeñas arandelas con el fin de asegurar el tejido y evitar su deterioro.

La Gaza o colgadera de la mochila se teje de forma independiente y sin utilizar la aguja. Este tejido se denomina en "V" dada su apariencia final que crea un diseño con una serie de formas en ángulo. Para su tejido se monta, desde un extremo (generalmente el dedo gordo del pie) y hacia otro (un dedo de una mano), una serie de hilos que pasan de una parte a otra de forma circular y continua, hasta lograr el ancho requerido.

Posteriormente, estos hilos se reparten en dos secciones (uno en cada mano de la tejedora) y teniendo como eje de sujeción el dedo gordo del pie, se comienzan a entrelazar de forma rítmica, manteniendo cruces entre ellos para que se produzca el tejido. Como puede observarse, se trata de un tejido de trenzado, de unos 50 pares de hilos, donde los dedos se emplean como peine para evitar que el hilo se enrede.

El resultado es un tejido flexible, que permite movilidad a lo ancho pero no a lo largo.

Cuadro 38. Fotografías del proceso de tejido arhuaco
Silvana Navarro Hoyos, 2009



Grupo de artesanas tejiendo mochilas

Artesana tejiendo la gaza de la mochila

Una vez terminada la gaza, se cose al cuerpo de la mochila. En último lugar, se revisa el tejido y se le quitan los hilos que sobresalgan.

A continuación se presenta el esquema productivo, a modo de resumen del proceso desarrollado por esta comunidad en la elaboración de la mochila (ver gráfico en la página siguiente).

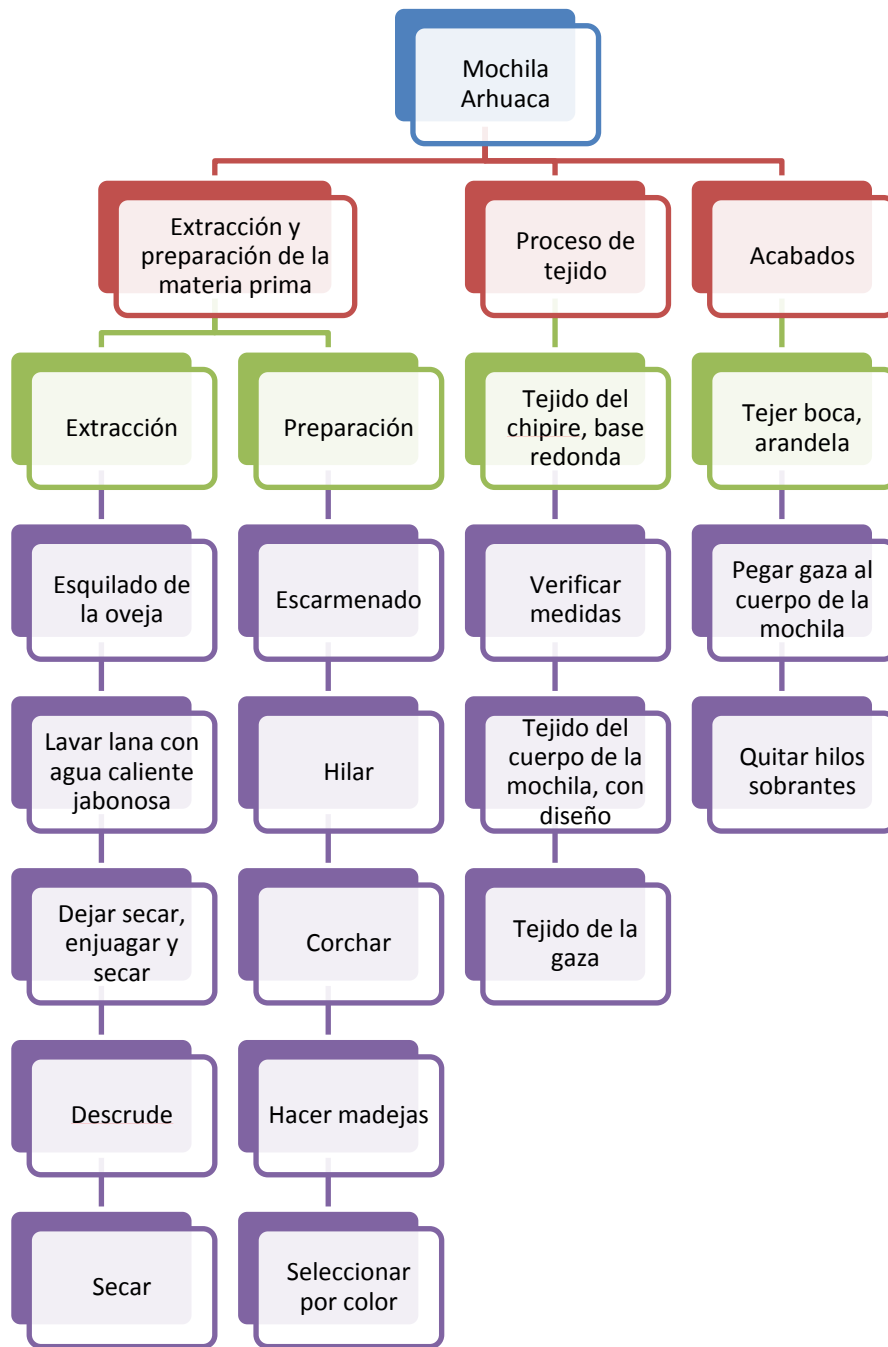


Gráfico 15. Esquema productivo, mochila arhuaca.
Silvana Navarro Hoyos, 2013

4.3.5. Artesanía del departamento de la guajira, tejeduría Wayúu

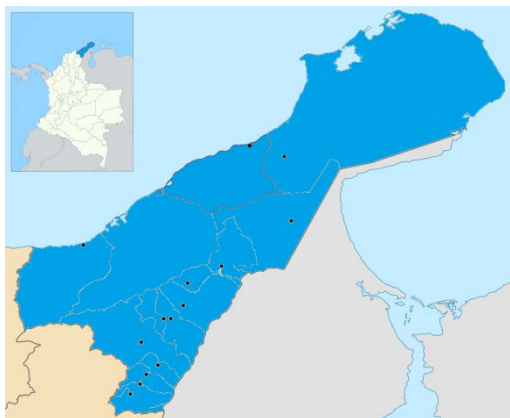


Ilustración 11. Departamento de La Guajira.
Imagen de www.laguajira.gov.co/
Edición Silvana Navarro Hoyos

El departamento de la Guajira se creó en 1964. Se trata de una península localizada al norte del país que limita al norte con el mar Caribe y Venezuela al sur con el departamento del Cesar, y al oeste con el departamento del Magdalena.

La comunidad artesanal más representativa de la zona es la sociedad Wayúu, cuya lengua pertenece a la familia lingüística Arawak. Este grupo no sólo habita el departamento de La Guajira en Colombia sino también en el estado de Zulia en Venezuela⁶⁶.

Estaban divididos en clanes matrilineales endogámicos en donde, la carne (eirruku) se transmitía por vía materna pero la sangre lo era por vía paterna. En la actualidad constituyen un claro ejemplo de sociedad matriarcal pero los antiguos clanes han perdido territorialidad y en consecuencia, importancia social (Navarro Hoyos, 2002).

Practican un segundo enterramiento convertido en una de sus reuniones de más alto rango. Las indemnizaciones por los delitos cometidos se negocian a través de los pútchejeechi o 'palabrerros'. El piache o chamán es quien mejor entiende el mundo de Maleiwa, Pulowi y Juyá, algunos de sus dioses.

Esta comunidad presenta una gran riqueza en lo que a la producción artesanal se refiere. Sus técnicas de tejeduría son múltiples, combinando la tejeduría en telar, con la de aguja y los trenzados manuales.

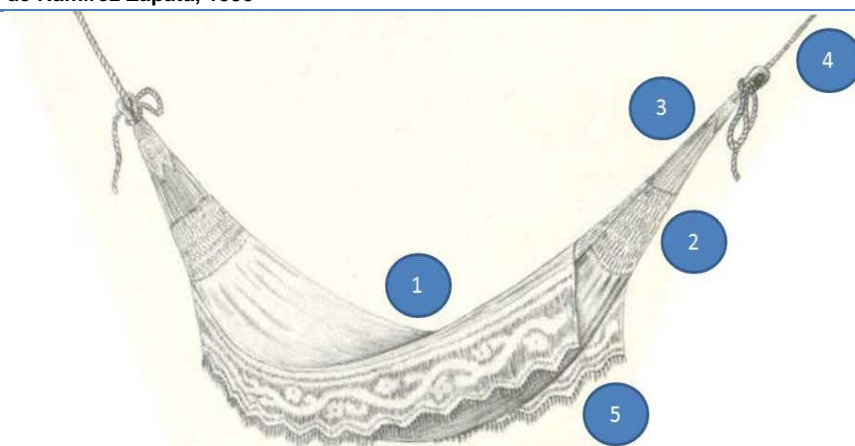
Están organizados por cooperativas artesanales y tienen altos niveles de comercialización. Suelen trabajar en grupos familiares y según la costumbre, la totalidad de los artesanos de esta región son mujeres.

⁶⁶ Según el último censo, en Colombia habitan unos 150.000 guajiros, mientras que en Venezuela su número aumenta hasta 200.000 (Ramírez Zapata 1995).

Sus productos más reconocidos son la mochila y el chinchorro, elaborados en hilo de algodón mercerizado que adquieren ya tinturado. El chinchorro por forma y uso es muy parecido a una hamaca, pero son de mayor tamaño y se caracterizan por presentar un fleco lateral.

En el siguiente cuadro se puede observar la apariencia general y partes que componen un chinchorro.

Cuadro 39. El chinchorro y sus partes.
Modificado de Ramírez Zapata, 1995



1. La pieza central, tejida en múltiples técnicas.
2. Las cabeceras, shiki'sûi, conjunto de remates trenzados.
3. Las cabuyeras, kabuyera, elaborado en tejido plano.
4. Shejere, hicos o cuerdas retorcidas con las cuales se guindan.
5. Los flecos, punta o supana, tejidos en crochet o anudados.

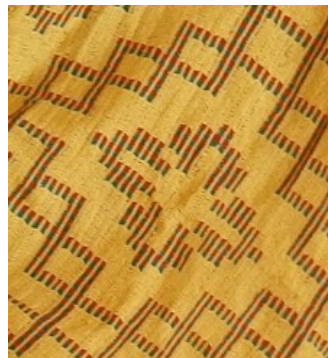
La hamaca y el chinchorro se asocian a todos los eventos del ciclo vital de los Wayúu, y por lo tanto son, el principal elemento de su cultura material.

Como dicta la tradición, los Wayúu tienen guardados un buen número de chinchorros para recibir a sus visitantes y los ofrecen en señal de bienvenida. Poseer muchos tejidos, especialmente finos chinchorros y gruesas hamacas constituye un símbolo del prestigio y poder de la familia. Según las características de transparencia, elasticidad, estructura y diseño, los chinchorros se dividen en dos grandes grupos, los trenzados con tripa y los tejidos con tramas espaciadas sobre una urdimbre sencilla o doble.

Cuadro 40. Detalle chinchorros trenzados de tripa y trama espaciada.



Detalle chinchorro trenzado de tripa



Datalle chinchorro de de trama espaciada

Generalmente los chinchorros trenzados de tripa, presentan gran transparencia y elasticidad. El tejido se obtiene a partir de diversos tipos de trenzado que se aseguran en su parte media con un grueso grupo de hilos denominado *juyulain*, tripa u ombligo.

En el siguiente cuadro se observan ejemplos de los principales chinchorros de trenzado de tripa desarrollados por esta comunidad.

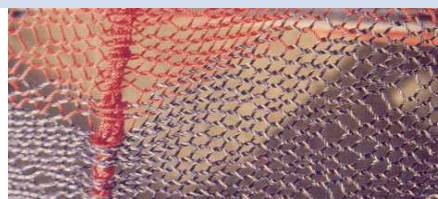
Cuadro 41. Chinchorros de trenzado de tripa.
Elaboración propia, modificado de Ramírez Zapata, 1995

Chinchorros de trenzado de tripa

SÛI KAYULAINSE: Es un chinchorro con diseños de líneas o franjas oblicuas que se cruzan formando rombos, logrados con un trenzado simple, más o menos tupido, en el cual los hilos se entretajan uno a uno en forma diagonal. Dimensión 280 x 260 cm.



SÛI KOLOMPIANOO: Es el más elástico de los chinchorros Wayuu, en el que los hilos se entrelazan en forma alterna con los adyacentes produciendo diseños de líneas y franjas verticales. Dimensión 280 X 160 cm.



SÛI PITTOUYA: Chinchorro de gran transparencia y firmeza con diseños de franjas diagonales y rombos, en el cual los hilos, además de entrecruzarse uno a uno, se tuercen por pares en ambos sentidos Dimensión 280 X 160 cm.



CHINCHORRO TRENZADO MIXTO: Es un chinchorro en el que se combinan por secciones o en forma uniforme dos o tres de las anteriores variedades de trenzado (entrecruzamiento simple, entrelazamiento y trenzado con torsión) en el que con frecuencia se obtienen diseños de rombos concéntricos y líneas quebradas que alternan estas texturas. Dimensión 280 X 160 cm.



Para la elaboración de este tipo de chinchorros, existen diferentes tipos de trenzado entre los que se cuenta el simple y el de torsión. Estos trenzados toman su nombre de acuerdo al movimiento que se le da a los hilos durante el entrecruzamiento.

Los trenzados de tripa se elaboran únicamente con los hilos de la urdimbre que van de forma diagonal y se rematan en el centro del cuerpo por una o dos tramas llamadas ombligo o tripa. Para los chinchorros trenzados se emplea el urdido corredizo simple que permite obtener una urdimbre y tejido tanto en la parte delantera como en la parte trasera del telar.

El tejido se inicia en la parte inferior de la urdimbre delantera y a medida que se va tejiendo el trenzado hace que cada cruce o torsión efectuado en la parte inferior, se reproduzca en la parte superior. De esta forma el tejido de la parte inferior y superior van creciendo al unísono, hasta que se unen en el centro del cuerpo, donde se rematan con la llamada tripa (González, 2005). Cuando la tejedora termina de tejer la cara delantera, la desplaza hacia atrás para tejer la nueva cara.

Dentro del grupo de los chinchorros tejidos con trama espaciadas sencillas y/o dobles se sitúan los chinchorros *Sûi Kein'ñasû*. Estos se caracterizan por su trama de cadeneta, por tener poca elasticidad, una leve transparencia y poseer una o dos urdimbres tramadas a intervalos variables.

A continuación se observan algunos ejemplos de este tipo de chinchorros.

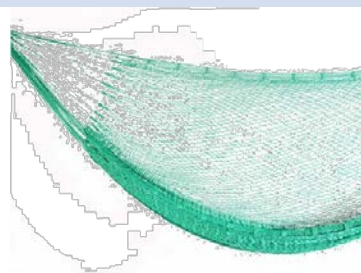
Cuadro 42. Chinchorros de trama espaciada o de cadeneta
Elaboración propia, modificada de Ramírez Zapata, 1995

Chinchorros de trama espaciada o de cadeneta

Sûi Kein'ñasû : Chinchorro elaborado con tramas de cadenetas dobles dispuestas a tres o cuatro centímetros de distancia entre sí, sobre una urdimbre sencilla de un solo color o en franjas multicolores.



Sûi Kein'ñasû Ajutajushi: Trama doble en torsión sobre urdimbre simple



SÛI KEIN'ÑASÛ AYULAJUSHI - SÛI KEIN'ÑASÛ MIXTO: En este tipo de chinchorros se combinan la técnica del sûi kayulainse, donde los hilos se entrecruzan diagonalmente, con la del sûi kein'ñasû, tramado en cadenetas, por lo general en hileras paralelas o por secciones escalonadas. Algunas variedades además presentan tramas de cadenetas que corren en líneas diagonales y quebradas que se cruzan formando redes de rombos.



Los chinchorros de cadeneta reciben este nombre por la trama realizada a manera de cadeneta. Cada trama de cadeneta es independiente y se coloca a cierta distancia entre una y otra, dejando ver la urdimbre entre las carreras.

El chinchorro de cadeneta sencilla, es un tejido de urdimbre sencilla, cuya cadeneta se trabaja con un hilo que se dobla por la mitad formando una argolla y sus dos puntas se unen en una sola madeja. De un orillo hasta el otro, la argolla se va colocando abierta sobre cada hilo de urdimbre, para rodearlo con la madeja, que pasa por el medio de las dos hebras que la

forman. Así se crea una trama elástica, que por una cara es una cadeneta y por la otra parece un nudo enrollado.

El chinchorro de cadeneta doble es más tupido y se teje en cadeneta doble ("ocho" doble), en carreras que se traman a uno o dos centímetros de distancia entre una y otra aproximadamente.

El ocho doble se teje con dos hebras que pueden ser de diferente color, y que se unen en las puntas, terminando cada una en una madeja. En cada carrera, las dos hebras se doblan por la mitad formando dos argollas que se entrecruzan, pasando una por entre la otra alrededor de cada anillo de urdimbre, para crear un tejido de ocho dobles, similares por las dos caras de la tela (Navarro Hoyos, 2005).

Por otro lado se hallan los chinchorros de doble cara Sûi Patuwash, llamados así porque presentan un diseño en el tejido visible por sus dos caras, positivo - negativo.

Cuadro 43. Chinchorro de doble cara.
Elaboración propia, 2013

Chinchorro de doble cara

Chinchorros Sûi Patuwash: Es uno de los chinchorros más finos y complejos, el cual parece haberse derivado del Kanaas⁶⁷; tejido a dos caras. Generalmente presenta figuras geométricas escalonadas, cuadros, rombos, estrellas y flores, en diseño positivo negativo.

Se elabora con cadenetas kein'ñasû, travesaños de cadenetas a intervalos muy cortos sobre una urdimbre doble en colores contrastantes, cuyos hilos al alternarse en una u otra cara del tejido producen un efecto de doble faz.



El chinchorro de dos caras es de urdimbre doble, con dibujos geométricos en ambas caras, montado con urdido corredizo y tejido en carreras de cadeneta doble, tramadas a uno o dos centímetros de distancia aproximadamente. La urdimbre está formada por dos planos de hilos de diferente color, que se separan durante el proceso de urdido con una vara de madera, quedando un primer plano de un color y un segundo de otro.

⁶⁷ Diseños del tejido

Estos dos planos se entretejen por secciones para crear los dibujos con la técnica de dos caras o de doble faz. En el tejido, cada punto de cadeneta envuelve dos hilos de urdimbre a la vez, uno del primer plano y otro del segundo. Entre la trama, los hilos de la urdimbre superpuestos van en diagonal, los del primer plano hacia la derecha y los del segundo hacia la izquierda o viceversa.

El tejido a dos caras y la inclinación diagonal de los hilos de urdimbre se consigue al combinar la forma de tramar los hilos en los orillos, cada cuatro carreras.

Cuadro 44. Tejeduría del chinchorro Wayúu.
Fotografías Silvana Navarro Hoyos, 2003



Artesana tejiendo chinchorro en telar vertical.



Detalle de tejido de chinchorro en cadeneta



Detalle apertura tejido en telar



Fotografía 16. Detalle de cabecera y cabuyera, en chinchorro.
Silvana Navarro Hoyos, 2003

Una vez terminado el cuerpo del chinchorro se teje la cabecera, formada por una malla de rombos y hexágonos que remata los extremos. Esta malla está constituida por una serie de cordones tejidos en diferentes maneras de trenzado y se realiza con los hilos terminales de la urdimbre.

Los cordones de las cabeceras finalizan en unas pequeñas asas que se atan a las argollas de la cabuyera, usando un nudo seguro y firme, pero fácil de deshacer. La cabuyera es una pieza fuerte tejida generalmente en pita que se ata a las cabeceras de las hamacas y chinchorros. Su tamaño oscila entre los cincuenta y sesenta centímetros de largo y entre diez y veinte centímetros de ancho.

El último paso en la fabricación de un chinchorro es el tejido del fleco, elemento largo y angosto que cuelga de los orillos laterales. Mide entre treinta y cuarenta centímetros de ancho y su largo varía según la longitud del chinchorro.

La técnica más empleada en el tejido del fleco es la de crochet, de punto "sencillo" o "doble". Para su elaboración se utilizan diseños muy diversos como los fitoformos, zoomorfos o geométricos. Uno de los bordes a lo largo del fleco necesariamente tiene que ser recto para que pueda unirse (con aguja) a la pieza central del chinchorro. El otro costado puede ser recto o terminar en diferentes formas rítmicas, ya sean puntas, semicírculos o escalones, entre otras.

A fin de tener mayor claridad sobre el proceso productivo de tejeduría del chinchorro, se presenta su esquema productivo.

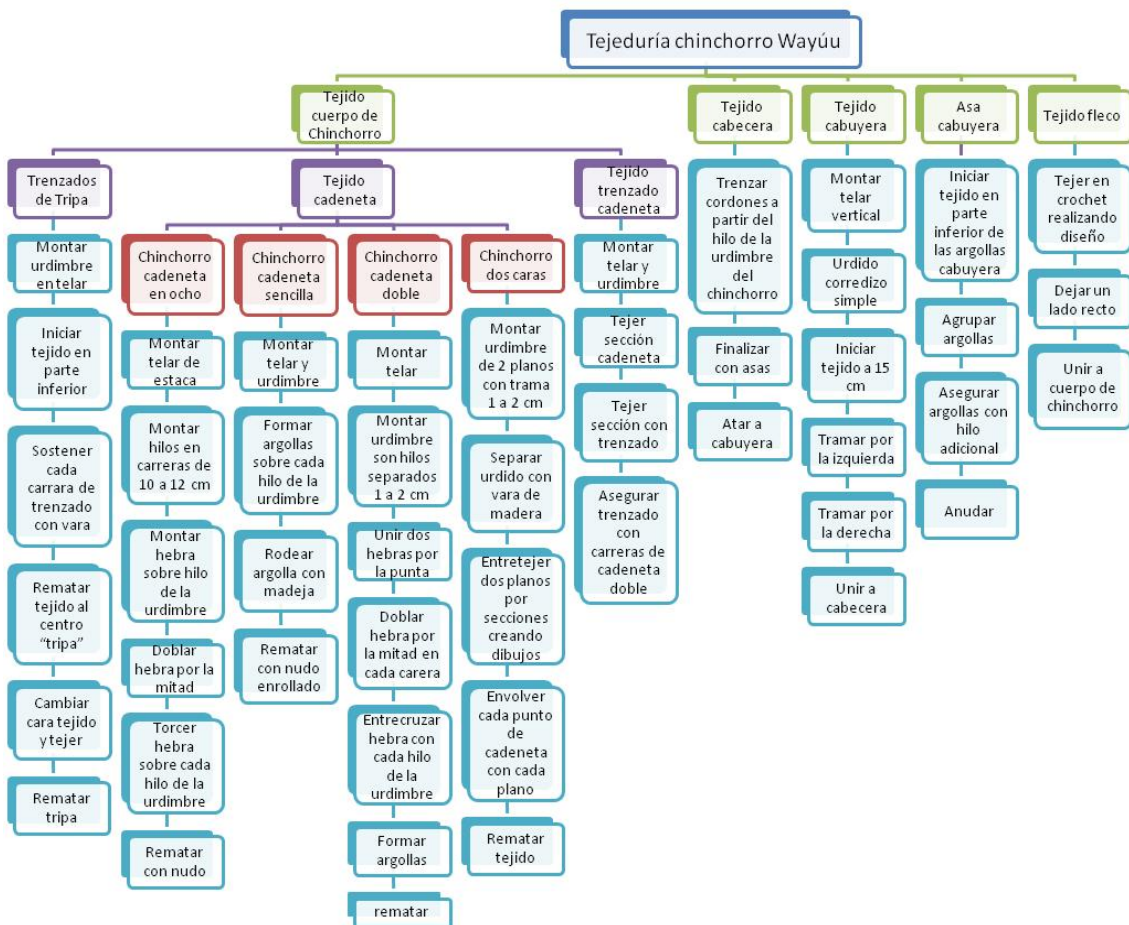


Gráfico 16 esquema productivo, chinchorro Wayúu. Silvana Navarro Hoyos, 2013

La mochila llamada en esta comunidad "susu" es otro de los elementos característicos de la artesanía de esta región.

La necesidad de transportar y almacenar objetos hace de la mochila un elemento estrechamente relacionado con cada acto de la vida Wayúu. Todos sus miembros poseen al menos una mochila de diario. Algunas pequeñas forman parte de su indumentaria, otras de gran tamaño sirven para llevar el equipaje durante los frecuentes viajes y las más burdas se usan para cargar múcaras o guindar utensilios y víveres.

Para su elaboración, los Wayúu emplean diferentes técnicas, formas y diseños, que se adecuan a una función específica. La técnica más extendida es la de ganchillo o crochet, introducida a comienzos de siglo por las misiones religiosas. Esta técnica se afianzó entre las tejedoras Wayúu hasta convertirse en una forma de producción tradicional adaptada a sus patrones de diseño.

Las mochilas de crochet son quizás las más conocidas y representativas de los tejidos wayúu. Se caracterizan por la gran variedad de motivos geométricos, fitoformos y de Kanaas o arte de tejer dibujos, que las decoran y por su particular combinación de colores. De corte circular en su mayoría, están realizadas en un tejido muy compacto con hilos de algodón fino y/o lana acrílica, en diversos tamaños y formas.

De forma generalizada se distinguen tres tipos de mochila, diferenciadas básicamente por su tamaño y uso:

- *SUSUCHON O WOOT*: pequeña mochila con una gran borla en su base que el hombre lleva a cada lado de su faja, una para el tabaco y otra para la plata.
- *SUSU DE DIARIO*: la más común que llevan siempre consigo tanto hombres como mujeres para guardar elementos de uso personal. De dimensiones variables que van de los 35 x 50 cm a las más grandes de 75 x 50 cm.
- *SUSU AINIKAJATU*: es la mayor de todas y la utilizan especialmente las mujeres para guardar chinchorros y ropa o bien para cargarlos durante los viajes.

A continuación se muestran algunos ejemplos de las mochilas elaboradas por esta comunidad.

Cuadro 45. Ejemplo de mochilas tradicionales Wayúu.
Fotografías Silvana Navarro Hoyos, 2008



La base y el cuerpo de la mochila se tejen con tejidos en "punto sencillo" o "medio punto" y en "punto alto" o doble, con hilos de dos o más colores.

La base es el inicio de la mochila. Comienza a tejerse un pequeño círculo que crece y avanza en forma de espiral, a medida que se agregan los puntos necesarios en cada carrera hasta obtener una circunferencia. La anchura de la base determina el tamaño de la mochila. Cuando la base ha alcanzado el ancho deseado, se mantiene el número de puntos tejidos y se inicia el tejido hacia arriba para realizar el cuerpo.

Antes de llegar al borde de la boca de la mochila, se tejen unos ojales a dos o tres centímetros de distancia, entre los que se pasará el cordón de cierre.

Este Cordón es largo y sus puntas se adornan con flecos o borlas. Para terminar el cuerpo de la mochila, se teje con una aguja de coser un reborde o cordoncillo similar a una espina de pescado.

Los cordones de cierre se entretajan a mano con diferentes tipos de entrecruzados y ordinariamente contienen de cuatro a ocho cabos. Para tejer los cordones, se montan unos hilos del largo requerido y se sujetan mediante un eje que por lo general es el dedo del pie. A partir de ese montaje, se da comienzo a la labor de entretajido disponiendo los hilos entre los dedos y realizando el cordón mediante entrecruzamiento de los hilos, los cuales van pasando de los dedos de una mano a la otra.

Otra parte fundamental de la mochila es la colgadera o gaza. Se trata de una faja larga y angosta que puede realizarse en diferentes técnicas como el trenzado "punta de flecha", el tejido de "urdimbre de cadeneta", el tejido "paleteado" y el crochet o el trenzado plano.

El tejido de "punta de Flecha" utilizado en la colgadera, es un trenzado cuyos hilos diagonales se encuentran en el centro de la gaza, creando texturas, formas en ángulos o punta de flecha y diseño de rombos. Se elabora con un urdido de argollas fijas a una estaca o al dedo gordo del pie, repartidas en dos partes de hilos, una en cada mano de la tejedora. El entrecruzamiento de los hilos de un lado al otro completa el tejido.

La colgadera elaborada con el tejido de urdimbre de cadeneta es un tejido firme y compacto que presenta un diseño de pequeñas líneas quebradas de dos o más colores. Se elabora con un urdido de argollas, que se fija al dedo gordo del pie o a una estaca y se trama con un hilo independiente en tejido plano.

La colgadera paleteada esta tejida con la misma técnica de tejeduría de la hamaca en telar.

La ultima técnica de tejeduría de la colgadera es la realizada en crochet, se trata de una faja tejida con "punto sencillo" o con "doble punto" y diseño de franjas o dibujos geométricos.

Una vez terminada la colgadera, cada uno de sus extremos se cose al borde de la mochila por medio de un tejido de unión o sherujuna. Éste se realiza con un hilo continuo y una aguja de coser.

Para comprender mejor el proceso productivo desarrollado por esta comunidad en la elaboración de la mochila, se presenta su esquema productivo.

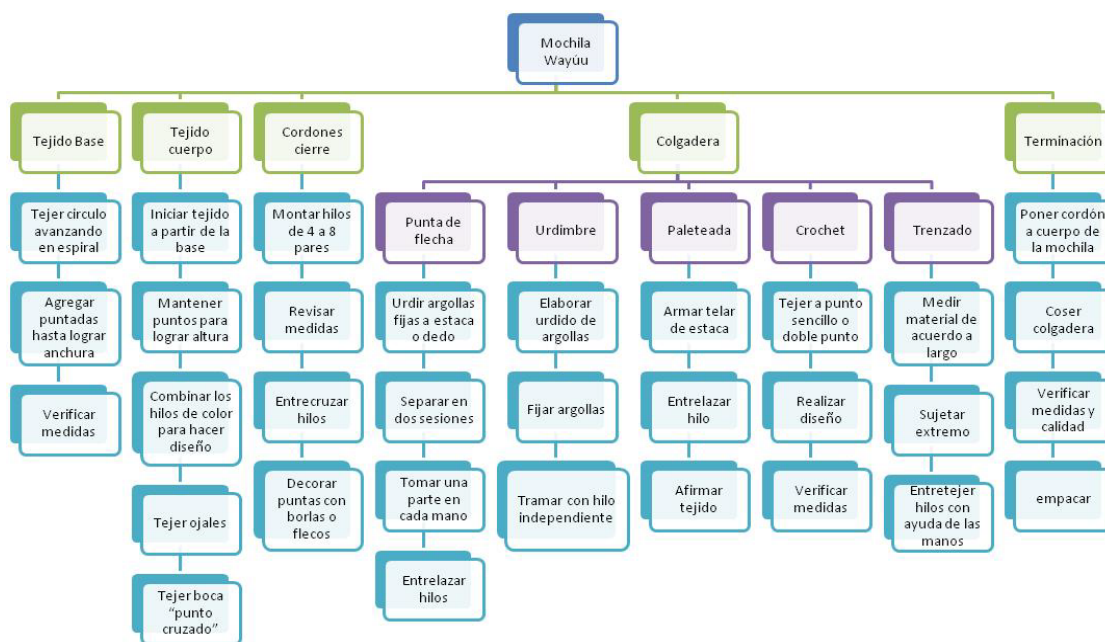


Gráfico 17. Esquema productivo, mochila Wayúu.
Silvana Navarro Hoyos, 2013

Los Wayuu dominan el Kanaas arte de tejer dibujos. Esta técnica ancestral, que se remonta al periodo precolombino, se utiliza en los tejidos hechos en telar vertical de horquetas anûtpala. Este tejido se caracteriza por tener dos grupos de hilos de urdimbre de diferente color, que al cambiar de posición en una cara u otra permiten obtener dibujos con un efecto positivo – negativo de doble faz.

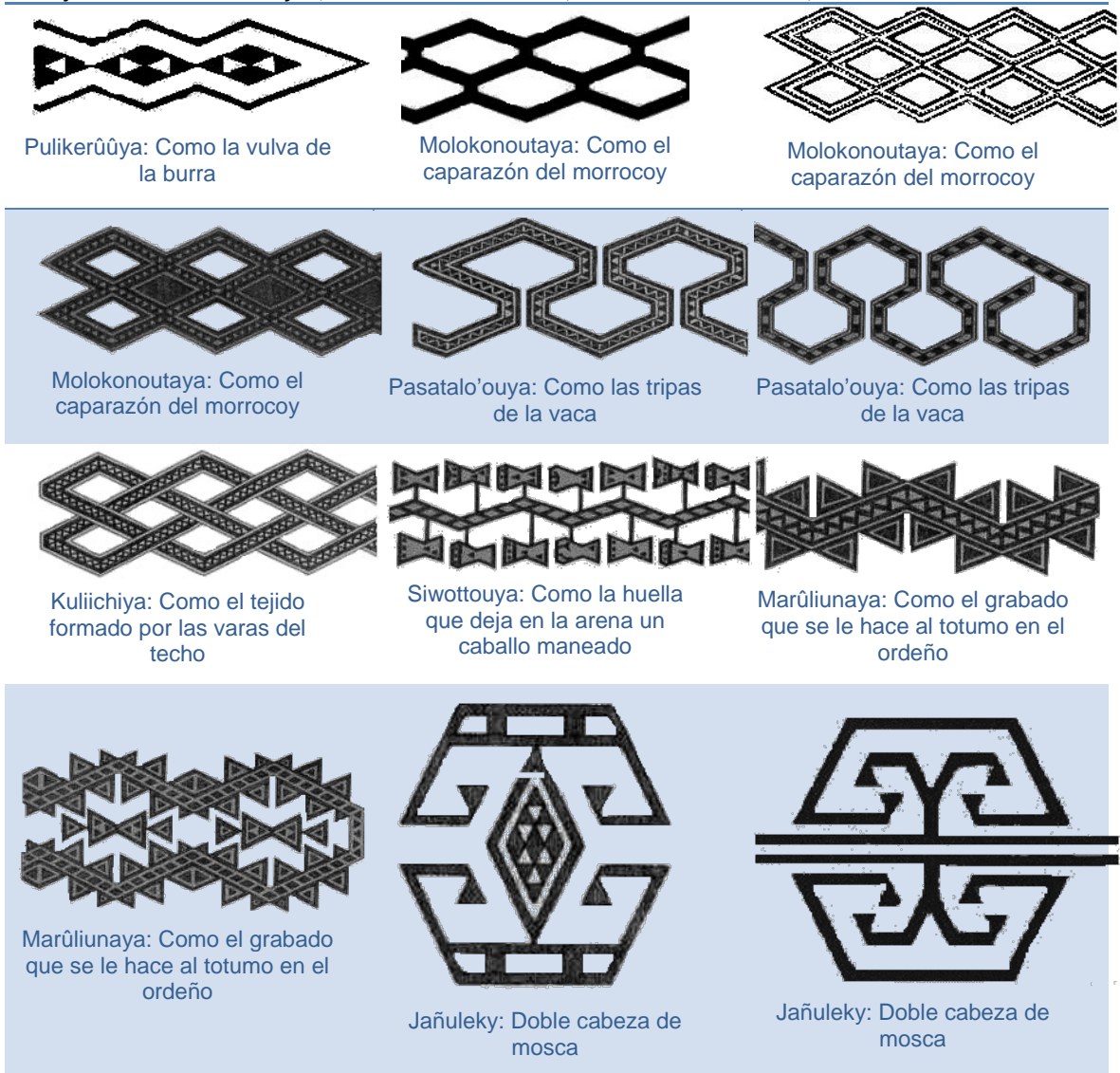
El Kanaas se emplea en la elaboración de piezas tejidas que por su gran belleza y colorido, son las más apreciadas entre los Wayúu. Entre ellas cabe destacar el sheii (tela funeraria), el si'ira (faja masculina), algunas jamaa (hamacas) y el mantaluju (sobrecincha para la montura de las bestias).

Los motivos tradicionales de Kanaas son la concreción del modo como los Wayuu interpretan y abstraen elementos de su mundo material, de su vida cotidiana, para crear figuras estilizadas de gran simbolismo. Generalmente son composiciones geométricas que se repiten a modo de greca a lo largo del tejido y cada uno de los cuales recibe un nombre que expresa su significado. Los diseños de las Kanaas, están vinculados a los clanes familiares, por lo que identifica a las familias.

A continuación se presentan algunos de los diseños más comunes de Kanaas y su significado.

Cuadro 46. Diseño de kanaas y su significado.

Dibujos Silvana Navarro Hoyos, modificado de wale keru, Artesanías de Colombia, 1995

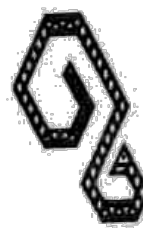




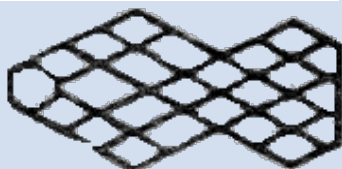
Jañuleky: Doble cabeza de mosca



Walenaya: Como el grabado que se hace a la walena, utensilio de cocina



Walenaya: Como el grabado que se hace a la walena, utensilio de cocina



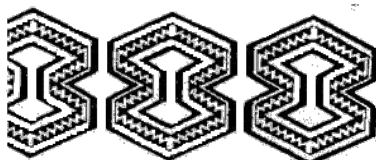
Iwouva: Como las estrellas que anuncian la llegada de las lluvias



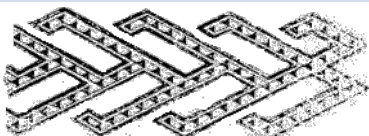
Jalianaya: La madre de las Kanaas



Jalianaya: La madre de las Kanaas



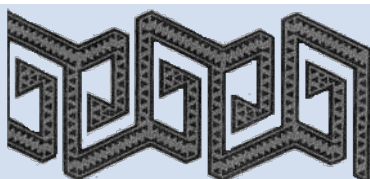
Pa'ralouas: Que esta encima uno del otro



Kalepsû: Como el gancho de madera empleado para colgar objetos de los techos



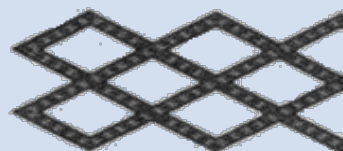
Kalepsû: Como el gancho de madera empleado para colgar objetos de los techos



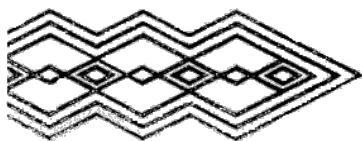
Kalepsû: Como el gancho de madera empleado para colgar objetos de los techos



Kalepsû: Como el gancho de madera empleado para colgar objetos de los techos



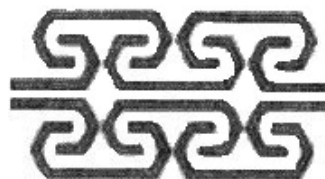
Antajirasû: Que se entrecruzan



Jime'uya: Ojo de un pescado



Ule'sia: Limpio



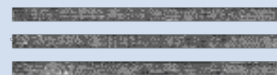
Shichirujuna paa: Narices de vaca



Saiaatpanaa: Diente de conejo



Rulumaya: Como el comején



Suitkarayaa Kanaas: Comienzo del Kanaas

4.3.6. Artesanía del departamento de Córdoba, tejeduría Zenú en caña flecha



Ilustración 12. Departamento Córdoba.
En azul se resalta el municipio de San Andrés de Sotavento.
Imagen de www.cordoba.gov.co/
Edición Silvana Navarro Hoyos

El departamento de Córdoba se localiza en el norte del país, en la costa del mar Caribe. Córdoba es cuna de artesanos tradicionales fabricantes de productos que han logrado un reconocimiento mundial. Los artículos del llamado “circuito artesanal”, provenientes de los municipios de San Andrés de Sotavento, Momil, Chinú, Loricá, Ciénaga de Oro, Sahagún, Chimá, Cereté y Montería, no sólo son abundantes y variados, sino que también se distinguen por su elevada calidad artística.

El Sombrero vueltaio, nombre que alude a las vueltas que en su fabricación se le da a la fibra vegetal, es sin duda la artesanía por excelencia de Córdoba y uno de los símbolos populares más conocidos de Colombia.

Su producción se localiza principalmente en el resguardo indígena de San Andrés de Sotavento y en los corregimientos de Tuchín, los Vidales y Bellavista entre otros (Ministerio de Cultura, República de Colombia, 2010).



Fotografía 17. Sombrero vueltaio.
Silvana Navarro Hoyos, 2003

La tejeduría de caña flecha es un oficio que surgió del balay⁶⁸ y que derivó en el tradicional sombrero que era parte fundamental de la indumentaria masculina indígena. Hoy día el sombrero costeño, es uno de los objetos artesanales más tradicionales y representativos de la labor artesanal del país. Además es la pieza que caracteriza a Colombia en el mundo en cuanto a productos elaborados

⁶⁸ El balay es una cesta tejida que servía para ventear el maíz y el arroz.

manualmente⁶⁹ y, por lo tanto, le ha dado un excelente posicionamiento en el ámbito internacional.

El pueblo Zenú, artesanos por excelencia de la caña flecha se encuentra ubicado en los departamentos de Córdoba, Sucre, Bajo Antioqueño, Bolívar y hasta en la península de la Guajira.

Los artesanos de esta comunidad están especializados y sus formas de trabajo presentan categorías artesanales, tales como maestro artesano – aprendiz. Generalmente trabajan por grupos familiares y su taller se halla en la propia casa. Por lo general, las mujeres se encargan del trenzado y la elaboración de productos, mientras los hombres se ocupan de conseguir la materia prima y de la comercialización.

Los artesanos trabajan un promedio de 6 a 8 horas diarias, y su dedicación es casi exclusiva, aunque también realizan otras tareas artesanales (Navarro Hoyos, 2004). Los elementos básicos de un taller artesanal son: máquina de coser, tijeras, mesa de trabajo e insumos.

Para el desarrollo de los productos tradicionales se teje a mano una trenza que posteriormente se cose utilizando para ello máquinas, dando forma al producto. Generalmente las mujeres y los niños son los encargados de trenzar. Su producción mensual es de aproximadamente 30 a 40 metros de trenza por persona, cuando es basta y de 20 a 25 metros cuando es fina.

Los costureros mandan a trenzar el material que necesitan para un pedido determinado. Normalmente se apoyan en grupos consolidados de trezadoras. A su vez, los artesanos trezadores, mandan coser los productos pagando la costura y vendiéndolos directamente.

Por lo general son los hombres quienes se encargan de la actividad de costura. Para ello utilizan máquinas de coser convencionales de pedal y muy pocas máquinas industriales o de motor, debido a las deficiencias en el suministro de energía eléctrica de la región.

⁶⁹ Según la ley 904/04 de la República de Colombia, se considera al sombrero veltiao uno de los símbolos culturales del país.

Otra de las técnicas empleadas es la del recubriendo de objetos con tejido, en este caso el tejido se realiza directamente sobre una base. Esta técnica se ha desarrollado especialmente para la elaboración de productos de bisutería como pulseras y anillos.

Esta comunidad presenta un gran potencial de comercialización y constituye uno de los grupos con más ventas a nivel nacional y uno de los primeros en iniciar su exportación sin intermediarios.

Además de los sombreros, elaboran una gran cantidad de productos, como carteras, bisutería y accesorios para el hogar como individuales, servilleteros entre otros.

A continuación se observan algunos ejemplos de los productos desarrollados por esta comunidad.

Cuadro 47. Ejemplos de productos de tejeduría en caña flecha, comunidad indígena Zenú.
Fotografías Silvana Navarro Hoyos, 2008





Fotografía 18. Caña flecha.
Silvana Navarro Hoyos, 2003

Como se ha mencionado anteriormente, la materia prima utilizada es la caña flecha (*Gynerium sagittatum*). De esta planta se distinguen tres tipos: criolla, martinera y costera.

Todas ellas crecen a las orillas de ríos o arroyos en lugares en los que el agua fluye y no se queda estancada.

La caña flecha de tipo criolla, es la más importante para los artesanos de Córdoba debido a su suavidad, brillo y facilidad en el tinturado. Para su cultivo se precisa de tierras arcillosas y arenosas y crece por debajo de los 1700 msnm. Además debe de ser fumigado constantemente debido al ataque de insectos y hongos. Como aspecto a resaltar de esta caña es que sus hojas son mucho más cortas que las de los otros dos tipos.

La caña flecha martinera, aunque no es la de mejor calidad, es la más utilizada por los artesanos. No es tan costosa, cumple con muchas de las características necesarias para los tejidos, su fibra es más larga que la de la criolla y es más fácil de conseguir. Además, para su cultivo no se necesitan tantos cuidados aunque, tampoco se puede dejar crecer sola ya que también es víctima de plagas.

La caña flecha costera es la de menor calidad, generalmente crece sola y en cantidad en lugares cercanos a los ríos. No es tan delicada ni vulnerable a las plagas y se caracteriza por ser mucho más larga que las demás cañas pero desafortunadamente no cumple las condiciones de calidad que los artesanos de la región requieren (Navarro Hoyos, 2008).

Los tallos de los tres tipos de caña también son de gran ayuda en el campo de la construcción. Las paredes de la gran mayoría de las viviendas de los caseríos se construyen poniendo muchos de estos tallos consecutivamente amarrados unos con otros, con un extremo en el suelo (enterrado) y el otro que soporta el techo.

El proceso productivo se inicia con la preparación de la palma. El corte de sus cogollos debe realizarse cuando aún está cerrado, ha adquirido su color verde característico y su peciolo mide entre 15 y 35 cm. La tajadura se hace diagonalmente con un cuchillo o machete. El primer corte se realiza cuando la planta ha cumplido dos años de edad y en adelante cada mes, durante la fase menguante de la luna. A continuación, se sacude el cogollo para abrirlo y despegar las hojas para luego retirar a mano las hojas laterales más duras que protegen las incipientes hojas internas.

Cada hoja se raspa retirando la primera capa de la fibra y después se procede al despaje o desvarite, para obtener la vena central de la hoja que es precisamente el material que se utilizará para tejer.

El proceso continúa con el rpiado, en el cual con la ayuda de la punta de un cuchillo, se separan las nervaduras de la parte central de las hojas convirtiéndolas en delegadas cintas. El ancho de cada cinta varía entre 1 y 1,5 mm.

En el siguiente cuadro se observa gráficamente el proceso anteriormente descrito.

Cuadro 48. Proceso de obtención de la fibra de caña flecha.
Fotografías Silvana Navarro Hoyos, 2003



Se corta la hoja desde la base que da el tallo, bien sea a mano o con machete.



Proceso de raspado. La hoja se raspa con un cuchillo bien afilado



Se realiza es proceso de despaje y desvarite, Se utiliza la vena central de la hoja.



Finalmente se realiza el proceso de rpiado, para sacar las fibras delgadas necesarias para realizar el trenzado. Se reúne en manojos.

A continuación se procede al blanqueado de la fibra. Para ello se corta caña agria⁷⁰, se tritura y se mete en un recipiente con agua al que posteriormente se le introduce el manajo de caña flecha y se deja en remojo de un día para otro.

Para proceder a la tintura o al tejido de la caña es importante que este muy seca. Para ello debe dejarse secar por aproximadamente 4 días, hasta que adquieren un color blanco amarillento, las condiciones y tiempos requeridos varían de acuerdo al clima.

El proceso continua con el tinturado de la fibra a partir de tintes naturales. El color más característico es el negro que se obtiene en un proceso que combina la inmersión en barro preparado y la cocción con bija⁷¹ (*Bixa orellana*).

El barro que se utiliza en el proceso se prepara en una olla de cerámica que se entierra en el suelo. Posteriormente se añade, dividivi, cascara de plátano, jagua y cocuelo, se dejan reposar los ingredientes durante una semana y se añade todos los días agua. Transcurrido este tiempo el barro está listo para ser utilizado en el proceso de tinturado.

Para la obtención de otros colores como el naranja, verde o amarillo, se utilizan plantas tintóreas que se recogen frescas. A continuación se las macera y se dejan en remojo de un día para otro para luego hervirlas hasta obtener el tinte. Las plantas tintóreas más utilizadas en este proceso son la bija y la batatilla.

⁷⁰ Nombre de varias especies de plantas de la familia de las cingiberáceas.

⁷¹ Árbol de la familia bixácea, de poca altura, con flores rojas y olorosas y fruto oval, que se cultiva en las zonas cálidas de América. De la semilla del fruto se extrae una sustancia de color rojo que se usa como tintura.

Dependiendo del color que se quiera lograr, la caña se entierra en el barro, se pone en ebullición con el material tintóreo obtenido de la maceración de plantas, o bien se hace una combinación de las dos técnicas como es el caso del color negro. En ocasiones es necesario repetir los procedimientos para lograr un excelente acabado de la tintura.

Con el material preparado se inicia el trenzado. La trenza mide de 1 a 2 centímetros de grosor mientras que su longitud es más variable alcanzando los 22 metros. Al tejer la trenza se acomodan las tiras de caña por pares, así por ejemplo, una trenza puede tener de 3 a 21 pares de fibra en su tejido, a mayor cantidad de fibras usadas en la elaboración de la trenza, mejor es la calidad y flexibilidad del producto terminado.

Los pares de tiras se dividen en dos partes que se entrelazan una con otra, doblando las tiras en las esquinas y llevándolas al centro nuevamente para repetir el entrelazado. Así mismo, se van introduciendo nuevas tiras al tejido a medida que las tiras iniciales se acortan, de esta manera se logra una trenza continua.

Cuadro 49. Proceso de trenzado Zenú.
Fotografías Artesanías de Colombia S.A., 2011



Tejeduría trenza en caña flecha



Detalle del tejido

























Artesanos tejiendo Zenú tejiendo trenza.

Esta comunidad artesanal desarrolla diferentes diseños de trenzas resultantes de la combinación de colores y pares de tejidos. Los dibujos del trenzado son geométricos como rombos, triángulos, rectángulos, pirámides y cilindros.

La comunidad conoce estos diseños como pintas y las bautiza de acuerdo con el entorno: la flor de azahares, la flor del limón, ojos de Santa Lucía, Cruz Grande, Cruz Chiquita, pecho de tigrillo, la mano del gato, la espina del pescado, la trompa de la babilla, dientes de ñeque, la araña, el ojo de la sardina, pata de

rana, huella de perro, huella de tigre, ojo de buey, la pluma de la coca, y otros. A continuación se muestran algunos ejemplos de los diferentes tejidos de trenza.

Cuadro 50. Tipos de trenza, tejeduría caña flecha.
Navarro Hoyos, 2004

	
Blanco Natural	Rojo
	
Tierra	Negro
	
Gris	Tejido sangre de yuca, 12 pares
	
Tejido eme café oscuro y blanco, 11 pares	Tejido eme en negro y blanco, 12 pares
	
Tejido eme en negro y blanco, 21 pares	Tejido gallineto en rojo y blanco, 11 pares
	
Tejido gallineto negro y blanco, 12 pares	Tejido gallineto rojo y negro, 12 pares
	
Tejido gallineto en, 12 pares	Tejido pata de rana, 12 pares
	
Tejido peine en negro y blanco, 16 pares	Tejido corazón fondo blanco, 19 pares
	
Tejido grano de arroz negro, 15 pares	Tejido grano de arroz blanco, 20 pares
	
Tejido grano de arroz doble, 19 pares	Tejido domino, 19 pares
	
Tejido barriga de trenza, 23 pares	Tejido con letras, 15 pares

Para la elaboración de productos esta comunidad artesanal emplea dos técnicas básicas: el cosido y el tejido sobre base.

La elaboración de productos cosidos parte de la trenza. El primer paso consiste en planchar la trenza que se realiza con una botella sobre una mesa, ejerciéndole presión con el fin de enderezarla.

En cuanto a los cosidos existen dos tipos, el recto y el de espiral. En el tejido recto la trenza se junta una a una por el borde mediante máquina de coser, para lograr una especie de tela hecha de trenzas. Para dar las formas generales a la tela de trenza, se usan patrones, que generalmente son moldes en cartulina. A continuación se unen las diferentes piezas logrando el producto. Dependiendo del objeto el tejido en caña flecha se refuerza en su interior con tela tal y como sucede con las carteras, bolsos o billeteras. Si es necesario se colocan cremalleras o velcro en los cierres. Al finalizar se cortan los sobrantes con tijeras.

El cosido en espiral se utiliza especialmente en la fabricación de sombreros.

Cuadro 51. Proceso de armado de productos con la técnica de cosido, tejeduría caña flecha.
Fotografías Silvana Navarro Hoyos, 2004



Uniando las trenzas con máquina de coser



Dando la forma guiándose de moldes y uniendo piezas



Cortando los sobrantes



Producto terminado

La segunda técnica consiste en utilizar un elemento estructural sobre el cual se realiza el tejido directamente. El tejido recubre el elemento y cada parte se asegura con cola.

Un buen ejemplo de esta técnica son las pulseras, que utilizan como base el PVC y se recubren con tejido de caña flecha. En algunas ocasiones, al producto se le da un acabado con resina aumentando su resistencia.

**Cuadro 52. Proceso gráfico de armado utilizando una estructura base comunidad Zenú.
Fotografías Silvana Navarro Hoyos, 2004**



Material base, estructura y caña flecha



Recubriendo la estructura



Dando acabado con resina

Sin lugar a dudas el producto más destacado de esta comunidad es el sombrero vueltiao que identifica plenamente al cordobés y al sucreño. Los términos “De vueltas”, “Vueltiao”, hacen referencia al recorrido en espiral que hace la trenza en su construcción.

El uso del sombrero nació de la necesidad de protegerse de los ardientes rayos del sol en las labores del campo para convertirse en un elemento identitario fundamental.

Inicialmente el sombrero vueltiao era de un solo color, blanco crema y le llamaban “Sombrero de vueltas”, o “sombrero indiano”. El sol y la lluvia lo familiarizaron con el campo, especialmente en la “vaquería”. Luego evoluciona y aparece el color negro, perfeccionando su trenzado.

El Sombrero Vueltiao es parte fundamental de la indumentaria masculina. Algunos lo utilizan como prenda de vestir y otros como protección durante las labores del campo.

El Sombrero Vueltiao se fabrica de la hoja de la caña flecha, mediante el “trenzado” de su fibra. Con las fibras ordinarias que no resisten mayor división, se confecciona la trenza de quince pares correspondiente a treinta fibras, es el sombrero “quinceano”. Si a la encopadura se le incluye un trenzado mejorado se obtiene el sombrero “quinceano cotejao”, o “machi-hembriao”.

Con la fibra más fina se logran trenzas más finas, colocando 19 fibras encima y 19 debajo para un total de treinta y ocho fibras, el sombrero resultante se le llama “diez y nueve”. Si se teje una trenza de cuarenta y dos fibras, veintiuna arriba y veintiuna abajo, se consigue el sombrero “veintiuno”, el más fino y más costoso.

El sombrero vueltiao presenta diferentes partes y su construcción se inicia con la plantilla en lo alto del sombrero a partir de un botón tejido en diferentes figuras concéntricas. Esta parte, es el centro superior, el “cogollito” del sombrero, la horma o molde.

La costura continua con la copa o encopadura. Esta parte tiene la forma de la cabeza, baja hasta el ala. Se construye con cuatro vueltas con pintas geométricas hasta la quinta que debe ser de color blanco.

Una vez realizada la copa del sombrero se continúa con el ala que tiene un promedio de doce vueltas. Aunque hay sombreros más alones que otros. Así, por ejemplo, los sabaneros, especialmente los montadores de caballo, usan el sombrero alón y le colocan un cordón negro que lo sostiene de la barba, llamado “barbuquejo o barboquejo”.

El ala arranca con una vuelta negra, alternando los dos colores hasta llegar al ribete. Este es la parte final del sombrero vueltiao, en su elaboración se utiliza una trenza reforzada de color negro. Con el ribete se modela el sombrero.

El acabado del sombrero se hace poniéndole la correa. Se trata de una tira de adorno corta del ancho de la trenza, hecha con el fondo negro, de vivos blancos entrelazados y terminada con una hebilla para cinchar o aflojar la encopadura. Gracias a esta correa se adapta la copa del sombrero al tamaño de la cabeza del usuario.

Opcionalmente el sombrero puede tener un barbuquejo o barboquejo, es decir, un cordón de zapato largo, anudado a ambos extremos de la encopadura, que pasa por la barba y sostiene el sombrero. Esta pieza es de gran utilidad entre los vaqueros y los montadores de caballo fino ya que asegura el sombrero a su portador. Por lo general cuando el caballo adquiere velocidad, el sombrero se le va a la espalda del montador, sosteniéndose del barboquejo que también se le baja a la garganta.

La forma de usar el sombrero vueltiao refleja la idiosincrasia, el origen, el trabajo de quien se lo coloca. Por ejemplo, un sombrero quinceano identifica al trabajador humilde y a su vez un diez y nueve habla de personas con poder adquisitivo.

El hombre sinuano usa el sombrero jalao' en la parte trasera, con quiebre en la unión. En la parte delantera, quiebre abajo y alas hacia arriba. Mientras el sabanero lo usa jalao' en la parte trasera pero sin quiebre, le busca la forma de un tubo.

Con el tiempo el sombrero vueltiao se ha convertido en el producto artesanal de mayor uso no solo en el Caribe colombiano sino en todo el país. Los diferentes significados que cobra se han hecho tan extensos como las personas que los usan.

A manera de resumen se presenta ahora el esquema productivo desarrollado por la comunidad Zenú en la elaboración de productos de caña flecha. (ver gráfico en la página siguiente)

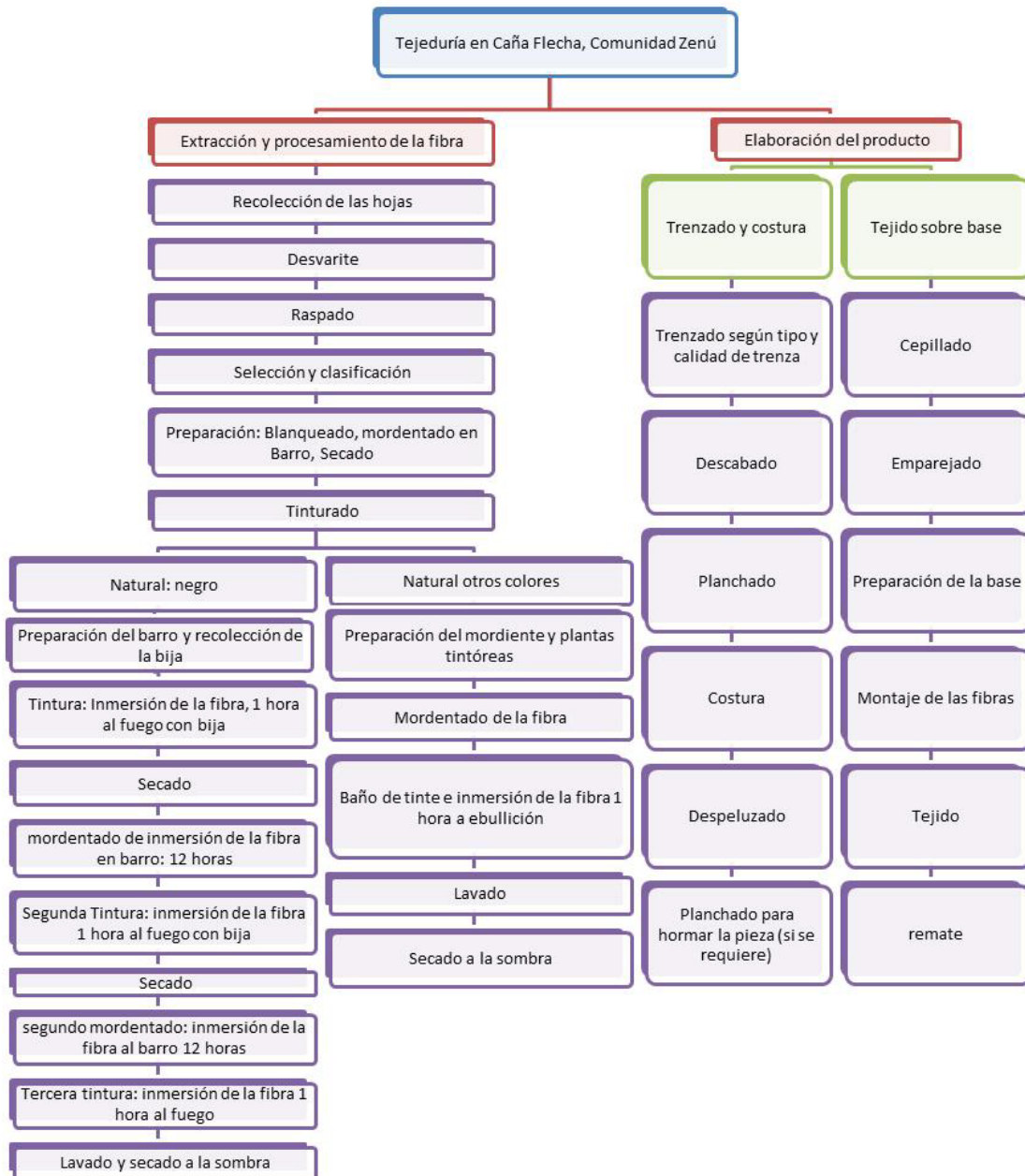


Gráfico 18. Esquema productivo, tejeduría en caña flecha.
 Silvana Navarro Hoyos, 2013

4.3.7. Artesanía del departamento de Sucre, tejeduría en iraca



Ilustración 13. Departamento Sucre.
En azul se resalta el municipio de Colosó.
Imagen de www.sucre.gov.co/
Edición Silvana Navarro Hoyos

El Departamento de Sucre cuenta con un potencial artesanal muy considerable, de acuerdo al último Censo Económico Nacional se calcula en 5.919 sus artesanos activos.

La mayor concentración de actividad artesanal se da en el municipio de Sampués. Según el último censo municipal se registran en el municipio más de 225 microempresas familiares, 82 de las cuales son talleres de carpintería, 42 de talabartería, 26 curtiembres y más de 100 tejedores de caña flecha. (Republica de Colombia - Ministerio de Cultura 2011)

El oficio artesanal de mayor tradición es la tejeduría en algodón, de origen precolombino, concentrada en los municipios de Morroa, Corozal, El Roble y Sincelejo.

El departamento de Sucre comparte técnicas artesanales con otros departamentos de la costa Caribe colombiana, como es el caso de la tejeduría de hamacas y la elaboración de productos en caña flecha, propia de los departamentos de Bolívar y Córdoba respectivamente. Debido a que estas técnicas de tejeduría ya han sido abordadas en otras secciones de este documento, como estudio de caso de este departamento se ha seleccionado la tejeduría de Iraca del municipio de Colosó.

El municipio de Colosó, fundado el 9 de noviembre de 1170, es una entidad territorial perteneciente a la subregión de los Montes de María, territorio constituido por un cinturón montañoso con alturas entre los 200 y 700 msnm.

Presenta un clima tropical seco, con temperaturas entre los 17 y 39 grados centígrados. El municipio de Colosó está ubicado al noreste del departamento de Sucre, limitando al norte con los municipios de el Carmen de Bolívar y San

Onofre, por sur y el oeste, con el municipio de Tolú viejo, por el sureste con el Municipio de Morroa y Corozal y por el este con los municipios de Ovejas y Chalán.

Este municipio es considerado como uno de los más atractivos de la región debido a la diversidad de flora y fauna. Además, es el departamento más privilegiado por contar con el mayor número de fuentes de agua. Sin embargo sus comunidades padecen por falta de este recurso tanto para el consumo humano como para la actividad agropecuaria. El problema radica en la falta de la infraestructura necesaria para el tratamiento y almacenamiento de este recurso.

Colosó es un municipio que registra el más alto porcentaje de población con necesidades básicas insatisfechas de la subregión. El sector agrícola representa la principal fuente de ingresos, cuyos principales cultivos son la producción de maíz, yuca y ñame.

La cestería de rollo se inició hace aproximadamente 30 años, como un proceso de aprovechamiento del recurso natural con que cuenta la región y fue impulsado por proyectos gubernamentales.

Inicialmente el rollo se realizaba a partir de la cepa de plátano amarrado con la iraca pero, poco a poco ha sido reemplazando en su totalidad por la iraca.

En general los talleres artesanales son familiares, los hombres son los encargados de la consecución de la materia prima y las mujeres del proceso de tejeduría. Los niños aparecen dentro del proceso como aprendices. Actualmente el oficio de tejeduría de rollo se ha convertido en una de las principales fuentes de ingresos de algunas familias de la región, llegando incluso a convertirse en la única labor productiva del hogar.



Fotografía 19. Planta de iraca silvestre
Navarro Hoyos, 2005

La principal materia prima utilizada en este tipo de cestería es la Iraca (*Carludovica palmata* R y P), aunque no se trata de una verdadera palma si pertenece al orden de las espatifloras. Esta planta no tiene tronco, sus tallos de hojas son largos y rectos, surgiendo casi siempre del suelo. Cada hoja está dividida en muchos segmentos en forma de mano abierta.

En condiciones silvestres, la iraca es una especie propia del interior de bosque tropical, donde crece a la sombra usualmente en sitios húmedos y en temperaturas inferiores a los 15 grados centígrados.

Actualmente, la comunidad artesanal no cuenta con cultivos propios de iraca sino que extraen los cogollos que crecen en la montaña, procurando mantener las matas limpias de tal manera que se mantengan productivas. A pesar de que se ha intentado su cultivo doméstico, las condiciones climatológicas no permiten la producción de buena calidad necesaria para el proceso artesanal.

Para la cestería en rollo se utilizan las hojas jóvenes o cogollos que aún no se han abierto puesto que son las únicas que permiten extraer las fibras para tejer.

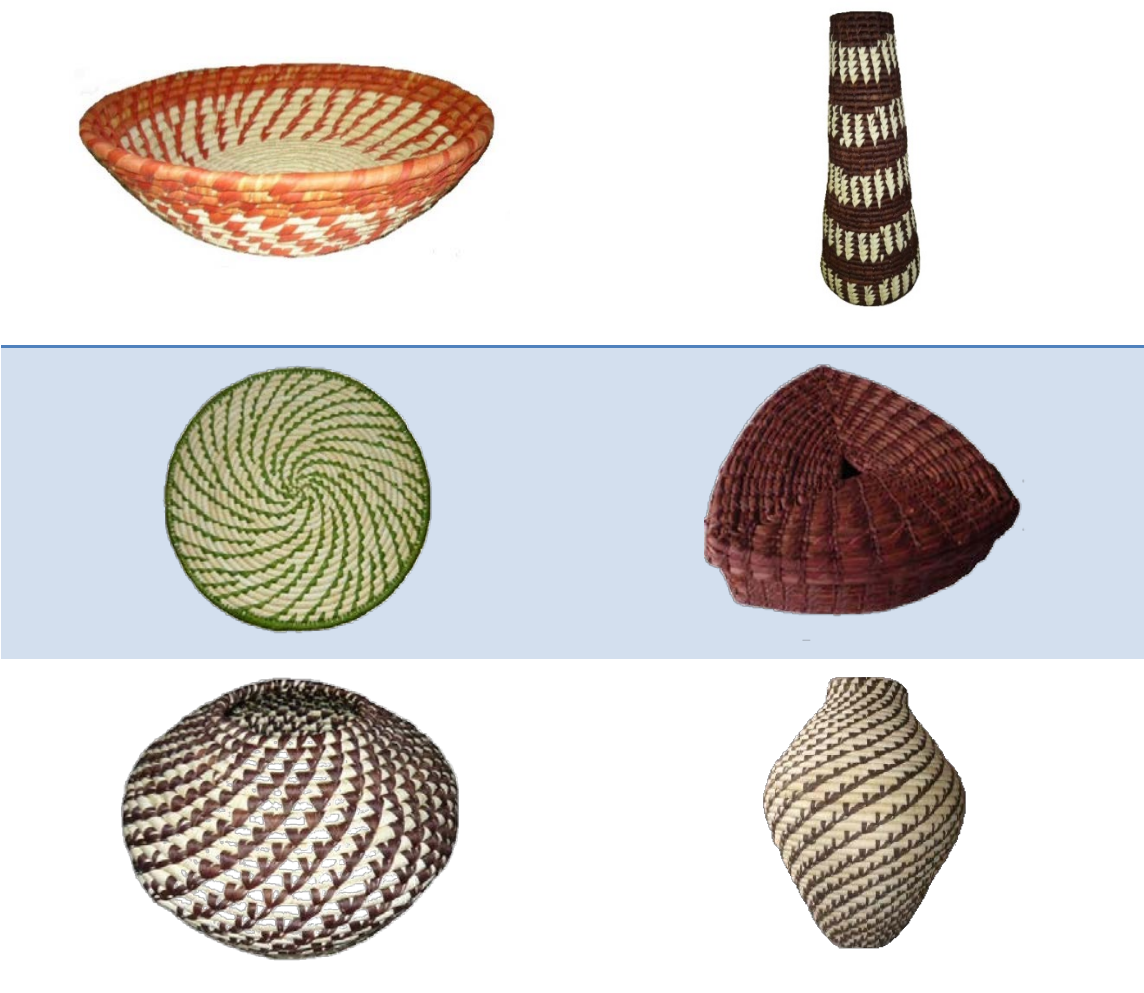


Fotografía 20. Taller artesanal municipio de Colosó
Navarro Hoyos, 2005

En esta comunidad artesanal, no existe la figura de taller artesanal, sino que los artesanos realizan las labores en el patio o sala de la casa, alternando su oficio con las tareas del hogar.

Esta comunidad manufactura productos muy variados entre los que sobresalen los elementos de uso cotidiano para el hogar. A continuación se observan algunos de ellos.

Cuadro 53. Ejemplos de cestería en iraca del municipio de Colosó.
Fotografías Silvana Navarro Hoyos, 2005



Dentro del proceso productivo desarrollado por esta comunidad, la extracción y procesamiento de la materia prima son el elemento clave para el desarrollo de productos de excelente calidad.

Normalmente la materia prima se compra a un grupo de agricultores que la proveen a las artesanas, o bien algún miembro de la familia la extrae directamente.

El proceso de obtención de la materia prima se inicia con el corte de la fibra que se realiza de entre quince días a un mes por planta. Los cogollos apropiados para trabajar deben medir como mínimo 50 cm de largo.

Una vez cortada, la fibra se lleva al taller artesanal, donde la artesana realiza un proceso de selección. Las fibras más cortas se destinan para el aliño, es decir el alma del rollo y las más largas y gruesas se utilizan para la envoltura del mismo. A continuación se prepara la palma retirando o arrancando del cogollo las hojas que lo envuelven y protegen (sacar las orillas) para, posteriormente sacudirla y abrirla. El proceso continúa con el rpiado separando la cinta de iraca de la vena central de la hoja. El material se amarra en pequeños paquetes para facilitar su cocción y posteriormente se la pone a secar.

Cuadro 54. Fotografías procesamiento de la iraca
Navarro Hoyos, 2005



Palma de iraca preparada para el proceso de cocción



Iraca secando

El proceso de cocción, tiene como finalidad retirar las grasas vegetales que contiene la hoja con el fin de obtener un material más flexible. La iraca se cocina durante 20 minutos y algunas artesanas le añaden naranja agria para que la fibra quede más blanca.

Una vez enfriados los cogollos se lavan con agua fría hasta retirar todo tipo de suciedad. Posteriormente la fibra se pone a secar colgada a la intemperie entre 3 y 5 días.

Para finalizar el proceso de obtención de la fibra, cada cogollo es desvenado, es decir se retira la vena que une las dos caras de la hoja separando las fibras. Esta actividad se realiza con la uña o con la punta de una aguja especialmente

si el material va a ser tinturado o se inicia el proceso de tejeduría (sacando las fibras para coser).

El proceso de tinturado utilizado por esta comunidad es opcional, generalmente emplean tinturas de uso industrial y siguen las indicaciones del fabricante para la obtención de los colores. La fibra es tinturada una vez ha sido blanqueada y secada. En general se trata de un proceso de ebullición que dura aproximadamente de 30 a 40 minutos.

Con la materia prima procesada se inicia la elaboración del rollo. El proceso consiste en envolver las fibras flexibles de iraca sobre el aliño o fibras que se colocan en forma paralela en dirección longitudinal.

El rollo se produce de acuerdo al tipo de producto según su forma y tamaño. El grosor del rollo varía de acuerdo al tamaño del producto, así a más tamaño de producto mayor grosor de rollo. Los grosores de rollo varían de 0,8 a 1,5 cm.

Una vez logrado un rollo o bejuco parejo que permita la elaboración de objetos, se inicia el proceso de costura. La costura se realiza con una guja capotera y utilizando a manera de hilo las fibras más largas y resistentes de iraca. Se cose borde de rollo con borde de rollo hasta conformar el objeto. En el proceso es determinante la tensión de la costura pues si es muy suelta la pieza quedara sin estructura. Lo más recomendable es que la distancia entre costuras para objetos pequeños tenga puntadas cada 2 cm y para objetos grandes hasta de 4 cm.

Una vez finalizada la pieza se realiza el remate del tejido, para ello la última vuelta del rollo debe ir adelgazando hasta casi fundirse con la vuelta anterior. Al terminar de coser, los hilos sobrantes de la fibra se cortan lo más cercano posible al rollo. Este proceso es conocido por las artesanas como despeluzado o despicado.

Cuadro 55. Fotografías tejeduría en rollo de iraca
Navarro Hoyos, 2005



Esta comunidad artesanal desarrolla cuatro tipos de puntadas, logrando diferentes efectos sobre la superficie de la pieza.

Cuadro 56. Puntadas tejido de rollo en iraca, Colosó
Navarro Hoyos, 2005



A continuación se presenta el esquema productivo del proceso desarrollado por la comunidad artesanal del municipio de Colosó, en relación a la técnica artesanal de tejeduría en rollo de iraca (ver gráfico en la página siguiente).

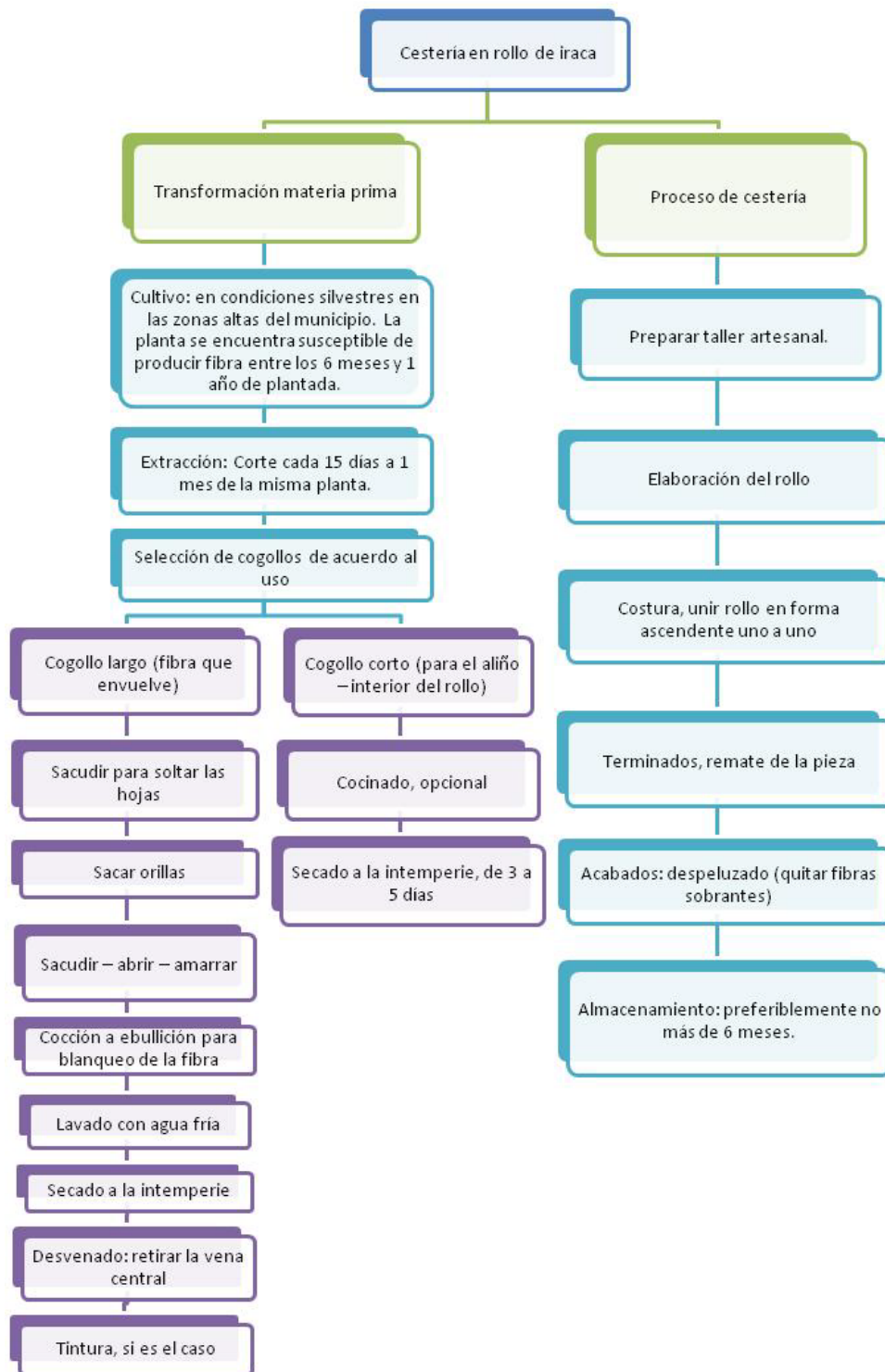


Gráfico 19. Esquema productivo, tejeduría rollo Colosó.
 Silvana Navarro Hoyos, 2013

4.4. Apuntes sobre la artesanía del Caribe colombiano, en la búsqueda de elementos que definan la identidad de la zona

La artesanía del Caribe colombiano muestra diferentes formas de ver el mundo, es un reflejo de su diversidad territorial, de materiales, de técnicas específicas y formas de vida.

La artesanía convive con lo ancestral y contemporáneo al mismo tiempo y en su desarrollo intervienen mensajes locales, nacionales e internacionales, generando procesos de participación social.

La producción artesanal se define como una forma que promueve el conocimiento y que mantiene formas de existencia propias, no solo por las técnicas desarrolladas sino también por el contexto social.

Cada localidad estudiada en este documento presenta una identidad cultural diferenciada, que se manifiesta en su producción artesanal. Cada uno de estos elementos aporta a la construcción de la identidad del Caribe colombiano.

La convivencia de los diversos grupos artesanales del Caribe colombiano, realza la composición híbrida de la identidad regional. Cada comunidad artesanal ha mantenido tensiones e intercambios históricos, a nivel simbólico y material, se han mantenido siempre en contacto, interrelacionándose. La creación de estas relaciones es lo que hace que la región se defina por su multiculturalidad.

La artesanía no es sólo un oficio que proporciona sustento económico a sus productores, es además un aspecto que estructura las sociedades locales. Contiene una dimensión trascendente de orden simbólico, ligando su sentido a necesidades de expresión estéticas, lúdicas, de transmisión de conocimientos, formas de comportamiento y estructuras sociales.

Un objeto artesanal se hace único gracias a sus rasgos identitarios. Son precisamente estos elementos los que permiten que el oficio y el objeto se relacionen de forma más directa con su entorno social.

La artesanía presenta dos legados patrimoniales: como bien material y como bien inmaterial. Lo material lo podemos palpar en los objetos en sí, sombreros, máscaras y cestos entre otros. Lo inmaterial se evidencia en toda la tradición fundamentada en la manufactura, los oficios, los saberes transferidos por generaciones, los diferentes usos y significados que tienen estos objetos.

De esta manera observamos que los oficios artesanales implican respeto por los entornos, las costumbres, las tradiciones y la nobleza de los materiales entre otros muchos factores.

Para lograrlo la artesanía se articula con otras áreas como la historia, los desarrollos sociales o la economía, elementos que dan fundamentos para que nuevas generaciones de artesanos entiendan su oficio reconociendo el mundo que los rodea y reconociéndose como individuos de una sociedad.

La producción artesanal del Caribe colombiano también se vincula con otras expresiones culturales como el Carnaval de Barranquilla. Sin lugar a dudas esta fiesta se ha convertido en una de las vitrinas con mayor notoriedad en lo que respecta a la comercialización de productos en la región.

Aunque muchas de las técnicas artesanales de la zona existían antes del carnaval, algunos de estos objetos como la mochila, el sombrero vueltaio y las máscaras se han integrado de forma directa en las actividades de la celebración. No obstante cabe destacar que muchos de estos objetos artesanales sobreviven sin este hecho cultural en particular, en estos casos son las formas de uso de cada objeto lo que les otorga un carácter de cotidianidad, integrándolos dentro de las formas de vida de los habitantes de la región.

Si un objeto artesanal se arraiga de esa manera dentro de una región, formando parte del día a día de sus habitantes, es indudable que de alguna manera influencia la identidad regional. Por lo tanto, se puede concluir que la artesanía no solo influencia a sus hacedores, sino a sus usuarios. Los objetos se convierten en parte de los procesos de comunicación de la sociedad.

Un ejemplo claro de los procesos de comunicación en los que puede estar involucrado un producto artesanal lo encontramos en el Carnaval de Barranquilla.

Esta fiesta recrea personajes tradicionales por medio de máscaras, turbantes y vestidos de colores, como parte de una tradición folclórica y artesanal. Las máscaras zoomorfas, elaboradas en tela y madera, evocan clanes totémicos de tribus antiguas y transforman al enmascarado en un animal sagrado.

Dentro de las representaciones se halla el toro, el cual evoca las máscaras utilizadas por los Bijaos de África Occidental en sus rituales de agricultura y como adorno de sus barcos de guerra (Corradine, 1986).

En la siguiente tabla se observa las enormes similitudes de las máscaras del toro procedente de la comunidad de Galapa y las máscaras tradicionalmente desarrolladas por los Bijagó.

Cuadro 57. Máscaras de toro, Carnaval de Barranquilla y Bijagó



Mascara Carnaval de Barranquilla
Imagen, Silvana navarro Hoyos (2008)



Mascara Bijagó, Guinea-Bissau
Imagen tomada de:
<http://www.zyama.com/bijago/C749bijago.htm>

Otros animales representados en el carnaval como el tigre contiene elementos del jaguar como figura americana y del espíritu ancestral del animal que se plasma en el arte de los africanos.

El caimán es una metáfora de los habitantes del Magdalena, capaces de sobrevivir en el agua y en la tierra. Según la mitología, el caimán habita un palacio de oro ubicado en el fondo del río.

Las calaveras blancas representan la muerte, tema principal del entierro de Joselito Carnaval que marca el fin de la festividad. La carroza del difundo simboliza la purificación y marca el comienzo de la Cuaresma.

Se pueden seguir citando hechos culturales de la fiesta, que con diferentes ascendencias culturales y geográficas se han mezclado en un mismo ente que presenta una personalidad propia. Indudablemente en todas estas manifestaciones el objeto artesanal no sólo comunica por sí mismo, sino que se convierte en una herramienta de transmisión a diferentes niveles.

El Carnaval y la artesanía son productos culturales que se nutren día a día de las vivencias de las personas y por tanto se van transformando con el tiempo. Cambios que sin duda apoyan los procesos de construcción de la sociedad, algunos de estos hacen referencia a formas, otros a usos y otros a significados. Cuando un objeto artesanal se integra dentro de las actividades de una región y es utilizado por sus habitantes, dicho objeto es interiorizado y comienza a formar parte del imaginario cultural de la zona.

Lo anterior pone de manifiesto que un objeto artesanal es transformable. Su condición de mutabilidad gracias a factores externos e internos, los convierte en elementos tan dinámicos como la cultura misma. En ciertos casos, un objeto artesanal sobrepasa los límites de su sociedad productora y es apropiado por otras sociedades. Aquí el objeto no sólo representa a la comunidad productora de forma específica, sino que integra a esta comunidad dentro de un círculo cultural más amplio. Por lo tanto, cuando un producto artesanal realiza esta función tiene un papel unificador.

Gracias a esta función unificadora, a una sociedad le es más fácil la comprensión del “otro”. En culturas como las del Caribe colombiano reconocer las diferencias e integrarlas como propias es uno de los elementos claves para comprender la identidad de la zona.

Un claro ejemplo lo constituye la mochila, que se ha convertido en uno de los objetos artesanales más representativos de la zona caribeña. Su comercialización unida a la gran movilidad de los habitantes del Caribe colombiano, ha propiciado que este objeto salga de su contexto geográfico y

cultural primario. Su utilización cotidiana en toda la república, ha permitido el reconocimiento, valoración y apropiación de las comunidades productoras.

La puesta en valor de las diferentes culturas que conforman el Caribe colombiano pone de manifiesto que la identidad cultural de la zona se construye a partir de pluriculturalidad. Resulta difícil determinar la influencia de cada comunidad artesanal dentro de la construcción del imaginario caribeño colombiano. De la misma manera es complicado delimitar la influencia que tienen las diferentes comunidades productoras entre sí.

El conocimiento de los procesos de desarrollo artesanal evidencia elementos de la identidad cultural de la región, la forma en cómo se definen sus habitantes, sus rituales, sus fiestas populares. La artesanía es parte del patrimonio local, regional y nacional (Navarro Hoyos, 2006).

“La identidad sólo es posible y puede manifestarse a partir del patrimonio cultural, que existe de antemano y su existencia es independiente de su reconocimiento o valoración. Es la sociedad la que, a manera de agente activo, configura su patrimonio cultural al establecer e identificar aquellos elementos que desea valorar y que asume como propios y los que, de manera natural, se van convirtiendo en el referente de identidad.”

Bákula (2000:169).

5. A modo de conclusión. Artesanía y Carnaval: apuntes hacia la definición de la identidad del Caribe colombiano



Fotografía 21. Las marimondas.
Fotografía, *Diario El Heraldo*, febrero 2012.

Resulta difícil determinar con exactitud los rasgos de identidad del Caribe colombiano, ya que sus manifestaciones culturales son tan variadas como sus gentes. Sin embargo, a lo largo de esta investigación se han perfilado algunas ideas a este respecto.

Aunque a primera vista el Carnaval de Barranquilla y la producción artesanal del Caribe se consideran como expresiones culturales diferenciadas, resulta indudable que se tratan de manifestaciones arraigadas en la zona y, por ende, generadoras de identidad.

La definición de la identidad de una región es uno de los factores clave en la formación de una conciencia nacional, que a su vez define los diferentes sectores de la sociedad. Manifestaciones culturales como las desarrolladas en el Carnaval y en la artesanía, junto a los medios de producción y comunicación, reafirman la cultura popular.

Cuando los habitantes de una región logran identificar y apropiarse de aquellos elementos identitarios, dan sentido a la definición de tradición. En consecuencia, en las manifestaciones culturales de esa sociedad, el uso de elementos “tradicionales” refleja aspectos de índole estético, comercial, ideológico y productivo, entre otros, a la vez que expresa una conciencia colectiva común.

De esta manera, el Carnaval de Barranquilla y la producción artesanal del Caribe colombiano se identifican no sólo como parte de la cultura popular, sino también como un elemento más de la tradición de la región.

Cada hecho cultural de una sociedad presenta dos niveles básicos. En primer lugar, el de las ideas que encierra actitudes y valores y, en un segundo lugar, el nivel de producto, que se refiere a las unidades formales e inmateriales. Gran parte del valor en la creación de identidades recae en la propia lectura que realiza cada individuo.

Como es bien sabido, toda manifestación cultural comunica, pero es finalmente el interlocutor quien realiza la lectura e interpretación final. Estas diferentes lecturas generan elementos para su actualización. Por lo tanto, cuando nos referimos al término de cultura hemos de remitirnos nuevamente a conceptos

como retroalimentación, mutación y construcción. Por lo tanto, la identidad cultural de una región puede presentar diferentes realidades e interpretaciones. Precisamente, es en este punto donde se hallan ciertas dificultades para definir la identidad de una región, ya que las variables se multiplican y los diferentes puntos de vista pueden afectar a dinámicas como la creación, la difusión y la reproductibilidad.

Cabe señalar también que la identidad se recrea individual y colectivamente, alimentándose además de las influencias exteriores. Por lo cual, constituirse como expresión de diferentes realidades que operan de forma simultánea es uno de los primeros conceptos que se abordan en la definición de la identidad del Caribe colombiano.

En conclusión, la definición identitaria de una región es una revisión permanente del pasado, para interpretar el presente y construir el futuro. Estas características propias generan sentido de pertenencia a un grupo social y hace que los individuos compartan rasgos culturales como costumbres, valores y creencias.

Es indudable que al hablar del Caribe colombiano nos remitimos directamente a un territorio. No obstante, cuando los habitantes de esta región se reconocen como "costeños", no sólo lo hacen por su cercanía al mar, sino porque comparten una serie de valores, creencias, normas e historia. Además, se identifican a sí mismos como oposición a las diferentes identidades culturales existentes en el país, como, por ejemplo los "paisas" de la zona cafetera o los "cachacos" habitantes del interior del país. Gracias a esta consciencia se reafirma su propia identidad.

Así, cada sociedad configura de manera particular su patrimonio cultural. El proceso implica la identificación y el establecimiento de aquellos elementos que desea valorar y que asume como propios, y de manera natural se van convirtiendo en un referente identitario.

Sin duda alguna, el Carnaval de Barranquilla y productos artesanales como la mochila y el sombrero vueltiao se han convertido en parte de estos referentes.

Además, no sólo se valoran como propios, sino que se han convertidos en una carta de presentación frente a otras regiones del país.

Los referentes de cada sociedad son de diversa índole: históricos, geográficos, de comportamiento o de producción, entre otros muchos. Es decir, la identidad cultural de una región se construye a partir de diferentes facetas, que no se entienden como particulares, sino que se complementan entre sí.

Las formas de comportamiento social de cada individuo definen la identidad cultural de la región del Caribe colombiano. Algunas de sus características son: dejar la puerta de casa abierta para dar la bienvenida al que sea; llevarle al vecino la prueba de la comida que se ha preparado; hablar casi gritando con un acento donde la "r" y "s" casi desaparecen; saludar a todos de forma calurosa como si fueran los amigos más íntimos, y no desperdiciar ninguna oportunidad para bailar o escuchar música. Cada uno de estos símbolos específicos y únicos de comportamiento son referentes de identidad cultural.

Cada persona toma caracteres de esta identidad grupal y reafirma los suyos propios, por lo cual la construcción es integradora e individual al mismo tiempo, recreándose en lo individual y en lo colectivo.

Uno de los elementos que más llama la atención en el Caribe colombiano es la marcada diferencia entre clases sociales. Sin duda alguna, la economía es uno de los factores que influye en la creación de identidades; además, hasta cierto punto se trata de una construcción social heredada históricamente de época colonial con sus marcadas categorías sociales. Esta problemática será difícil de vencer si el poder económico sigue recayendo sobre una minoría.

En este sentido, el Carnaval de Barranquilla ha generado a través de su historia una serie de comportamientos sociales peculiares. En sus inicios, la clase dominante se valió de esta fiesta para ensayar una separación menos cortante y visible con las clases populares. En la actualidad, aunque la diferencia social es una constante en la región, el Carnaval se ha convertido en un elemento integrador.

Por unos días, durante su celebración las diferencias sociales desaparecen, emergiendo en su lugar un grupo de personas que viven y celebran el

Carnaval. Dentro de este contexto surgen una serie de actividades sociales que se organizan y transmiten de una generación a otra. Un aspecto destacable es que con el tiempo estos comportamientos han sobrepasado el tejido primario, integrándose en el día a día, lo que ha permitido la valoración del "otro".

Un ejemplo similar se manifiesta en el mundo de la artesanía. En la época colonial, los esclavos negros se sirvieron del conocimiento de un oficio para obtener una mejor valoración en el interior de la sociedad y en muchos casos lograr su libertad. En la actualidad, si un artesano destaca por su destreza y maestría en un oficio, se genera un reconocimiento social que permite su integración y valoración en las diferentes escalas sociales que forman la sociedad del Caribe colombiano.

Manifestaciones culturales como un baile, un desfile del Carnaval o bien las diferentes técnicas artesanales caribeñas componen el tejido social y con ello representan una adaptación particular, constituyéndose como elementos propios de la identidad cultural de la región.

Así, cuando se vive el Carnaval, cuando se baila, cuando parece que la música de los tambores lleva de manera irrefrenable a mover las caderas, cuando se usa un sombrero vueltiao para protegerse del sol, cuando se usa una mochila a manera de cartera, o cuando se usa una cesta de iraca para poner el pan del desayuno, se está socializando y, por tanto, incorporando elementos de conocimiento popular. Podemos concluir que cada una de las actitudes y comportamientos son una muestra de la identidad cultural de la región.

Estos elementos comportamentales son como categorías de un todo que el individuo puede utilizar a su gusto y son, por supuesto, una forma de entender y participar de la sociedad.

Con el tiempo cada fenómeno cultural se va relacionando con una región y esto los convierte en propios. De esta forma, se marcan diferencias frente a otras sociedades y se define la propia identidad.

Tal y como se ha señalado, aunque el concepto de identidad suele asociarse con un territorio, en el Caribe colombiano no existe un aislamiento geográfico y

consecuentemente los lugares quedan absorbidos por la narración histórica del grupo referente.

De esta manera, los caribeños se reconocen como "costeños" y como colombianos. Al mismo tiempo, y utilizando esta misma lógica, los habitantes de otras regiones colombianas reconocen las diferencias culturales de los caribeños, valorando sus particularidades y aceptándolos como pertenecientes al país. A partir de esta dinámica se puede concluir que la relación de las sociedades con su entorno se construye a través del accionar histórico. Por lo tanto, el fenómeno de la multiculturalidad no sólo es propio de la región caribeña, sino que es un referente de la identidad cultural nacional.

Para el caso del Caribe colombiano, la noción de identidad se construye desde la visión del otro. A partir de este pensamiento, se genera la autoadscripción a un grupo, por lo que el concepto de identidad cultural cohesiona y diferencia.

Estos fenómenos no son de manera alguna estáticos. Es indudable que los elementos identitarios se transforman con el tiempo y en el espacio. La identidad cultural se caracteriza por el pluralismo, la asimetría y la mutación. Por tanto, es insostenible definir parámetros únicos al hablar de la identidad cultural en una región. No obstante, es posible perfilar algunos aspectos que la caractericen, siempre desde un punto de vista más amplio y en continua construcción.

La producción artesanal del Caribe colombiano y el Carnaval de Barranquilla son manifestaciones culturales, regidas por reglas manifiestas o aceptadas tácitamente y de naturaleza ritual o simbólica que en cierta manera involucran valores y normas de comportamiento.

Estas expresiones culturales simbolizan cohesión social y fomentan la membresía a grupos y comunidades. Al mismo tiempo, legitiman instituciones o relaciones de autoridad.

Al estudiar el Carnaval se observa cómo las actividades están claramente divididas en grupos que presentan una afiliación bien de parentesco, compadrazgo o de nivel socioeconómico. Así, por ejemplo, cada comparsa

tiene un líder y, además, su antigüedad le otorga derechos en la toma de decisiones, coreografías, vestuario o coplas a cantar, entre otros.

Cada uno de los participantes siente una vinculación directa con el grupo y respeta las categorías establecidas. Sin duda, el deseo que mueve toda la actividad no sólo es el disfrute de la fiesta, sino también lograr un papel destacado dentro de las actividades de la misma. Por tanto, los grupos buscan un reconocimiento por parte de la sociedad. Así, en el momento en que cada comparsa muestra sus bailes y coplas, además de contar un pequeño fragmento de la vida de cada participante, se afianzan los lazos de pertenencia a la comunidad. Consecuentemente, la construcción de la identidad es un camino de doble vía, que va de lo particular, pasando por lo grupal, hasta llegar a lo comunitario y viceversa.

Aunque el Carnaval de Barranquilla se asocia a una ciudad concreta, las celebraciones carnestolendas son tradicionales en toda la región caribeña. Históricamente las diferentes fiestas han recibido influencias las unas de las otras. Por lo tanto, ciertos fenómenos sociales que se presentan en el interior del Carnaval barranquillero se reproducen a lo largo de las diferentes poblaciones caribeñas con características similares.

En la actualidad, la fiesta barranquillera fomenta el desarrollo de los pequeños carnavales de la región. En este sentido, cabe añadir que estos últimos estarían casi en el olvido, sin el impulso y notoriedad que les otorga el gran Carnaval de Barranquilla.

Así pues, se puede afirmar que el desarrollo de la fiesta de Barranquilla aporta elementos de identidad a todo el Caribe colombiano.

Para el caso de las artesanías, la afiliación a grupos es más notable gracias a las formas de organización tradicional de los artesanos. Dichas asociaciones se establecen a partir de la pertenencia a una comunidad productora específica. Así, por ejemplo, en las comunidades indígenas lo es por el uso de materiales y técnicas concretas, por las formas de transmisión de saberes y por las formas de comercialización, entre otros.

La producción artesanal se caracteriza por la pertenencia a grupos más delimitados. Generalmente se reconoce cada comunidad productora por su localización geográfica, técnica y/o material. Así, por ejemplo, los talladores de madera de Galapa, las mochilas Kankuamas o el chinchorro Wayúu.

Una tarea un poco más difícil es vincular los diferentes grupos entre sí en una región más ampliada, como es el caso de estudio del Caribe colombiano. Afirmar que existe una cohesión social-cultural entre los diferentes grupos productores de artesanía sólo por el mero hecho de ser artesanos nos llevaría a un análisis poco profundo de la realidad artesana de la zona.

Los grupos están claramente diferenciados por su historia, ubicación geográfica, técnica, materiales y productos desarrollados. En algunas ocasiones incluso pueden rivalizar, sobre todo en las etapas de comercialización. Por lo tanto, la artesanía está ligada a la pertenencia a grupos o comunidades.

El elemento que cohesiona a los diferentes grupos artesanales del Caribe colombiano entre sí es el valor de uso y de identificación que posee el objeto. La artesanía está viva, es decir, puede usarse, consumirse, alimenta tanto material como espiritualmente y constituye una parte fundamental de la cotidianidad.

Precisamente, es en ese momento cuando el objeto artesanal abandona la esfera de su comunidad productora y se adentra en una más amplia, la del Caribe colombiano. En estos casos la tradición se transmite socialmente y forma parte de los procesos de selección cultural, es decir, lo que comunica cada objeto se convierte en parte de la identidad cultural de la zona.

Tal y como sucede en el Carnaval, en la artesanía se halla nuevamente un camino de retroalimentación en la construcción de la identidad. Esta vía va del artesano al grupo artesanal, llega a la esfera regional e integra a los consumidores o usuarios de los diferentes productos. En consecuencia, artesanía y Carnaval simbolizan y cohesionan, por lo que estas manifestaciones culturales se introducen en un sistema de valores y comportamientos sociales.

Llegados a este punto se pueden delimitar tres factores fundamentales para definir los elementos identitarios en el Caribe colombiano: el individuo, la actividad y el producto. La interrelación de los mismos conforma las señas de identidad de la región.

Los individuos constituyen el eje fundamental de cualquier manifestación cultural donde destacan como creadores. Por lo tanto, es en las personas en quienes recae el papel de constructor de la cultura.

Por actividad se entiende el accionar y las diferentes formas de participación humana en las manifestaciones culturales, para este caso en concreto, la fiesta del Carnaval y la producción artesanal. En consecuencia, la actividad es un proceso práctico en el cual se muestran la tradición, la historia, las normas de comportamiento y las formas de socialización.

Por su parte, el producto también es una expresión de identidad. Esta manifestación puede ser tanto material como inmaterial y es el resultado tangible y manifiesto de los individuos y de la sociedad. Además, se trata de elementos que comunican de manera interna y externa. De manera interna, la sociedad productora comunica valores, historia y formas de comportamiento, afianzándose de esta manera la propia identidad. De manera externa, comunica a otras sociedades las características del grupo productor.

Consecuentemente, es imposible definir los conceptos individuo, actividad y producto sin la existencia del otro. Precisamente su interrelación es la que define su particularidad y al intentar definir los criterios de identidad de una región, los términos se entienden como un todo casi indivisible.

El Carnaval de Barranquilla constituye un claro ejemplo. Esta fiesta crea identidad en las clases populares y abre nuevas formas de socialización dentro de los diversos niveles de la sociedad, creándose una imagen colectiva de representación. Por lo tanto, el Carnaval desarrolla relaciones alternativas. La fiesta tradicional del Caribe colombiano se convierte en un espacio donde los hombres se tratan como iguales, sin importar su condición social y económica.

Además, cabe destacar que la fiesta se integra entre lo rural y lo urbano debido a una de las características propias de esta región, la escasa división entre las

categorías ciudad-pueblo. Como consecuencia de ello, las formas de socialización de la ciudad conservan los mismos parámetros que las de un pueblo. Características como ser cercanos, acogedores y el compadrazgo definen la región.

Algunas manifestaciones del Carnaval de Barranquilla, como las danzas o los disfraces, poseen un alto sentido mítico y unos valores que a su vez expresan la condición humana y las creencias populares. También contienen continuas referencias al entorno, en las que se presenta la fauna y flora autóctona de la zona. Un claro ejemplo lo constituyen las danzas del Pájaro, el Caimán o El Torito, entre otras.

Las manifestaciones culturales del Carnaval son un elemento fundamental en la vida social y cultural de la región. Con el desarrollo de la fiesta, los habitantes del Caribe experimentan una emoción que brota del interior del espíritu y que se siente comunalmente. Lo lúdico, lo ritual, lo mítico, las referencias a la naturaleza, la memoria y la construcción colectiva son conceptos que se expresan en el desarrollo de la fiesta, y que forman parte de las características de la sociedad caribeña.

Al igual que el Carnaval, la artesanía también contiene rasgos que definen a los habitantes del Caribe. Del análisis de los procesos de producción, creación y comercialización de los productos artesanales de la región se desprende que la artesanía, como producto folclórico, se encuentra en continua transformación.

Algunos de los criterios que la definen, como la antigüedad o la tradición, constituyen un reflejo o una seña de identidad. No obstante, cabe recordar que su continua construcción y variedad también son características de las sociedades que las producen y consumen.

Un producto artesanal conforma rasgos distintivos de la identidad de una comunidad tanto a nivel individual como colectivo. Además, presenta diferentes niveles de comunicación: por un lado, el de las ideas y referentes que el artesano quiere comunicar, que no son más que el reflejo de su entorno; y, por otro, las del propio consumidor, que puede interpretar el mensaje del

artesano o bien crear un nuevo sentido para el objeto, en cuanto a su significado y uso.

Un claro ejemplo que refleja los continuos cambios de los objetos artesanales es la mochila. Para comunidades nativas como los kankuamos, arhuacos o Wayúu, ésta forma parte de su vida cotidiana y se la asocia en la definición de roles en el interior de sus sociedades, bien sea para demostrar pertenencia, rango social, compadrazgo o afianzar relaciones familiares, entre otras.

Cuando este objeto sale de su entorno primario y se introduce en los canales de comercialización, inevitablemente se ve alimentado de nuevos simbolismos. Actualmente, en Colombia algunos diseñadores de renombre nacional han apostado por la introducción de la mochila dentro de sus propuestas de colecciones. Por lo tanto, la mochila no solo se asocia con la comunidad productora, sino que también se vincula directamente con el nombre del diseñador e incluso con el prestigio que se desprende de la utilización de un objeto diseñado por éste.

Otro ejemplo lo constituye la comercialización de productos artesanales bajo la modalidad de comercio justo. En este caso, el objeto se asocia a la conciencia de ayuda o apoyo a comunidades vulnerables.

Estos son sólo algunos casos en los cuales se puede observar cómo el mensaje original del producto artesanal se transforma a partir de la apropiación que se hace del objeto. Por tanto, todos ellos constituyen un claro ejemplo de la importancia de la artesanía en el desarrollo de las identidades. Estas manufacturas populares sirven para crear escenas del diario vivir. Como conclusión señalar la existencia de interacciones cotidianas entre lo simbólico y lo utilitario. De esta manera, tanto el Carnaval como las artesanías son depositarias de una memoria colectiva y además refuerzan la tradición y el ritualismo de una manera lúdica.

Las manifestaciones culturales son elementos que se transforman y se nutren a partir de su realidad. No obstante, aunque se trate de hechos de construcción comunal, están lejos de ser homogeneizadores; por el contrario, se caracterizan por la manifestación de diferencias.

El individuo, al apropiarse e interiorizar expresiones como el Carnaval o la artesanía, se proyecta como un ser social y cultural. Además, la valoración de estos elementos muestra una dimensión cognitiva, afectiva y comunicativa en la formación de identidades.

Del análisis de las danzas o de los disfraces de carnaval, así como de la riqueza artesanal del Caribe colombiano, concluimos que la zona se caracteriza por tener no una, sino diversas culturas de referencia. No obstante, el accionar de sus habitantes ha desarrollado una identidad común que reúne todas las expresiones en la que los individuos se reconocen como costeños.

A partir del análisis de manifestaciones culturales como el Carnaval y la artesanía surgen cuatro elementos clave en la definición del imaginario de la identidad del Caribe colombiano:

- La espontaneidad, ligada a los procesos de creación y comunicación.
- La sensación de espíritu libre, relacionada con la idea de inclusión social.
- La visibilidad de la prosperidad, consecuencia de la creación permanente de espacios de intercambio, que dota a la región de una apertura a la diversidad y de una construcción social abierta.
- La presencia del otro, al reconocer las diferencias culturales existentes, aceptándolas y apropiándose de ellas.

La espontaneidad y la originalidad son dos de las características del caribeño, y ambos aspectos están fuertemente arraigados en su comportamiento y se vislumbran en las diferentes facetas del diario vivir.

En los productos artesanales de la zona se reflejan, de manera tangible, la generación de nuevas ideas, o bien de nuevas asociaciones en conceptos ya conocidos. Los grupos estudiados muestran un continuo interés por la innovación, que se traduce en una doble vertiente. Por un lado, la necesidad de comunicación del artesano que desea el reconocimiento de su trabajo y la maestría de sus objetos. Y, por otro, las condiciones de comercialización, que

exigen la renovación continua de la artesanía para mantener un estándar de ventas.

La fiesta del Carnaval también está dotada de espontaneidad. La libre expresión que se desarrolla en la festividad permite desatar comportamientos que en otras situaciones no se manifestarían. Los individuos desinhibidos expresan sus ideas frente a estructuras sociales, culturales, religiosas o políticas. Se trata de una especie de catarsis social, que posibilita la creación de vínculos más fuertes entre el individuo y la sociedad. El Carnaval genera espacios que permiten y promueven la espontaneidad, tal y como lo demuestran las ingeniosas coplas disfraces o comparsas.

Sea cual sea la razón que empuja los procesos de creación y comunicación, en la artesanía y Carnaval prevalece una fuerza irracional que los promueve, impulsados por la pasión y que comporta la generación de una serie de comportamientos humanos que se reflejan en la identidad de la región.

La sensación de espíritu libre es otra de las características del Caribe colombiano. Desde tiempos coloniales los habitantes de esta región se han servido de las manifestaciones culturales para expresar sus ideas o bien para obtener un reconocimiento social.

En época colonial, las categorías artesanales no sólo sirvieron para que muchos de los esclavos negros y mulatos lograran su libertad, sino también su reconocimiento como individuos gracias a su aportación en la construcción de la sociedad. Los inicios de los bailes y comparsas del Carnaval también constituyen una puesta en valor de las clases populares.

En la actualidad, el Carnaval es un espacio de convivencia donde sus participantes únicamente se preocupan de su disfrute, sin importar su condición social, económica, política o religiosa.

Con el tiempo, manifestaciones culturales como el Carnaval y la artesanía se han convertido en herramientas que facilitan la inclusión social, ya que generan espacios de acción y relación igualitarios para toda la sociedad. No obstante, en la región del Caribe la sensación de espíritu libre en realidad no es más que

un concepto cuya temporalidad es limitada y utópica, ya que después del Carnaval las diferencias sociales siguen siendo las mismas.

Sin embargo, los habitantes de esta zona la perciben como una equidad al tener las mismas oportunidades o derechos en el interior de la sociedad. En consecuencia, más que de un hecho en sí, la sensación de espíritu libre es una percepción arraigada en la sociedad que refuerza la idea de heterogeneidad cultural, que es respetada y valorada por sí misma, en la cual los individuos se reconocen como participantes de la realidad cultural de la región. La inclusión social es una característica propia de esta sociedad.

La visibilidad de la prosperidad es intrínseca en la definición de la identidad del Caribe colombiano. Por lo tanto, con el fin de denotar grandeza y superioridad, se observa la necesidad de mostrar al resto del país las cualidades de la zona, tanto desde el punto de vista material como inmaterial. Así, no es de extrañar que proliferen expresiones como el “Carnaval de Barranquilla es el mejor del mundo”, “Tenemos las mejores playas” o “Este producto artesanal es único”. El habitante de esta región no sólo se preocupa por resaltar fortalezas o cualidades, sino que en ocasiones cae en la exageración.

Esta forma particular de hablar ha desarrollado expresiones que se utilizan en el lenguaje del diario vivir, y que se han convertido en otro rasgo característico del caribeño. Algunas de estas son: “Más peligroso que un visco con escopeta” o “Más tocado que el himno nacional”, cuyo toque humorístico constituye otro aspecto de la jerga de la zona.

El caribeño se muestra como una persona alegre y optimista, que aprovecha cualquier oportunidad para reírse de la vida y que ve en los problemas una oportunidad. El eslogan utilizado por el Carnaval, “Quien lo vive es quien lo goza”, es resumen de esta forma de ser.

La necesidad que tiene el caribeño de mostrarse tal cual es posibilita la creación de espacios de intercambio. Estos, a su vez, brindan la oportunidad de enseñar lo propio y, al mismo tiempo, permiten el aprendizaje de lo foráneo.

El Carnaval es un ejemplo básico por su capacidad de comunicación a nivel nacional y de integración a nivel regional, al que se le suma su don de

participación grupal. Estas características dotan a la región de una apertura a la diversidad y de una construcción social abierta. Cada individuo participa, todos tienen algo que decir, de manera particular cada persona aporta al conjunto. En conclusión, se reafirma lo personal y se valora lo grupal.

Este tipo de construcción social, siempre incluyente, nos remite a otro de los aspectos que define el imaginario de la identidad caribeña, el reconocimiento de la presencia del otro. La sociedad caribeña se reconoce como multicultural. Los individuos se aceptan como parte de una sociedad mestiza, que se inició tras el diálogo (no siempre equitativo) entre lo indígena, lo africano y lo europeo, que terminaron fundiéndose hasta el punto de hacer imposible el reconocimiento de sus diferencias.

Con la llegada de colonos de otras regiones del país, y extranjeros de otros rincones del planeta, como estadounidenses, turcos o chinos, la región se vio influenciada por nuevos acentos culturales que con el tiempo también se han adoptado como propios.

No obstante, cabe puntualizar que la historia de los diferentes grupos culturales que forman el imaginario de la identidad caribeña no ha desaparecido, sino todo lo contrario, siguen siendo vinculantes a cada grupo de forma particular.

Así, por ejemplo, las diferentes comunidades indígenas de la zona o las comunidades de inmigrantes italianos, alemanes, africanos o árabes asentados en la región, conservan aspectos propios de su cultura, como el idioma o la religión. Pero y, al mismo tiempo, la posibilidad de reconocer las diferencias de su sociedad le permite al individuo aceptar y apropiarse rasgos culturales comunes. Por lo tanto y, pese a la fuerte influencia que pueda tener un grupo determinado en el individuo, el habitante del Caribe colombiano se reconoce a la vez como costeño.

Se concluye que la región caribeña se define por la hibridación, característica que comunica rasgos y elementos culturales de adentro hacia afuera; se trata de un proceso que va de lo individual a lo grupal o comunitario.

En la conformación de identidad, las diferentes comunidades se ejercen continuamente influencias recíprocas. De esta manera, diferentes grupos

socioeconómicos se expresan en espacios compartidos de una manera armónica, potencializando los valores de cada uno. Es justamente esta dinámica la que se conserva en el Caribe colombiano.

La construcción social de la región se basa en el intercambio cultural de los diferentes grupos que se encuentran en el mismo espacio. Cada uno de ellos participa a su manera en los procesos de afirmación regional y de cohesión social, posibilitando la afirmación del individuo y del grupo, que actúa como una comunidad.

El espacio en este caso se puede entender como un ordenador de elementos. Modos de vida aparentemente ajenos entre sí, unidos por un imaginario cultural, se complementan y crean una manera de vivir común, la identidad del costeño.

Este espacio construido socialmente conecta lo grupal–privado con lo público–colectivo, atravesando todas las dimensiones de las relaciones humanas, sociales, políticas, económicas y cotidianas.

La evolución de los conceptos de identidad cultural regional, así como la puesta en valor de hechos culturales como el Carnaval y la artesanía, dota de un valor especial a un territorio a partir de sus productos, prácticas, tradiciones y recursos que le son propios.

De acuerdo con Germán Rey (2002: 22;23), “La cultura, entonces, empieza a redefinir su papel frente al desarrollo, de una manera más activa, variada y compleja gracias, entre otros motivos, a las propias transformaciones del concepto de cultura que se ha desprendido progresivamente de su asimilación inoportuna y simbiótica con las humanidades y las bellas artes. Ya la cultura no es lo valiosamente accesorio, el 'cadáver exquisito' que se agrega a los temas duros del desarrollo como el ingreso per cápita, el empleo o los índices de productividad y competitividad, sino una dimensión que cuenta decisivamente en todo proceso de desarrollo tanto como el fortalecimiento institucional, la existencia de tejido y capital social y, la movilización de la ciudadanía”.

La identidad cultural de una región incluye todos los aspectos de la vida de un ser humano, presenta dimensiones y funciones sociales que generan modos de vida, cohesión social, equilibrio territorial, creación de riqueza y empleo.

El concepto de identidad en el Caribe colombiano encierra un sentido de pertenencia a un grupo social con el cual se comparten rasgos culturales. Por lo tanto, la identidad no es un concepto fijo, sino que se recrea individual y colectivamente y se alimenta de forma continua de la influencia exterior. Así, la identidad surge por diferenciación y como reafirmación frente al otro.

En manifestaciones tales como el Carnaval y la artesanía, su carácter anónimo constituye una de sus aportaciones fundamentales en la formación de la identidad caribeña, ya que son fruto de la construcción colectiva.

Evidentemente, existen manifestaciones culturales que tienen mayor intensidad que otras, como es el caso del Carnaval de Barranquilla. A estas representaciones culturales de gran repercusión pública, la UNESCO las ha registrado bajo el concepto de "Patrimonio Cultural Inmaterial". En la artesanía, otro ejemplo lo constituye el sombrero vueltiao, elevado a categoría de Símbolo Cultural de la Nación por parte del Congreso de Colombia mediante la ley 908 del 8 de septiembre de 2004.

Según Cecilia Bakula (2000:169), la identidad se manifiesta a partir del patrimonio cultural, es la sociedad la que, a manera de agente activo, configura su patrimonio reconociéndose históricamente y en su propio entorno físico y social. Se concluye entonces que el concepto de identidad está sujeto a permanentes cambios y que está ligado a la historia y al patrimonio cultural. La identificación de referentes culturales propios reafirma la identidad regional y genera elementos que ayudan a construir el futuro.

Tal y como sostiene Carles García, "El desarrollo local se ha convertido en el nuevo activador de las políticas de patrimonialización. Mientras la sociedad de los lugares se convierte en la sociedad de los flujos, parece como si los lugares se hayan involucrado en una obra de construcción identitaria, que privilegia la dimensión local o ciudadana por encima de las nacionales, estatales

y globales. La identidad es el viejo territorio del patrimonio y no es de extrañar que entre los objetivos reconocidos por la mayor parte de actuaciones patrimoniales que se realizan en estos ámbitos figure la (re)construcción de las identidades locales” (2002:66).

Este renacer de las identidades locales no sólo logra la cohesión social, sino que se convierte en el activador de acciones económicas y políticas que fomentan las manifestaciones culturales.

En el Caribe colombiano estas acciones se enmarcan de dos maneras. En el caso de los oficios artesanales, con la formación de empresas y/o asociaciones y, en el Carnaval de Barranquilla, con la formación de grupos o comparsas relacionadas con la fiesta. La motivación no es otra que el reconocimiento de estas actividades a nivel gubernamental, con las consecuencias sociales y económicas que esto conlleva.

Para que la artesanía y el Carnaval generen desarrollo territorial se precisa tanto de la voluntad colectiva (política comunal, empresarial asociativa, etc.) como del reconocimiento del pasado, de la historia. Por lo tanto, estas expresiones culturales generan desarrollo en un territorio y permiten de esta manera el equilibrio y la cohesión social.

Conceptos como el de cultura encierran muchos aspectos del desarrollo humano que se manifiestan en lo inmaterial (conocimiento de las tradiciones, forma de ver la vida, valores, etc.) y lo material (diseño, arte, monumentos, etc.) de una colectividad. Algunas manifestaciones culturales plasmadas en bienes, productos y servicios generan un sentimiento de pertenencia a un grupo, a un territorio o a una comunidad, es decir, un sentimiento de identidad. Además, fomentan una visión de desarrollo del territorio que implica la mejora de la calidad de vida de su población. Efectivamente, no se puede entender el desarrollo territorial con identidad sin incorporar centralmente los activos culturales de su población.

Tanto en la teoría como en la práctica, concluyo que el desarrollo de un territorio supone una visión que se basa en la acción colectiva, que involucra a los gobiernos locales regionales, al sector privado y a la población en general.

Y, a su vez, esta acción comunal implica numerosas actividades que pueden basarse tanto en lo cultural como en la identidad y el patrimonio.

La identidad supone un reconocimiento y apropiación de la memoria histórica, un pasado que puede ser reconstruido o reinventado, pero que es conocido y apropiado por todos. El valorar, restaurar y proteger el patrimonio cultural constituye un claro indicador de la recuperación, reinvención y apropiación de la identidad cultural.

Artesanía y carnaval son sólo algunos ejemplos de las múltiples expresiones culturales del Caribe colombiano. Ambos son una herramienta necesaria para comprender la forma de vida de sus habitantes y cómo los hechos culturales contribuyen a la creación del imaginario de la identidad cultural regional.

Como es bien sabido, los hechos culturales no crean identidad por sí solos; para que estos se conviertan en parte del imaginario colectivo, deben ser apropiados y actuados. Su uso y disfrute los convierte en parte simbólica del imaginario cultural. Por ello, el estudio de los hechos más cotidianos, son una herramienta fundamental para entender a una comunidad e intentar definir sus valores.

Todas las manifestaciones culturales se convierten en propiedad social y se expresan a través de lenguajes verbales y no verbales, dando origen a una multiplicidad de mensajes. La diversidad en las formas de comunicación agrupa una serie de comportamientos y acontecimientos que configuran las claves y los procesos de identificación social.

Artesanía y Carnaval reafirman la identidad del Caribe colombiano. Estas manifestaciones, como elementos de la cultura, permiten representar a la sociedad, perpetúan sus valores y revitalizan procesos cognitivos a través de las estructuras sociales. Además, favorecen la imaginación con la creación de nuevos productos, ampliándose de esta forma los procesos de conocimiento, comunicación y afecto. Por lo tanto, artesanía y Carnaval son expresiones del lenguaje popular, manifiestan imágenes, símbolos y el libre fluir de ideas construidas a partir de la consciencia colectiva.

Los habitantes del Caribe colombiano, a través de las manifestaciones culturales, reinterpretan procesos sociales, se revitalizan como seres, se comprometen con su pasado y contribuyen a su futuro.

6. Cuerpo de la tesis

ARTESANÍA LATINOAMERICANA: FOLCLOR Y COMERCIO

Ponencia: SIMPOSIO INTERNACIONAL AMÉRICA: PODER, CONFLICTO Y POLÍTICA

Barcelona, 12, 13 y 14 de septiembre de 2011

Universidad de Barcelona, Asociación Española de Americanistas

CULTURAL TOURISM AND CRAFTS AS PART OF THE DEVELOPMENT OF A REGION

Ponencia: 17th International Conference on Cultural Economics

Chair: Crafts, Arts and Culture

Kioto, Japan, June 21-24, 2012

Association for Cultural Economics International (ACEI)

MANIFESTACIONES CULTURALES DEL CARNAVAL DE BARRANQUILLA EN LA COSTA ATLÁNTICA COLOMBIANA; TRANSFORMACIONES, CONSTRUCCIONES E HIBRIDACIONES CULTURALES, SOCIALES Y ECONÓMICAS QUE HAN PERMITIDO LA CONSOLIDACIÓN DE UNA CULTURA POPULAR REGIONAL.

Poster: 54 Congreso Internacional de Americanistas “construyendo diálogos en las américas”

Simposio “Patrimonio Cultural Iberoamericano: Conservación, Gestión y Sostenibilidad”

Viena, Austria, julio 15-20, 2012

ARTESANÍA LATINOAMERICANA

Artículo: Libro, AMÉRICA PODER, CONFLICTO Y POLÍTICA, Gabriela Dalla-Corte Caballero, Ricardo Piqueras Céspedes, Meritxell Tous Mata (coords)

Capítulo: Estado y Sociedad en la América contemporánea (XIX – XXI)

ISBN: 978-84-15463-84-9

Depósito legal MU-455-2013

Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2013

CRAFTS AND IDENTITY: COLOMBIAN CARIBBEAN, STUDY CASE

Ponencia: 18th International Conference on Cultural Economics

Montreal, Canada, June 24-27, 2014

Association for Cultural Economics International (ACEI)

7. Bibliografía

- Abadía, Guillermo (1983). *Compendio general de folclore colombiano*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, Subdirección de Comunicaciones Culturales, Banco Popular, Fondo de Promoción de Cultura.
- Abello Villalba, Margarita (1981). *Manifestaciones culturales populares del Carnaval de Barranquilla*. Bogotá: Universidad de los Andes, Departamento de Antropología.
- Abello Villalba, Margarita y Medina, Álvaro (2003). *El Carnaval de Barranquilla hacia el siglo XXI (documento final de mesas de trabajo)*. Barranquilla: Universidad del Atlántico.
- Abello Villalba, Margarita; Buelvas Aldana, Mirtha, y Caballero Villa, Antonio (2004). *Tres culturas en el Carnaval de Barranquilla*. Revista Huellas, 71-75, 113-117. Barranquilla: Universidad del Norte, Ediciones Uninorte.
- Abello Villalba, Margarita; Buelvas Aldana, Mirtha, y Caballero Villa, Antonio (1979). *Gajos de corozo, flor de La Habana*. Barranquilla: Suplemento del Caribe, no 269, p. 4.
- Abello Villalba, Margarita; Buelvas Aldana, Mirtha, y Caballero Villa, Antonio (1985). *Yo vengo de otra parte, pero soy de Barranquilla*. Barranquilla: Intermedio, suplemento del Diario del Caribe, p. 6-7.
- Abello, Jorge N. (1926) *Crónica del Carnaval*. Barranquilla: Diario "El Comercio", 14 de febrero.

- Acción Social (2007). *Consultoría para la puesta en marcha del proyecto piloto del programa «Familias en Acción» en comunidades indígenas*. República de Colombia.
- Acosta-Merieto, Deyana y González Henríquez, Adolfo. Eds y comps. (1989). *Memorias de los foros del Carnaval*. Barranquilla: Cámara de Comercio de Barranquilla – Universidad del Atlántico.
- Adorno, Theodor (1966). *MAX-SOCIOLOGÍA*, Horkheimer. 1era edición en español 1966. Editorial Taurus. Texto traducido por Víctor Sánchez de Zavala. Bajo revisión de P. Jesús Aguirre.
- Aguirre, Ángel y Morales, José F. (1999). *Identidad cultural y social*. L'Hospitalet de Llobregat, Barcelona: Ediciones Bardenas S.L.
- Arévalo, Javier Marcos. *El patrimonio como representación colectiva. La intangibilidad de los bienes culturales* [en línea]. *Gaceta de Antropología*, 26, artículo 9. Grupo de investigación Antropología y Filosofía, Departamento de Filosofía II, Universidad de Granada. Mayo de 2010 [fecha de consulta: julio de 2010]. ISSN 0214-7564. Disponible en: <http://www.ugr.es/~pwlac/G26_19Javier_Marcos_Arevalo.html>.
- Arévalo, Javier Marcos (2004). *La tradición, el patrimonio y la identidad*. Revista de estudios extremeños, vol 60, n 3
- Arias, Josaimo Talco (1995). *Un pueblo indígena en reconstrucción*. Bogotá: Organización Nacional Indígena de Colombia (ONIC).
- Aroca Araújo, Armando (2008). Análisis a una figura tradicional de las mochilas arhuacas. *Boletín de Educação Matemática*, 30(21), 150-166.
- Aroca Araújo, Armando (2009). *Geometría en las mochilas arhuacas. Por una enseñanza de las matemáticas desde una perspectiva cultural*. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle.

- Arosemena, Carlos (1976). *Una fiesta tradicional, 110 años de Carnaval*. Bogotá: diario "El Espectador".
- Arrubla, Mario (1971). *Estudios sobre el desarrollo colombiano*. Bogotá: Ediciones El Tigre de Papel.
- Artesanías de Colombia S.A. *Arhuacos* [en línea] (s.f.). Artesanías de Colombia y Universidad Javeriana. [Fecha de consulta: junio de 2013]. Disponible en: http://www.artesantiasdecolombia.com.co/PortalAC/C_sector/arhuacos_202.
- Artesanías de Colombia S.A. (1995). *Siete maestros, siete materiales*. Bogotá, D.C.: Artesanías de Colombia S.A.
- Artesanías de Colombia S.A. (1998). *Censo económico nacional del sector artesanal*. Bogotá, D.C.: Artesanías de Colombia S.A.
- Artesanías de Colombia S.A. (1999). *Guía para exportar artesanías colombianas e identificación del oficio artesanal para la determinación de origen*. Bogotá, D.C.: Ministerio de Desarrollo económico e Incomex.
- Artesanías de Colombia S.A. (2005). *Cestería de rollo en iraca y flor de plátano, Colosó Sucre. Referencial nacional de cestería*. Bogotá, D.C.: Artesanías de Colombia S.A.
- Artesanías de Colombia S.A. (2006). *Estudio de mercado, Expoartesanías*. Bogotá, D.C.: Artesanías de Colombia S.A.
- Artesanías de Colombia S.A. (2006). *Informe de gestión*. Bogotá, D.C.: Artesanías de Colombia S.A.
- Artesanías de Colombia S.A. (2007). *Informe de gestión*. Bogotá, D.C.: Artesanías de Colombia S.A.

- Artesanías de Colombia S.A. (2008). *Indicador de Ventas Nacionales, Expoartesanías* [en línea] [fecha de consulta: 2010]. Disponible en: <<http://www.expoartesanias.com>>.
- Bákula, Cecilia (2000). *Reflexiones en torno al patrimonio cultural. Turismo y Patrimonio* 1, 167-174.
- Barroso Neto, Eduardo (1999). *Diseño y artesanía: límites de intervención* [en línea]. *Revista GDM 360°* [fecha de consulta: 2010]. Disponible en: <<http://www.mexicandesign.com/revista/disyard.htm>>.
- Blas García, Manuel. *Arte-artesanía, interacción histórica* [en línea]. *Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*, 5 de agosto de 2005, vol. X, no. 599. Universidad de Barcelona. Disponible en: <<http://www.ub.es/geocrit/b3w-599.htm>>.
- BOAS, Franz DE FERDKIN, (1990) [1964]. *Cuestiones fundamentales de antropología cultural*. Barcelona: Círculo de lectores.
- Bolívar, Edgar (2004). *La artesanía: patrimonio vivo de nuestras culturas*. Cátedra UNESCO Gestión Integral del Patrimonio en el marco del II Curso Taller Internacional «Elaboración y gestión de planes de manejo para paisajes culturales, estudio de caso Paisaje Cultural Cafetero» (paper). Manizales, Colombia: Universidad Nacional de Colombia.
- Bonte, Pierre y Izard, Michel (1991). *Diccionario Akal de etnología y antropología*. Madrid: Ediciones Akal, S.A.
- Botero Werswyvel, Silvia (1987). Indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta. En *Introducción a la Colombia amerindia*. Bogotá, D.C.: Instituto Colombiano de Antropología.

- Buelvas Aldana, Mirtha. (1993). *El Carnaval de Barranquilla: Una filosofía del carnaval o un carnaval de filosofías*. Barranquilla: Huellas: revista de la Universidad del Norte, N. 39,(5 - 11).
- Buelvas Aldana, Mirtha. (2008). *Memoria fotográfica de diez expresiones amenazadas del Carnaval de Barranquilla*. Barranquilla: UNESCO – Ministerio de Cultura República de Colombia.
- Burke, Peter (1978). *La cultura popular en la Europa moderna*. Madrid: Alianza Editorial, S.A.
- Bustos Flores, Carlos (2009). *La producción artesanal. Visión Gerencial*, 1(8), enero-junio, 37-52. Mérida, Venezuela: Universidad de los Andes.
- Caballero Caro, Paz (2007). *Patrimonio cultural e identidad*. Madrid: Ministerio de cultura, Secretaría General Técnica.
- Caro Baroja, Julio (1979). *El Carnaval. Análisis histórico-cultural*. Madrid: Taurus.
- Castillejo, Robert (1957) *El carnaval en el norte de Colombia*. En revista Divulgaciones etnológicas, Universidad del Atlántico, Barranquilla, vol. 6, p. 64-67
- Chasteen, John (2005). *Carnaval, mestizaje, danza: Un fenómeno latinoamericano*. En: Colombia y el Caribe, Barranquilla: Ediciones Uninorte, [Memorias del XIII Congreso de la Asociación de Colombianistas]
- Consejo Internacional para las Sociedades e Industrias del Diseño (ICSID) (2001). *Código de ética profesional*. [fecha de consulta: diciembre de 2011]. Disponible en: <http://www.icsid.org/>

- Corporación Amia Consamu Tutu. *Tradición de la mujer en su tejido*. 9 de junio de 2009. Recuperado en 2010, de <<http://amiaconsamututu.blogspot.com/>>.
- Corradine, María Gabriela (1986). *Talla en madera. Mascaras de Carnaval, disfraces y accesorios del Carnaval*. Bogotá, D.C.: Artesanías de Colombia S.A.
- Cuche, Denys (1999). *La noción de cultura en las ciencias sociales*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Departamento Nacional de Estadísticas (DANE). *Indicadores económicos de 2005*. Recuperado en abril de 2010, de <http://www.dane.gov.co/daneweb_V09/>.
- De Castro, Arturo (1942). *Ciudades colombianas del Caribe. Santa Marta, Cartagena y Barranquilla*. Barranquilla: Litografía Barranquilla.
- Defensoría del Pueblo. *Los pueblos guardianes de la sierra: Las comunidades indigentes de la Sierra Nevada de Santa Marta, Koguis, Arhuacos, Kankuamos y Wiwas, buscan la ayuda internacional y en sus leyes tradicionales, alternativas al conflicto armado* (s.f.). Recuperado en 2010, de http://www.defensoria.org.co/red/anexos/pdf/03/pc/pueblos_sierra.pdf
- De la Espriella, Alfredo (2005). *Así era nuestro carnaval: tradiciones y costumbres*. Barranquilla: Revista Huellas. Ediciones Uninorte, (71-75), 102-105.
- De la Espriella, Alfredo (1978) *La Danza del Torito. Cien años celebrando el Carnaval, Entrevista a Marcos Fontalvo*. Barranquilla: Diario del Caribe, Primera Parte. 3-II.
- De la Rosa Solano, L. (2013). *Entre Africanidades y Africanismos: fiestas públicas en Cartagena de Indias, Colombia*. Revista Mosaico, 6(1), 5-16.

- Dirección General de Política de la Pyme (DGPYME) (2009). *El sector artesano en España: Diez años de evolución*. Madrid: Gobierno de España.
- Dolmatoff, Gerardo Reichel (1991). *Los Ika, Sierra Nevada de Santa Marta Colombia*. Bogotá, D.C.: Centro Editorial Universidad Nacional.
- Echavarría Uscher, Cristina y Vergara Gómez, Miriam (1999). La mochila «raya»: del símbolo a la subsistencia. *Boletín Cultural y Bibliográfico del Banco de la República*, vol. 36, no. 52, 20-41.
- Escalante, Aquiles. (1954). *Notas sobre el Palenque de San Basilio, una comunidad negra en Colombia*. Barranquilla: Divulgaciones etnológicas, vol. 3, no 5, p. 207-354.
- Escalante, Aquiles. (1964). *El negro en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Sociología.
- Escalante, Aquiles. (1980). *Las máscaras de madera en el África y en el Carnaval de Barranquilla*. Barranquilla: Divulgaciones etnológicas p. 29-36.
- Esteva Fabregat, Claudio (1989). *Antropología, folclore e identidad cultural*. Mérida: Editorial Regional de Extremadura.
- Fagg, Jhon. (1970). *Historia general de Latinoamérica*. Madrid: revisada por Taurus ediciones. Taurus.
- Friedemann. Nina S. de. (1976). *Agonía de las Máscaras de Madera*. Bogotá: En: Magazine Dominical del diario El Espectador, Abril 25, pp. 6-7.

- Friedemann. Nina S. de. (1977). *Congos: Ritual guerrero en el Carnaval de Barranquilla*. Bogotá: Instituto colombiano de Antropología e Historia. 16mm/ND
- Friedemann. Nina S. de. (1979) *Carnaval de Barranquilla y Río de Janeiro: Ritual de tradición y cambio*. Bogotá: en Magazín Dominical de El Espectador. Bogotá (18 de febrero).
- Friedemann. Nina S. de. (1984) *El carnaval rural en el río Magdalena* en *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Bogotá. Vol. XXI, N°1.
- Friedemann. Nina S. de. (1985). *Carnaval en Barranquilla*. Bogotá: Editorial La Rosa.
- Friedemann, Nina S. De. (1985). *Perfiles sociales del Carnaval en Barranquilla*. Caracas: Revista Montalbán n.15. Universidad Católica Andrés Bello.
- Garavito, Claudia Patricia (2002). *El oficio de la tejeduría en telar vertical*. Bogotá, D.C.: Artesanías de Colombia S.A.
- Garavito, Claudia Patricia (2005). *Tejeduría en telar vertical*, San Jacinto, Morroa y Don Alonso. En *Referencial nacional de tejeduría*. Bogotá, D.C.: Artesanías de Colombia S.A.
- García, Carles (2002). *Patrimonio etnológico, cultura y memoria*, Barcelona: Diputación provincial de Barcelona.
- García Canclini, Néstor (1990). *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, D.F.: Grijalbo.
- García Canclini, Néstor (1990). Ni folclórico ni masivo: ¿qué es lo popular? *Diálogos*, 17, 4-13.

- García Canclini, Néstor (1993). *El consumo cultural y su estudio en México: Una propuesta teórica*. México, D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- García García, José Luis. (1998). De la cultura como patrimonio al patrimonio cultural. Madrid. Revista *Política y Sociedad*, 27, 9. Universidad Complutense de Madrid.
- Geertz, Clifford. (1988). *Works and lives. The anthropologist as author*. Stanford: Stanford University Press.
- Gilmore, Robert Louis y Parker Harrison, John (1948). *Juan Bernardo Elbers and the Introduction of Stem Navigation on the Magdalena River*. The Hispanic American Historical Review, XXVIII, 335-356.
- Goodhew, Peter y Montes Veira, Santiago. (2005). *Oficios: las artesanías colombianas*. Bogotá: Artesanías de Colombia.
- González-Varas, Ignacio (2006). *Conservación de bienes culturales: teoría, historia, principios y normas*. España: Ediciones Cátedra.
- González Vizcaya, Claudia Helena (2005). Tejidos, chinchorros y hamacas, Departamento de La Guajira. En *Referencial nacional de tejeduría*. Bogotá, D.C.: Artesanías de Colombia S.A.
- González Vizcaya, Claudia Helena (2008). La mochila Kankuama, Departamento del Cesar. En *Referencial nacional de tejeduría*. Bogotá, D.C.: Artesanías de Colombia S.A.
- Helg, Aline (2004). *Liberty and Equality in Caribbean Colombia, 1770-1835*. North Carolina: University of North Carolina Press.
- Herrejón Peredo, Carlos (1994). *Tradición. Esbozo de algunos conceptos*. Michoacán: Revista Relaciones, Estudios de Historia y Sociedad N.59, vol. XV.

- Herrera, Leonardo. Las mujeres tejedoras de la Sierra Nevada de Santa Marta [en línea]. *El Tiempo*. 11 de octubre de 2009 [fecha de consulta: 2010]. Disponible en: <http://www.eltiempo.com/culturayocio/las-mujeres-tejedoras-de-la-sierra-nevada-de-santa-marta_6331087-1>.
- Herrera, Neve Enrique (1992). *Artesanía y organización social de su producción: estructura de su organización gremial*. Bogotá: Artesanías de Colombia.
- Herrera, Neve Enrique (1996). *Listado general de oficios artesanales*. Bogotá, D.C.: Centro de Investigación Artesanal CENDAR - Ministerio de Desarrollo Económico - Artesanías de Colombia S.A. - Servicio Nacional de Aprendizaje (SENA).
- Herrera, Neve Enrique (1988). *La artesanía: vivencia de identidad tecno social. Pautas y referencias sobre organización de la comunidad artesanal*. Bogotá, D.C.: Artesanías de Colombia.
- Herskovits, Melville (1968). *El hombre y sus obras*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Hobsbawm, Eric y Ranger, Terence (2003). *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jaramillo Uribe, Jaime (1986). *Los estudios afroamericanos y afrocolombianos balance y perspectivas*. En Alexander Cifuentes, *La participación del negro en la formación de las sociedades latinoamericanas* (28-29). Bogotá, D.C.: Colcultura.
- Juliano, María Dolores (1986). *Cultura popular*. Barcelona: Grupo A.
- Konetzke, Richard (1962). *Colección de documentos para la historia de la formación social de Hispanoamérica, 1493-1810* (3 tomos). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

- Kotler, Philip (2002). *Dirección de marketing: Conceptos esenciales*. México, D.F.: Prentice Hall.
- Landaburu, John (1999). *Clasificación de las lenguas indígenas de Colombia*. Bogotá, D.C.: Universidad de los Andes - Centro Colombiano de Estudio de Lenguas Aborígenes (CECELA).
- Linares, E. L. (2008). *Fibras vegetales usadas en artesanías en Colombia*. Bogotá, D.C.: Artesanías de Colombia SA - Instituto de Ciencias Naturales, Universidad Nacional de Colombia.
- Lucena Salmoral, Manuel (1996). El original de la R.C. instrucción circular sobre la educación, trato, y ocupaciones de los esclavos en todos los dominios de Indias e Islas Filipinas. *Estudios de Historia Social y Económica de América*, 13, 311-317.
- Martí, Josep (1996). *El folclorismo: Uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Ronsel, S.L.
- Martínez, Margarita. *Kankuamos: Volver a ser indígenas* [en línea]. *Latinoamérica online*. Octubre de 2005. Disponible en: <<http://www.latinoamerica-online.info/soc05/indigeni05.26.martinez.kankuamo.html>>.
- McGreevy, Paul (1975). *Historia económica de Colombia, 1845-1930*. Bogotá, D.C.: Ediciones Tercer Mundo.
- Medina, Franco (2005). *La danza en el Carnaval de Barranquilla*. Barranquilla: Revista Huellas Vol.71. Universidad del Norte. Pag 168-172
- Ministerio de Comercio Exterior-Proexport. *Perfil sectorial Artesanías, Regalos y artículos de decoración* (s.f.). Recuperado en 2010, de <<http://www.proexport.com.co/vbecontent/library/documents/DocNewsNo3874DocumentNo3291.pdf>>.

- Ministerio de Comercio Exterior y Turismo, Perú. *Concurso de innovación artesanal «Artesanía y desarrollo sostenible»* (s.f.). Recuperado en 2010, de <<http://disenoperu.blogspot.com/2007/04/concurso-de-innovacin-artesanal.html>>.
- Molano, Olga Lucía. (2007). *Identidad cultural un concepto que evoluciona*. Bogotá: Revista Opera, 69-84. Observatorio de Políticas Públicas de la Facultad de Finanzas, Gobierno y Relaciones Internacionales de la Universidad Externado de Colombia.
- Múnera, Alfonso (1998). *El fracaso de la nación. Región, clase y raza en el Caribe colombiano*. Bogotá, D.C.: Áncora Editores.
- Muñoz, Germán. (1999). *Análisis semiótico de álbumes fotográficos*. Barranquilla: en Cuadernos para el desarrollo local. Cultura técnica. Fundación Social.
- Muñoz, Germán. (1999). *Las identidades locales y la memoria: Accesorios estratégicos al componente cultural*. Barranquilla: En Cuadernos para el desarrollo local. Cultura técnica.
- Navarrete, María Cristina (1994). *Los artesanos negros en la sociedad cartagenera del siglo XVII*. Historia y Espacio, 15, 7-25. Cali: Universidad del Valle.
- Navarro Hoyos, Silvana (2002). *Comunidad indígena Kankuama. Diseño y capacitación a comunidades indígenas y artesanales en calidad de artesanía, innovación de producto artesanal, técnicas de producción, desarrollo de nuevos diseños, comunicación y gestión empresarial*. Bogotá, D.C.: Fundación BIMA y Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD), Colombia.

- Navarro Hoyos, Silvana (2002). *Comunidad indígena Wayúu. Diseño, calidad e innovación de producto artesanal*. Bogotá, D.C.: Fundación BIMA y Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD), Colombia.
- Navarro Hoyos, Silvana (2002). *Fortalecimiento del sector artesanal comunidad indígena Kankuama, Sierra Nevada de Santa Marta*. Valledupar: Gobernación del Cesar y Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD), Colombia.
- Navarro Hoyos, Silvana (2003). *Técnicas tradicionales de tinturado natural, comunidad indígena Kankuama*. Bogotá, D.C.: Aid to Artisans, Colombia.
- Navarro Hoyos, Silvana (2004). *Comunidad indígena Zenú, Tuchín (Córdoba). Diseño y capacitación a comunidades indígenas y artesanales en calidad de artesanía, innovación de producto artesanal, técnicas de producción, desarrollo de nuevos diseños, comunicación y gestión empresarial*. Bogotá, D.C.: Fundación BIMA y Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD), Colombia.
- Navarro Hoyos, Silvana (2005). Cadena productiva de tejidos y hamacas, en los departamentos de Bolívar y Sucre. En *Mapas funcionales y normas de competencia laboral para los referentes de los oficios artesanales del proyecto de otorgamiento del sello de calidad hecho a mano*. Bogotá, D.C.: Artesanías de Colombia S.A.
- Navarro Hoyos, Silvana (2005). *Identificación de productos orfebres con potencial para la comercialización de acuerdo al plan estratégico de mercadeo de la minicadena productiva aurífera en el departamento de Bolívar*. Bogotá, D.C.: Fundación Corona, FUPAD, USAID, Generalitat Valenciana.

- Navarro Hoyos, Silvana (2005). *Mapas funcionales y normas de competencia laboral para los referentes de los oficios artesanales del proyecto de otorgamiento del sello de calidad hecho a mano. Cadena productiva de la tejeduría de chinchorros y hamacas de la comunidad indígena*. Bogotá, D.C.: Artesanías de Colombia S.A.
- Navarro Hoyos, Silvana (2006). *Titulación innovación del producto artesanal*. Cúcuta: Mesa Seccional de Artesanía - Servicio Nacional de Aprendizaje (SENA).
- Navarro Hoyos, Silvana (2008). *Proyecto de fortalecimiento de la actividad artesanal de las familias guardabosques en Valencia, vereda Santo Domingo, departamento de Córdoba. Tejeduría tradicional en caña flecha*. Bogotá, D.C.: Artesanías de Colombia S.A. - Presidencia de la República - Acción Social.
- Navarro Hoyos, Silvana (2008). *Talla con decoración en pintura, Galapa-Atlántico*. Informe de resultados del proyecto «Mejoramiento de la calidad y certificación de los productos de artesanos de trece comunidades ubicadas en los departamentos del Atlántico, Antioquia, Boyacá, Caldas, Cauca, Choco, Santander, Sucre y Valle del Cauca». En *Referencial nacional de madera*. Bogotá, D.C.: Artesanías de Colombia S.A.
- Navarro Hoyos, Silvana (2008). *Tejeduría en Iraca, Usiacurí-Atlántico*. Informe final del proyecto «Mejoramiento de la calidad y certificación de los productos de artesanos de trece comunidades». En *Referencial nacional de tejeduría y cestería*. Bogotá, D.C.: Artesanías de Colombia S.A.
- Nichols, Theodore (1973). *Tres puertos de Colombia*. Bogotá, D.C.: Biblioteca Banco Popular.

- Observatorio del Programa Presidencial de Derechos Humanos y DIH, República de Colombia. *Diagnóstico de la situación del pueblo indígena Kankuamo, Derechos Humanos* [en línea] (s.f.). Recuperado en 2010, de <http://www.derechoshumanos.gov.co/Observatorio/documents/2010/DiagnosticoIndigenas/Diagnostico_KANKUAMO.pdf>.
- Ochoa Miranda, Marybell y Castillo Sandoval, Darío (2005). *Artesanía y economía solidaria o modelo de fomento colombiano*. Bogotá, D.C.: Unidad de Estudios Solidarios (UNES), Departamento de Desarrollo Rural y Regional, Facultad de Estudios Ambientales y Rurales, Pontificia Universidad Javeriana.
- Organización de Estados Iberoamericanos (OEI). *Declaración de Santo Domingo. La diversidad cultural iberoamericana y el comercio internacional de bienes y servicios culturales* [en línea]. VI Conferencia Iberoamericana de Cultura. 3 y 4 de octubre de 2002. Disponible en: <<http://www.oei.es/vicic/dec.htm>>.
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (1989). *Recomendación sobre la salvaguardia de la cultura tradicional y popular*. XXV Conferencia General. París: UNESCO.
- Pastor, Gabriela; Montaña, Elma; Torres, Laura, y Abraham, Elena (2006). Artesanías y desierto: Una aproximación a los fenómenos de desterritorialización del patrimonio cultural huarpe. *Revista Theomai, Estudios sobre Sociedad, Naturaleza y Desarrollo*, 13 (primer semestre).
- Patiño, Milton. (1999). *Producción, circulación y consumo de objetos del Carnaval en Cuadernos para el desarrollo local*. Barranquilla: Cultura técnica. Fundación Social.
- Patiño, Víctor Manuel (1993). *Historia de la cultura material en la América Equinoccial*. Tomo VII: Trabajo y ergología. Bogotá, D.C.: Instituto Caro y Cuervo.

- Paz, Octavio (1972). *El uso y la contemplación*. Cambridge: Cambridge University.
- Pereira de Queiroz, María Isaura (1992). *Carnaval Brésilien: le vécu et le mythe*. París: Gallimard.
- Posada Gutiérrez, Joaquín (1929). *Memorias histórico-políticas del general Joaquín Posada Gutiérrez*. Bogotá, D.C.: Imprenta Nacional.
- Prat, Joan (1993). *Antigalles, relíquies i essències: reflexions sobre el concepte de patrimoni cultural*. Revista d'Etnologia de Catalunya, 3, 122-131.
- Prats i Canals, Llorenç (2005). *Concepto y gestión del patrimonio local*. Cuadernos de Antropología, 21. Barcelona: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Barcelona.
- Prats, Llorenç (1988). *El mite de la tradició popular*. Barcelona: Edicions 62.
- Price, Sally (2007). *Paris Primitive*. Chicago: University of Chicago.
- Pumarejo Hinojosa, María Adriana y Morales Thomas, Patrick (2003). *La recuperación de la memoria histórica de los kankuamo: Un llamado de los antiguos, siglos XX-XVIII*. Bogotá, D.C.: Universidad Nacional de Colombia.
- Quiñones Aguilar, Ana Cielo (2003). *Reflexiones en torno a la artesanía y el diseño en Colombia*. Bogotá D.C.: Facultad de Arquitectura y Diseño, Pontificia Universidad Javeriana.
- Quiñones Aguilar, Ana Cielo (2006). *Conspirando con los artesanos, crítica y propuesta al diseño en la artesanía*. Bogotá D.C.: Editorial Javeriana.

- Ramírez Zapata, Marta (1995). *Wale Keru*. Bogotá, D.C.: Artesanías de Colombia S.A.
- República de Colombia (1984). *Ley 36 de 1984, del Artesano*.
- República de Colombia (1997). *Ley 397, de Creación del Ministerio de Cultura; definición del Patrimonio Nacional*.
- Revollo, Pedro María. (1998). *Memorias del presbítero Pedro María Revollo 1868 a 1906*. Barranquilla: Editorial Mejoras.
- Reyes, Román (2009). *Diccionario crítico de las ciencias sociales. Terminología científico-social*. Madrid-México, D.F.: Ed. Plaza y Valdés.
- Rey, German. (2002). *Cultura y Desarrollo Humano: unas relaciones que se trasladan*. España: Pensar Iberoamérica: Revista de cultura, 4. Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura, OEI: Servicio de Publicaciones.
- Rey Sinning, Edgar (2004). *Joselito Carnaval. Análisis del Carnaval de Barranquilla*. Bogotá, D.C.: Plaza y Janés.
- Rodríguez de Campomanes, Pedro (1775). *Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento*. Madrid: Edición digital basada en la de Madrid, Imprenta de Antonio Sancha.
- Rucker, Úrsula Elisabeth (2009). *Las artesanías tradicionales y su incidencia en el desarrollo económico y social* [en línea]. V Congreso Internacional Cultura y Desarrollo [fecha de consulta: 2010]. Disponible en: <<http://www.cultydes.cult.cu/5/doc/119.doc>>.
- Sánchez Valencia, Mauricio y Suarez Otálora, Julio (2006). *Artesanía urbana, producto latinoamericano con Identidad*. Actas de Diseño, 1, 268. Palermo: Universidad de Palermo.

- Sen, Amartya (2000). *El desarrollo como libertad*. Gaceta Ecológica, 55, 92. México, D.F.: Instituto Nacional de Ecología, Sistema de Publicaciones del INE.
- Sistema Nacional de Información Cultural (SINIC), Ministerio de Cultura, República de Colombia (s.f.) [en línea]. Recuperado en 2013, de <<http://www.sinic.gov.co/SINIC/ColombiaCultural/ColCulturalBusca.aspx?AREID=3&SECID=8&IdDep=23&COLTEM=217>>.
- Sourdis Nájera, Adelaida (2009). *Barranquilla: Ciudad emblemática de la república*. Bogotá: Revista Credencial Historia ed. 232.
- Stephen, Lynn (1991). *Culture as a Resource: Four Cases of Self-Managed Indigenous Craft Production in Latin America*. Economic Development and Cultural Change, 40, 101-130.
- Stephen, Lynn (1993). Weaving in the Fast Lane: Class, Ethnicity and Gender in Zapotec Graft Commercialization. En J. Nash, *Crafts in the World Market: The Impact of Global Change on Middle American Artisans* (25-27). Albany, New York: Sunny.
- Tirado Mejía, Álvaro (1971). *Introducción a la historia económica de Colombia*. Bogotá, D.C.: Universidad Nacional de Colombia, Divulgación Cultural.
- Toro, Beatriz y Parra, Hernando. (1999). *Barranquilla: Frontera cultural*. Barranquilla: Cuadernos para el desarrollo local. Cultura técnica. Fundación Social.
- Toro, Beatriz. (1999). *Apuntes etnográficos sobre el Carnaval de Barranquilla*. Barranquilla: Cuadernos para el desarrollo local. Cultura técnica. Fundación Social.
- Turok, Marta (1988). *Cómo acercarse a la artesanía*. México, D.F.: Editorial Plaza y Janés.

- Tylor, Edward B. (1995) [1871]: "La ciencia de la cultura". En: Kahn, J. S. (comp.): El concepto de cultura. Anagrama. Barcelona.
- UNESCO (2001). *Informe Mundial sobre la Cultura, Diversidad Cultural, conflicto y pluralismo*. [fecha de consulta: 2013] Disponible en: <http://132.248.35.1/cultura/informe/informe%20mund2/INDICEinforme2.html>
- UNESCO (2003). Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. [fecha de consulta: 2013] Disponible en: <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540s.pdf>
- UNESCO (2009). *Invertir en la diversidad cultural y el dialogo intercultural. Informe mundial*. París: UNESCO.
- UNESCO. Simposio UNESCO/CCI «*La artesanía y el mercado internacional: Comercio y codificación aduanera*» [en línea]. 6-8 de octubre de 1997. Recuperado en 2010, de <http://portal.unesco.org/culture/es/ev.php-URL_ID=35418&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html>.
- Universidad del Atlántico (1999). *Primer encuentro de investigadores del Carnaval de Barranquilla*. Barranquilla: Fondo de Publicaciones de la Universidad del Atlántico.
- URIBE, Jaime Jaramillo (1963) *Esclavos y señores en la sociedad colombiana del siglo XVIII*. Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Filosofía y Letras, Sección de Historia de Colombia y de América.
- Urueta, José P. (1912) *Cartagena y sus cercanías: guía descriptiva de la capital del Departamento de Bolívar*. Cartagena: Tipografía de Vapor Mogollón.

- Vega, Rafael. *Las Marimondas* [en línea]. 19 de enero de 2011 [fecha de consulta: septiembre de 2011]. Disponible en: <http://www.rafaelvega.info/las-marimondas/>>.
- Vengoechea Dávila, Rodrigo (2005). *Lo popular en el Carnaval de Barranquilla*. Revista Huellas, 71-75, 96-101. Barranquilla: Universidad del Norte, Ediciones Uninorte.
- Vengoechea Díaz Granados, Emiliano (2005). *Un poco de historia del Carnaval de Barranquilla y sus danzas*. Revista Huellas, 71-75, 90-95. Barranquilla: Universidad del Norte, Ediciones Uninorte.
- Ventura Oller, Montserrat (1994). *Etnicitat i racisme*. Revista d'Etnologia de Catalunya, 5, 116-133.
- Vergara, José Ramón y Baena, Fernando Eugenio (1946). *Barranquilla, su pasado y su presente*. Barranquilla: Banco Dugand.

Este documento estudia diversas manifestaciones culturales del Caribe colombiano, como el Carnaval de Barranquilla y las técnicas artesanales de los departamentos del Atlántico, Bolívar, Cesar, Córdoba, Magdalena, Sucre y la Guajira, con el fin de abstraer elementos clave en la configuración del imaginario de la identidad cultural de la región.

El Caribe colombiano posibilita la afirmación de los individuos que componen su sociedad, valorando las expresiones particulares. A su vez, dichas individualidades contribuyen a la construcción de comunidad. De esta manera, poblaciones tan diversas como las que habitan en esta región, se complementan y crean una manera de vivir común. Se trata de la identidad costeña.

Las manifestaciones culturales estudiadas se han convertido en propiedad social y presentan diferentes lenguajes, comportamientos y conocimientos que configuran los valores y promueven los procesos de identificación social específicos de esta región.

