



INSTITUCIÓN UNIVERSITARIA  
**PASCUAL BRAVO®**

# PATRIMONIO VESTIMENTARIO DE ANTIOQUIA:

conceptos asociados  
para su comprensión

Sandra Marcela Vélez-Granda  
Claudia Fernández-Silva  
Ana María Sossa-Londoño  
Ángela María Echeverri Jaramillo  
Daiana Muñoz Bedoya  
Laura Morales Moreno  
Rocío Torres Novoa



INSTITUCIÓN UNIVERSITARIA  
**PASCUAL BRAVO**®

**ACRE  
DITADOS**  
en Alta Calidad

Resolución 012512 del MEN, 29 de junio de 2022 - 6 años.

# PATRIMONIO VESTIMENTARIO DE ANTIOQUIA:

**conceptos asociados  
para su comprensión**

Sandra Marcela Vélez-Granda

Claudia Fernández-Silva

Ana María Sossa-Londoño

Ángela María Echeverri Jaramillo

Daiana Muñoz Bedoya

Laura Morales Moreno

Rocío Torres Novoa

**PASCUAL  
BRAVO**  
Fondo Editorial

746.92

P912 Patrimonio vestimentario de Antioquia: conceptos asociados para su comprensión. —Medellín: Fondo Editorial Pascual Bravo, 2022.

103 Páginas -- (Serie Investigación)  
ISBN: 978-958-53606-6-2

Incluye índice analítico -- Incluye referencias bibliográficas.

VESTIMENTA. 2. PATRIMONIO. 3. IDENTIDAD CULTURAL - Identificación I. Vélez Granda, Sandra Marcela, autor II. Fernández Silva, Claudia, autor III. Sossa Londoño, Ana María, autor IV. Echeverri Jaramillo, Ángela María, autor V. Muñoz Bedoya, Daiana, autor VI. Morales Moreno, Laura, autor VII. Torres Novoa, Rocío, autor

Catalogación en la publicación Biblioteca en Ciencia y Tecnología

## **Patrimonio vestimentario de Antioquia: conceptos asociados para su comprensión**

Serie Investigación  
Institución Universitaria Pascual Bravo

Primera edición: diciembre de 2022  
ISBN: 978-958-53606-6-2

Autoras  
Sandra Marcela Vélez-Granda  
Claudia Fernández-Silva  
Ana María Sossa-Londoño  
Ángela María Echeverri Jaramillo  
Daiana Muñoz Bedoya  
Laura Morales Moreno  
Rocío Torres Novoa

Rector  
Juan Pablo Arboleda Gaviria

Vicerrectora de Investigación y Extensión  
Carmen Elena Úsuga Osorio

Coordinación editorial: Johana Martínez Ramírez  
Corrección de texto: María Edilia Montoya Loaiza  
Diseño de cubierta: Elizabeth Rozo  
Diagramación: Leonardo Sánchez Perea

Editado en Medellín, Colombia  
Fondo Editorial Pascual Bravo  
Institución Universitaria Pascual Bravo  
Calle 73 No. 73A – 226 – Tel. (604) 4480520  
fondoeditorial@pascualbravo.edu.co  
www.pascualbravo.edu.co  
Medellín – Colombia

Las ideas expresadas en la obra aquí contenida son manifestaciones del pensamiento individual de sus autores, en esa medida, no representan el pensamiento de la Institución Universitaria Pascual Bravo, siendo ellos los únicos responsables por los eventuales daños o perjuicios que pudieran causar con lo expresado o por la vulneración de los derechos de autor de terceros en los que hubiesen podido incurrir en su creación.

Está prohibido todo uso de la obra que atente contra los derechos de autor y el acceso abierto. Esta obra está protegida a través de la licencia Creative Commons: Reconocimiento-No comercial 4.0 Internacional.





**MINISTERIO DE CIENCIA,  
TECNOLOGÍA E INNOVACIÓN**

# Contenido

Origen de una experiencia de investigación en vestuario, patrimonio y comunidad	8
--	---

## Capítulo 1

Patrimonio: biografías, sedimentaciones y construcciones colectivas	10
La emergencia del patrimonio	11
El patrimonio institucionalizado: protegido y regulado	11
Patrimonio como bien de consumo	13
El patrimonio como recurso turístico	14
Patrimonio como construcción social	17
Patrimonio y diseño, una relación que permite reescribir la historia de nuestra artificialidad	19
Inventariar el patrimonio vestimentario en Antioquia	23
Algunas otras experiencias de inventarios	27
Conclusiones	29
Referencias bibliográficas	30

## Capítulo 2

Artefacto vestimentario: el vestido como expresión de la identidad cultural de un territorio	32
La identidad del vestido como artefacto	33
La clasificación del vestido según Eicher	37
Vestido tradicional, étnico, folclórico y nacional	40
El artefacto vestimentario: tradición inventada y autenticación cultural	48
Artefacto vestimentario y patrimonio	51
Conclusiones	54
Referencias bibliográficas	56

<b>Capítulo 3</b>	58
Estrategias de enseñanza-aprendizaje de los oficios y técnicas en las comunidades de práctica como recurso para la divulgación del conocimiento tradicional artesanal	58
Enseñanza-aprendizaje de las identidades culturales	59
Conclusiones	70
Referencias bibliográficas	75
<b>Capítulo 4</b>	
El lugar del cuerpo en la creación de los artefactos vestimentarios de Antioquia	77
Las epistemologías del Sur	79
El cuerpo en las epistemologías del Sur	81
Las posibilidades fisiológicas	85
Las posibilidades de los sentidos	86
El lugar del cuerpo en el patrimonio de los artefactos vestimentarios de Antioquia	89
Soy mi cuerpo	92
El cuerpo del artesano	95
Repetición y deseo	98
Conclusiones	101
Referencias bibliográficas	102

# Lista tablas, fotografías y figuras

<b>Tabla 1.</b> Ficha de caracterización de los artefactos vestimentarios patrimoniales en Antioquia.	39
<b>Tabla 2.</b> Clasificación de las formas de enseñanza-aprendizaje de los artefactos vestimentarios patrimoniales de Antioquia.	72
<b>Fotografía 1.</b> Vestido tradicional	43
<b>Fotografía 2.</b> Vestido étnico	45
<b>Figura 1.</b> Patrimonio institucionalizado: protegido y regulado.	12
<b>Figura 2.</b> Patrimonio como bien de consumo.	14
<b>Figura 3.</b> Patrimonio como recurso turístico.	17
<b>Figura 4.</b> Patrimonio como construcción social.	19
<b>Figura 5.</b> Las dos fuentes que constituyen la identidad del vestido como artefacto.	36
<b>Figura 6.</b> Distinciones de los términos vestido tradicional, étnico, folclórico y nacional.	47
<b>Figura 7.</b> Aspectos implicados en la comprensión del artefacto vestimentario como patrimonio.	53
<b>Figura 8.</b> Operación del aprendizaje activo de acuerdo con los mecanismo y formas de representación según los contextos.	66
<b>Figura 9.</b> Formas de enseñanza-aprendizaje.	69
<b>Figura 10.</b> El cuerpo en las epistemologías del Sur.	84
<b>Figura 11.</b> El lugar del cuerpo en el saber-hacer de los artefactos vestimentarios tradicionales en Antioquia.	92

# Origen de una experiencia de investigación en vestuario, patrimonio y comunidad

En el marco de la primera convocatoria InvestigARTE del Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación (Minciencias), en su línea temática patrimonio cultural material e inmaterial, nace el proyecto de Investigación + Creación denominado *Vestuario, patrimonio y comunidad: inventario de productos vestimentarios tradicionales de Antioquia*. En este proyecto participan tres entidades ubicadas en la ciudad de Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana con su grupo de investigación Diseño de vestuario y textiles (GIDVT), la Institución Universitaria Pascual Bravo con su grupo de investigación ICONO y la Corporación Activos por los Derechos Humanos.

El objetivo general que guió esta investigación fue reconocer los saberes artesanales, tradicionales y patrimoniales de los artefactos vestimentarios que habitan el departamento de Antioquia para el desarrollo de un inventario. A partir de este, se desprenden tres objetivos específicos que, entendidos como momentos metodológicos, permitieron orientar la investigación hacia tres horizontes. El momento para el inventario estuvo alineado con el primer objetivo específico que se trazó en términos de buscar la caracterización de las técnicas artesanales asociadas a la elaboración de productos para el cuerpo vestido en el departamento de Antioquia, mediante el levantamiento y sistematización de información, en las dimensiones tecnoproductivas y socioculturales de las comunidades artesanales.

El momento para el aprendizaje y la difusión estuvo alineado con el segundo objetivo específico: —analizar las estrategias de enseñanza-aprendizaje de los oficios y técnicas en las comunidades de práctica como recurso para la divulgación del conocimiento tradicional artesanal. Y el momento para la experiencia tecnológica estuvo alineado al último objetivo específico que se propuso desarrollar una estrategia de divulgación del conocimiento tradicional artesanal

a través de la experiencia mediada con tecnologías digitales para el apoyo en procesos de ideación, creación y producción artística.

Este libro, resultado de investigación, se centra en los primeros dos objetivos específicos y enfatiza en la necesidad de reconocer, inventariar y comunicar los artefactos vestimentarios patrimoniales de Antioquia para contribuir a su preservación y salvaguardia. Esta obra conforma el acervo conceptual de este estudio, que consta de revisiones teóricas de diferentes áreas del conocimiento que, junto con un ejercicio de reflexión, permitió reconocer el artefacto vestimentario como patrimonio y, con ello, una nueva manera de hacer inventarios propia de esta categoría de artefactos, a las claras, un aporte para el conocimiento de las disciplinas que estudian y crean materialidades.

En los siguientes cuatro capítulos se aproximan algunas reflexiones conceptuales respecto al patrimonio (primer capítulo) y al artefacto vestimentario (segundo capítulo), para responder a los interrogantes sobre cómo puede ser comprendido el patrimonio como una construcción social y cómo se puede considerar el vestuario como bien patrimonial. También, se aborda un análisis respecto a las estrategias de enseñanza-aprendizaje de las identidades culturales (tercer capítulo), el papel del artesano y de su cuerpo, y de las tradiciones y saberes que allí se construyen (cuarto capítulo).

Esta propuesta investigativa surge en el marco de la aprobación de la Ley de Oficios Culturales (Ley 2184 de 2022), por parte del Congreso de la República de Colombia (2021)<sup>1</sup>, que busca fomentar la sostenibilidad, valoración y transmisión de los saberes tradicionales, entendiendo que los oficios tradicionales y artesanales son una fuente invaluable de conocimiento de nuestra historia y nuestro territorio. De igual forma, la ley de oficios busca fomentar la transmisión de los saberes y los procesos de formación en torno a estos.

Este proyecto de Investigación + Creación no sería posible sin el trabajo colaborativo con las comunidades artesanales de los municipios que nos acogieron en el proceso investigativo.

---

1 Ley 2184 de 2022. Ley de Oficios Culturales. 6 de enero de 2022. Colombia.

# Capítulo 1

## Patrimonio: biografías, sedimentaciones y construcciones colectivas

Examinaremos las contribuciones que la comprensión de patrimonio como construcción social aporta al campo de conocimiento y a la práctica del diseño, y promueven otras relaciones con la comunidad, la naturaleza y la artificialidad.

Para el diseño, el estudio de los artefactos, sus orígenes, sus transformaciones, usos, desusos y, en general, todo aquello que les acontece, resulta ser fundamental para el ejercicio profesional del diseñador o diseñadora. En el proyecto *Vestuario, patrimonio y comunidad: inventario de artefactos vestimentarios tradicionales en Antioquia*, se buscó reconocer los saberes tradicionales del quehacer de las comunidades del departamento de Antioquia (Colombia) y se focalizó en artefactos relacionados con el cuerpo y los vestidos. Dos de los objetivos fueron propuestos en los siguientes términos: desarrollar un inventario de artefactos vestimentarios (prendas o accesorios dentro del territorio mencionado) y establecer cuáles son los procesos técnicos y creativos de cada uno de ellos, para comprender el patrimonio material o inmaterial que se ha conservado. No obstante, en la actualidad se mantienen vigentes distintas concepciones alrededor de la noción de patrimonio; algunas de ellas resultan problemáticas, pues lo comprenden como bien de consumo o como recurso turístico, una de las tantas formas reduccionistas como se banalizan los valores culturales que le dan vida y razón de ser a dichas expresiones materiales e inmateriales.

Las próximas líneas se dirigen a revisar las diferentes definiciones y connotaciones de patrimonio, el vínculo de algunas de estas ideas con las premisas del desarrollo y las problematizaciones derivadas. Como contrapeso, examinaremos las contribuciones que la comprensión de patrimonio como construcción social aporta al campo de conocimiento y a la práctica del diseño, y promueven otras relaciones con la comunidad, la naturaleza y la artificialidad;

donde las preguntas que guían las razones por las cuales preservar y el reconocimiento de aquello que debe serlo, se instauren en el conocimiento de las relaciones particulares entre las personas y sus artefactos, en las maneras como, a través de ellos, construyen su identidad y coevolucionan transformándose mutuamente.

## La emergencia del patrimonio

Es importante reconocer que el patrimonio se ha desarrollado dentro del marco de la institución y que como lugar primigenio del mismo ha tenido una importante injerencia en su devenir conceptual y efectivo dentro de las dinámicas sociales, culturales y económicas de las diferentes regiones, delineando unas ideas de patrimonio limitadas que no necesariamente responden a los deseos y necesidades de los diferentes grupos humanos, sus maneras de habitar y cohabitar el presente, sus maneras de reescribir el pasado y sus construcciones del futuro.

## El patrimonio institucionalizado: protegido y regulado

Posterior a la Primera Guerra Mundial, el patrimonio emerge de una necesidad manifiesta de proteger algunos de los sitios culturales y naturales que corrían peligro debido a los efectos de la misma; así que este fue el inicio de varias campañas que se unieron para salvaguardar lugares considerados de interés para la humanidad (Unesco, 2005). Estas consideraciones fueron y siguen siendo enunciadas desde unos intereses institucionales, reglamentaciones que dejan clara la necesidad de proteger y regular aquello que la institución misma ha determinado como patrimonio: qué es y qué no es, qué puede llegar a ser y cuáles son las razones de ello; además, determina quiénes serán los responsables del mismo y lo que implica la salvaguardia a partir de estrategias de protección y divulgación.

En este sentido, la Unesco ha sido la organización que mayor representación e injerencia ha tenido en el mundo al respecto, ya que ha puesto en el panorama global condiciones determinantes

para el desarrollo del patrimonio, tanto así que a su interior existe el Comité del patrimonio mundial conformado por diferentes países miembros — entre ellos Colombia—, ente encargado de prestar asistencia en la identificación, preservación, promoción del mismo, la asignación de recursos y acciones para su conservación.

Desde las premisas de este patrimonio institucionalizado es que los países se comprometen no solo a conservar los bienes mundiales que estén en su territorio, presentando informes periódicos sobre el estado de la conservación, ya que reciben financiación internacional, sino también a proteger su patrimonio nacional, incitando a que se tomen medidas y se desarrollen programas de planificación de la conservación y el cuidado de esos bienes.

**Figura 1.**

*Patrimonio institucionalizado: protegido y regulado.*



Fuente: Creación propia

## Patrimonio como bien de consumo

El discurso institucional, si bien constituye un discurso patrimonial autorizado, también se presenta como explicación a los problemas sociales centrados en la identidad y en la construcción patrimonial. Según Vélez-Granda (2016) este mismo discurso pone en evidencia hegemonías identitarias y memorias que a menudo pasan por encima de otras que representan identidades territoriales y nacionales, claramente sectorizadas, que aparentemente suponen menos poder.

Ahondado en esta idea se destaca el concepto de capital cultural, empleado por primera vez por Bourdieu y Passeron en la década del 70: la cultura es un bien que se acumula y que, como cualquier bien que se consume, es diferenciado según la clase social que la hereda o la adquiere a través de la socialización (Bourdieu y Passeron, 1996, citado por Vélez-Granda, 2016). Así, mientras más alta es la clase social del portador, mayor peso tiene en el mercado simbólico, y quien cuenta con el capital cultural para reconocer el valor simbólico del producto cultural, es quien en definitiva puede consumirlo. Con ello «los bienes simbólicos son una realidad de dos caras: una mercancía y un objeto simbólico. Su valor específicamente cultural y su valor comercial permanecen relativamente independientes, aunque la sanción económica puede llegar a reforzar su consagración cultural» (Bourdieu y Passeron citado por Vélez-Granda, 2016, p.63).

Bajo esta mirada, el patrimonio se presenta como otro capital que se acumula, se renueva, produce rendimientos que los diversos sectores se apropian en forma desigual, lo que explica las razones por las cuales han sido conservadas unas cuantas expresiones y se tiene mayor atención por ellas, pues representan sectores dominantes o expresan algún valor que puede ser de interés comercial del que se pueden obtener mercancías fácilmente comercializables.

...mientras más alta es la clase social del portador, mayor peso tiene en el mercado simbólico, y quien cuenta con el capital cultural para reconocer el valor simbólico del producto cultural, es quien en definitiva puede consumirlo.

**Figura 2.**

*Patrimonio como bien de consumo.*



Fuente: Creación propia

## El patrimonio como recurso turístico

Kornstanje (2008) nos recuerda que en las décadas de 1970 y 1980 Heytens & Gray introducen el término patrimonio turístico y le dan la condición de imprescindible para el desarrollo del capital turístico. Así, aquello que aparece en la Lista del Patrimonio Mundial genera interés e incrementa el número de visitantes curiosos, lo que lleva a cada ente regulador de cada nación a iniciar procesos de visibilización y activación, que exponen las características únicas de este tipo de patrimonio a los posibles visitantes.

Actualmente, el turismo se presenta como una de las industrias más importantes del mundo, y en 2001 el Comité del patrimonio mundial lanzó el Programa del patrimonio mundial sobre turismo sostenible, que busca establecer vínculos entre el turismo sostenible y los esfuerzos de conservación, así como promover la aplicación de políticas que contribuyan a la protección del medio ambiente,

limiten las repercusiones socioeconómicas negativas y redunden en beneficio de la población local, tanto económica como socialmente (Unesco, 2005).

García Canclini (1993) expone cuatro paradigmas de conservación que se asocian a los agentes Estado, empresa privada y organizaciones ciudadanas, y que delimitan aquellos intereses respecto al patrimonio turístico, a saber: el conservacionista y monumental: rescatar, preservar y custodiar, «especialmente los bienes históricos capaces de exaltar la nacionalidad, de ser símbolos de cohesión y grandeza» (p. 49); b) tradicionalismo sustancialista: cuidado de los bienes históricos que «son juzgados por el alto valor que tienen en sí mismos y por eso son conservados independientemente del uso actual» (p. 48); c) mercantilista: «los bienes acumulados por una sociedad importan en la medida que favorecen o retardan el avance material» (p. 49); d) participacionista: «la selección de lo que se preserva y la manera de hacerlo deben decidirse a través de un proceso democrático en el que intervengan los interesados y se consideren sus hábitos y opiniones» (p. 50).

Con lo anterior se tiende un panorama general respecto al patrimonio, el cual se presenta como insuficiente y restrictivo que limita las posibilidades del desarrollo de un patrimonio situado y participativo, que responda a diferentes condiciones contextuales. Un ejemplo de esto fue el estudio realizado por el Consejo internacional de monumentos y sitios (Icomos) entre 1987 y 1993, que demostró el desequilibrio en la Lista de patrimonio mundial, pues había una amplia representación de lugares históricos y arquitectónicos élite europeos y las culturas vivas y tradicionales no estaban suficientemente representadas. Es, entonces, ineludible procurar un equilibrio en la inclusión de sitios que no estén relacionados, únicamente, con expresiones de las clases y países hegemónicos, ya que el patrimonio cultural no se limita a las materialidades, sino que incluye tradiciones y expresiones heredadas que se mantienen vivas, además de usos y prácticas contemporáneas características de diferentes grupos culturales.

Para el turismo, por ejemplo, es fundamental aumentar el número de visitantes, lo que ha generado una amplia inversión en infraestructura

para su recepción y con ello una escenificación permanente de la idea de patrimonio que se quiere vender, lo que se muestra no pertenece al acontecer de los lugares; lo que se expone corresponde a la producción y exhibición para vender que, en últimas, es hecho para el turista, y de esta manera pueda obtener una buena experiencia. Este turismo se apoya en un imaginario que es una historia que no transcurre ni deviene ni es presente, sino que permanece anclada a otro momento. Es lo que Vélez-Granda (2016) denomina la *puesta en escena del patrimonio o escenificación del patrimonio*, una situación altamente producida para que el turista vea todo aquello que espera de esa identidad y cuyo único fin es la mercantilización.

Y, por último, en cuanto al patrimonio como bien de consumo, quedan relegadas aquellas producciones que se gestan en las clases sociales más populares, las cuales representan de manera más fiel la historia local, y con ello los imaginarios y las maneras de muchos de estar en el mundo.

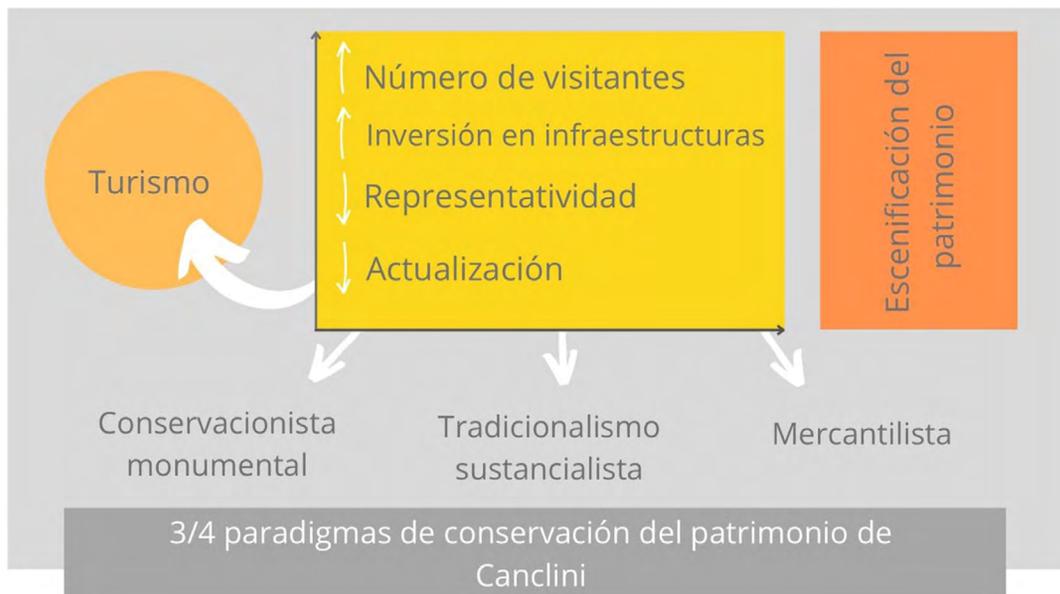
Lo expuesto pone el patrimonio de cara a una serie de amenazas, entre las que se cuentan la sobreexposición a los procesos de comercialización, las regulaciones deficientes, los procesos de desplazamiento de las comunidades, la autodesvalorización de las costumbres, la desaparición de los portadores del conocimiento o de la expresión cultural. Es evidente que ante tal situación se pierde todo sentido para el grupo cultural y posiblemente se extinga por completo; así que se corre el riesgo de un detrimento patrimonial debido a su fosilización y banalización.

*La puesta en escena del patrimonio o escenificación del patrimonio, una situación altamente producida para que el turista vea todo aquello que espera de esa identidad y cuyo único fin es la mercantilización.*



**Figura 3.**

*Patrimonio como recurso turístico.*



Fuente: Creación propia

## Patrimonio como construcción social

Vélez-Granda (2016) expone una propuesta como alternativa a las construcciones de patrimonio antes expuestas: el patrimonio como construcción social. Este se entiende como una construcción social, pues no ha estado presente ni en todas las sociedades ni tampoco en todos los períodos históricos; sin embargo, ha logrado perpetuarse gracias al consenso en lo que se desea tener como patrimonio, lo que implica que dicha construcción puede transformarse según las distintas condiciones espaciotemporales que se van suscitando, según nuevos consensos a los que se llegue, de acuerdo con diversos criterios de las partes interesadas.

La construcción social nace de la sedimentación de las experiencias humanas cuando varios individuos comparten una biografía común. Berger y Luckmann (2001) describen como social

Todo aquello que se encuentre al interior de la tríada naturaleza/historia/inspiración es un referente simbólico que tiene el potencial de ser patrimonializable.

ese conocimiento que se ha objetivado en experiencias compartidas que tienen la posibilidad de transmitirse de una generación a otra, esto es, la sedimentación intersubjetiva. Cabe indicar que esta puede ser verdaderamente social solo cuando se ha objetivado en cualquier sistema de signos, o sea cuando surge la posibilidad de objetivaciones reiteradas de las experiencias compartidas. Solo entonces hay probabilidad de que esas experiencias se transmitan de una generación a otra, y de una colectividad a otra (Berger y Luckmann, 2001).

Esos espacios biográficos están muy distanciados de la forma en que se entiende el patrimonio hoy, es decir, como aquello que se debe cuidar y conservar porque es la representación simbólica de la identidad colectiva y este es su principal valor. Según Prats (1997), todo aquello que se encuentre al interior de la tríada naturaleza/historia/inspiración es un referente simbólico que tiene el potencial de ser patrimonializable. Así, para constituirse en patrimonio o, mejor, en repertorios patrimoniales, tales referentes simbólicos deben ser activados por alguien que tenga un interés genuino en estos, es decir, que quiera visibilizarlos. De esta manera, el patrimonio es el símbolo y su principal virtud es la capacidad que tiene de expresar la identidad o diversas versiones ideológicas de la identidad.

Cabe aclarar, que, en este sentido, las diferentes colectividades y las organizaciones sociales juegan un papel muy importante, ya que es a través de sus acciones que se da la comprensión de las expresiones de la identidad y del patrimonio como apropiación social, además de la importancia que tiene la agencia de este legado, su divulgación, acceso, circulación, reconfiguración y transformación para la activación de lo patrimonial en cada territorio. Todas estas posibilidades de activación del patrimonio solo se llevan a cabo si finalmente se da un consenso para adherirse y otorgar el respaldo en número y acciones para su preservación; es decir, si se legitima en la colectividad.

**Figura 4.**

*Patrimonio como construcción social.*



Fuente: Creación propia

## Patrimonio y diseño, una relación que permite reescribir la historia de nuestra artificialidad

El patrimonio como construcción social abre la oportunidad a posibles relaciones y maneras de participación entre el diseño y el patrimonio, de manera que frente al panorama descrito sobre las diferentes concepciones de patrimonio que coexisten en la actualidad. Visto así, surge la pregunta acerca de *cuál es la contribución que la concepción de patrimonio como construcción social aporta al campo de conocimiento y a la práctica del diseño y, por su parte, cuál es el aporte del diseño al patrimonio como construcción social*, sobre todo, si se tiene en cuenta la relación que el diseño ha guardado con la mercantilización de los artefactos y su saber hacer en concordancia con las premisas del desarrollo económico en clave de capitalismo.

Para dar respuesta a esta pregunta, no es posible partir de una única definición del quehacer del diseño, como tampoco

es posible asumir que el diseñador es, por defecto, neutral, dado que, la noción misma de patrimonio es una construcción social consensuada por una sociedad en un tiempo determinado, que reúne las ideas de lo que para ese grupo humano es valioso y, por tanto, merece ser preservado, es necesario tomar como punto de partida la concepción de lo social para el diseño. Si bien podría afirmarse que la naturaleza misma del diseño es social y esto define su quehacer, desde el momento de su afirmación como disciplina en el siglo xx ha recorrido caminos en los que la pregunta sobre para qué y para quién se diseña, y los medios para lograrlo, ha tenido diversas respuestas y ha obedecido a diferentes intereses.

Al remontarnos al *Arts and Crafts* como antecedente de la disciplina por venir, se observa cómo su pregunta por lo humano durante la emergencia de la industrialización trae respuestas que abogan por el retorno a un orden previo a la llegada de la máquina. Durante las primeras décadas del siglo XX, diseñadores modernistas como Moholy-Nagy (1947) con sus ideas acerca de un diseño para la vida, se expresaron decididamente sobre la capacidad que tenían las nuevas tecnologías y los artefactos de promover un cambio social (Margolin, 1997). Por su parte, Dorrestijn y Verbeek destacaban a Le Corbusier y a otros diseñadores y arquitectos asociados a la Nueva Objetividad<sup>2</sup>, que declaraban que «'lo social' puede ser influenciado directamente por medio de la arquitectura y el diseño. La sociedad es función del diseño» (2013, p. 50) aunque esa sociedad fuera considerada como un todo homogéneo y pretendidamente universal.

Un momento de inflexión para la reflexión teórica sobre el compromiso social del diseño y sus posibilidades de acción transformadora llegaría con Papanek (1971) y el llamado giro antropológico del diseño (Clarke, 2015), el cual plantea que el diseño debe estar al servicio de la ecología, los segmentos discapacitados y los grupos minoritarios de la sociedad; es ahí donde está la responsabilidad social

---

<sup>2</sup> La Nueva Objetividad es un movimiento artístico de inicios del siglo XX que rechaza el expresionismo y propugna por la figuración realista, a la que considera más objetiva y comprometida con la denuncia social.

de los diseñadores, afirma Papanek, puesto que el hacer un buen o mal diseño puede implicar cambios en el mundo real.

Si bien para el diseño es claro que su pensamiento y práctica tiene la capacidad y la responsabilidad de transformar a la sociedad y con el giro antropológico reconoce que dicha sociedad es diversa, cuando —como enuncia Findeli (2018)—se interroga acerca de la definición de diseño entregada por Simon (1969) hace ya varias décadas: «el diseño se trata de definir cursos de acción para cambiar las situaciones existentes en unas preferibles», es necesario preguntarnos:

¿qué y quién define una situación preferible?, ¿los diseñadores son los expertos en esa definición?, ¿en cuáles circunstancias podrían los diseñadores hacer del mundo un lugar más habitable, si se acepta que la habitabilidad es una de las tareas del diseñador?, ¿pueden los diseñadores ser mejores en tomar decisiones morales y de valor que otros? (p. 105)

Como vemos, tanto las concepciones de patrimonio como las del diseño son interrogadas por su función social y por su compromiso ético. Ahora, las maneras en que el diseño, desde su concepción y práctica, dialoga con otras disciplinas para incluirlas en la búsqueda de soluciones o de otras problematizaciones que contribuyan a superar los desequilibrios del mundo social y aporten a la construcción de futuros sostenibles, es la pregunta más acuciante para la disciplina en el presente y el tiempo por venir.

Es por esto que algunos de los más fuertes debates disciplinares de las últimas décadas se ubican en el cuestionamiento mismo del diseño como disciplina, esto es, como institución histórica ligada a los valores de la modernidad occidental y el desarrollo, la cual ha promovido formas homogenizantes de concebir nuestra relación con los objetos en las que ha primado la relación de mercancía. El diseño para la transición o para las transiciones, el diseño ontológico (Fry, 2009; Escobar, 2016), el diseño del Sur, diseño con otros nombres y diseños otros (Gutiérrez, 2015), son algunas de las orientaciones que promueven una nueva comprensión que integra la complejidad



Nos permite, como diseñadores, aportar a una revaloración de lo patrimonial a partir del reconocimiento de la capacidad que tienen los artefactos y el saber hacer de las personas que los crean, de reescribir una historia propia de la artificialidad.

de las relaciones entre el hombre, la naturaleza y la artificialidad que supere las formulaciones que desencadenaron la revolución industrial y la era moderna.

Estos marcos de reflexión para el diseño tienen en común la comprensión de la interconexión de los sistemas sociales, culturales, económicos, políticos, para actuar sobre problemas complejos como la desigualdad económica, la pérdida de la biodiversidad, el debilitamiento de la comunidad, el agotamiento de los recursos, el cambio climático (Escobar, 2016). Plantea, así mismo, una posición ética diferente; su mirada y compromiso está en lo local y lo comunal y no en la globalización promovida por el neoliberalismo; reformulan, así, una concepción de su compromiso con la sociedad en el que «los diseñadores (redescubren) las capacidades de la gente para dar forma a sus mundos a través de herramientas y soluciones colaborativas» (p. 44).

Este profundo compromiso con el lugar, las comunidades y sus prácticas, las particularidades de cada cultura y sus interrelaciones con el ambiente, permiten ubicarnos en una comprensión del pensamiento y la práctica del diseño, coherentes con el patrimonio como construcción social. También nos permite, como diseñadores, aportar a una revaloración de lo patrimonial a partir del reconocimiento de la capacidad que tienen los artefactos y el saber hacer de las personas que los crean, de reescribir una historia propia de la artificialidad.

Desde esta premisa, un artefacto y un saber determinados como patrimonial, lejos de estar restringidos al terreno de la artesanía del cual el diseño ha pretendido diferenciarse, contribuyen a la construcción de la historia de un diseño local que permite conocernos aún más como sociedad a partir de nuestros artefactos. Desde las premisas del diseño ontológico, solo a partir de esta comunión entre las personas, las materialidades y las localidades en conexión con el entorno, es posible que el diseño como práctica pueda contribuir a la construcción de futuro. Pero esto implica comprendernos como dueños de un saber que nos es propio, conocer quiénes somos a través de nuestros artefactos diseñados, la evolución de sus linajes y las hibridaciones

culturales de las que son parte por estar vivos, actualizándose en la puesta en escena de su creación.

Implica también que nos acojamos a la propuesta de autores como Gutiérrez (2015) a reflexionar sobre la actividad humana de diseñar fuera de los modelos industriales, capitalistas, modernos y desarrollistas que desalojan la historia propia, las creencias, los mitos ligados a la creación y los diluyen en universales.

La evidente relación que se teje entre este patrimonio y este diseño, da un giro respecto al lugar del diseño dentro de las dinámicas multi, trans e interdisciplinarias, ya que por su misma emergencia multidisciplinar pareciera siempre el saber receptáculo que acoge, interpreta y adapta otros saberes; es decir, el diseño como un saber siempre asistido por otros; sin embargo, esta deslocalización de su lugar hegemónico, tanto del patrimonio como del diseño, permite que este último participe activamente y aporte al devenir del patrimonio (lo que no quiere decir que el diseño no se vea afectado por los postulados del patrimonio). Empero, con esto se igualan los lugares desde donde se enuncia un saber, una reflexión y unas acciones.

## Inventariar el patrimonio vestimentario en Antioquia

### ¿Qué son los inventarios?

Aproximamos una primera definición a este concepto:

Los inventarios hacen parte de los instrumentos que buscan un mejor conocimiento, protección, salvaguardia, difusión y gestión integral del Patrimonio Cultural, en sus componentes mueble, inmueble e inmaterial. Estos pretenden dar cuenta de lo que hay, en un lugar y un momento determinados, con la intención de identificar y construir conjuntamente con los grupos, las comunidades y los individuos, medidas que permitan hacer viable aquello que estos consideran constitutivo de su identidad. (Ministerio de Cultura, 2015, p. 12).

La concepción instrumentalista de los inventarios se reduce al conjunto de fichas diligenciadas; no obstante, se han realizado diversas propuestas de inventarios que no necesariamente responden a la forma como el Estado las concibe.

Ante esta definición elaborada por Mincultura de Colombia, resulta interesante referirse a varios de los asuntos ahí planteados, tales como el propósito de inventariar, lo susceptible de ser inventariado y quienes hacen parte del proceso. Con relación a sus propósitos, se menciona el inventario como uno de los instrumentos para el conocimiento, la protección, salvaguardia y difusión del patrimonio, todos estos procesos necesarios en la gestión del patrimonio de los territorios, según la necesidad de la expresión cultural. En este sentido, el proyecto busca recopilar la información necesaria de las expresiones culturales relacionadas con los artefactos vestimentarios como una opción para su reconocimiento y difusión, además de poner sobre la mesa la información mínima necesaria para posteriores procesos en la gestión de los mismos.

La concepción instrumentalista de los inventarios se reduce al conjunto de fichas diligenciadas; no obstante, se han realizado diversas propuestas de inventarios que no necesariamente responden a la forma como el Estado las concibe, pero que resultan mucho más cercanas a las comunidades, grupos de interés e, incluso, son insumo para el desarrollo de estrategias de comunicación del patrimonio, salvaguardia, diagnóstico, registro y divulgación del patrimonio cultural inmaterial (PCI).

En el caso del proyecto de investigación, del cual estas líneas es uno de los resultados, el inventario consistió en el desarrollo de la siguiente metodología:

1. Análisis del territorio de estudio, según algunas divisiones previamente establecidas como división política, geográfica, demográfica, económica y, finalmente, se optó por adoptar la división realizada del departamento en nueve subregiones a saber: Valle de Aburrá, Urabá, Norte, Suroeste, Bajo Cauca, Magdalena Medio, Occidente, Nordeste y Oriente.
2. Búsqueda de expresiones materiales artesanales vestimentarias, declaradas oficialmente por cada uno de los municipios del departamento, en un intento por valorar el autorreconocimiento

de lo propio o manifiesto identitario. Esta pesquisa se realizó en las páginas web oficiales de cada municipio.

3. Revisión de bases de datos, directorios y redes sociales de agremiaciones, corporaciones, cooperativas y talleres artesanales en Antioquia.
4. Revisión documental de textos de vestuario tradicional en Antioquia.
5. Indagación en las comunidades acerca de lo que es considerado vestuario tradicional, mediante talleres, entrevistas y observación.
6. Análisis de los resultados obtenidos en las diferentes búsquedas, y construcción de una matriz de expresiones materiales tradicionales vestimentarias en Antioquia.
7. Ubicación geográfica de las expresiones materiales mediante una cartografía.
8. Caracterización de cada una de las expresiones materiales en un atlas.

Consideramos que este paso a paso puede ser de utilidad para ser replicada en la salvaguardia integral del PCI o como referencia para acciones de divulgación de las expresiones, visibilizar la diversidad existente en el territorio antioqueño y la posibilidad de extrapolar las manifestaciones, según los focos de interés de los diversos sectores. El Ministerio de Cultura (2015) ha entendido este concepto como «las medidas encaminadas a garantizar la viabilidad del patrimonio cultural inmaterial» incluidas

la investigación, preservación, protección, promoción, valorización, transmisión y revitalización del PCI, entre otras acciones orientadas a garantizar que las prácticas, saberes, relaciones sociales y representaciones que son consideradas por un grupo social como parte de su patrimonio pervivan en el tiempo, se promuevan en el contexto actual y puedan aprovecharse colectivamente. (p. 13)

Esta comprensión traza un puente entre el público y el patrimonio, exponiendo su importancia como portador de identidades colectivas e individuales y promoviendo la valoración de la historia, las construcciones sociales, el fortalecimiento de las relaciones sociales y la comprensión de la igualdad en la diferencia y la diversidad.

El Instituto Colombiano de Antropología e Historia (Icanh) realizó algunas recomendaciones para la elaboración de los inventarios en 2007, apostando por la participación de las comunidades en esta construcción y comprendiendo que inventariar es una acción ante todo pedagógica de los grupos sociales implicados; para ello, es importante entender las manifestaciones como procesos culturales de los territorios que actúan de manera sistémica o como redes complejas de relaciones. Esto nos dio algunas pistas sobre la forma en la que podíamos acercarnos a la comprensión del patrimonio vestimentario como un entramado donde el cuerpo que viste esos artefactos es también territorio y expresión de las identidades territoriales de Antioquia y sus posibles extensiones fronterizas.

Esta comprensión traza un puente entre el público y el patrimonio, exponiendo su importancia como portador de identidades colectivas e individuales y promoviendo la valoración de la historia, las construcciones sociales, el fortalecimiento de las relaciones sociales y la comprensión de la igualdad en la diferencia y la diversidad. Estos alcances pueden servir, además, para la formulación de los planes de salvaguardia, la gestión de las expresiones en las listas representativas y su posterior declaratoria.

Los inventarios forman parte integrante de la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial, porque pueden sensibilizar al público respecto de dicho patrimonio y de su importancia para las identidades individuales y colectivas. Además, el proceso de inventariar el patrimonio cultural inmaterial y poner los inventarios a disposición del público puede promover la creatividad y la autoestima de las comunidades y los individuos en los que se originan las expresiones y los usos de ese patrimonio. Por otra parte, los inventarios pueden servir de base para formular planes concretos de salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial inventariado. Como primer paso para la salvaguardia, es la identificación, es decir, la distinción de la expresión en su contexto lo que permite su actualización regular, lo que se puede entender como un patrimonio vivo, cambiante, que se transforma y no es estático.

Es necesario entender lo que hay en los territorios, las personas que lo realizan y la razón y maneras como se realizan; de ahí que los inventarios, generalmente, tienen un alcance territorial moderado para alcanzar a leer la totalidad de las expresiones en un lugar y tiempo específico. Intentar abarcar, por ejemplo, una nación, sería un ejercicio infructuoso en razón al sentido práctico de los inventarios para la salvaguardia.

## Algunas otras experiencias de inventarios

Los inventarios locales responden a recomendaciones, declaratorias y convenciones de carácter internacional a las que Colombia, como nación parte, se ha alineado. Asimismo, ha trabajado en la construcción de políticas propias, como es la política de salvaguardia del PCI del año 2008, que establece como instrumento para su aplicación la «identificación, inventario y registro», entendiendo el inventario como un proceso de investigación que da cuenta de la manifestación y el estado en el cual se encuentra.

En Colombia, diversas entidades han realizado inventarios patrimoniales, todos con propósitos similares como el reconocimiento, la protección, la salvaguardia y la divulgación de los bienes y expresiones, cada una de ellas haciendo uso de metodologías diferentes. A continuación, se exponen algunos inventarios que dieron lugar a las reflexiones sobre las formas como podíamos abordarlo, teniendo en cuenta las diferencias y particularidades que conlleva el estudio del vestuario tradicional.

En la ciudad de Bogotá, el Instituto Distrital de Patrimonio Cultural (IDPC) declara que su gestión

no se reduce a un ejercicio de interpretación de la norma, o a la producción de una documentación detallada sobre objetos y/o expresiones relevantes de la ciudad, sino que, por el contrario, plantea un ejercicio continuo de reflexión colectiva con la ciudad y las demás instituciones del Distrito sobre cuál es nuestro patrimonio, pero también, sobre cómo se construye y cuáles son los sentidos que moviliza. (Alcaldía Mayor de Bogotá, s. f.).

En Colombia, diversas entidades han realizado inventarios patrimoniales, todos con propósitos similares como el reconocimiento, la protección, la salvaguardia y la divulgación de los bienes y expresiones, cada una de ellas haciendo uso de metodologías diferentes.

El patrimonio institucionalizado, esto es, protegido y regulado, ha generado diferentes corrientes (como recurso turístico, como bien de consumo), que son insuficientes en tanto el reconocimiento de diferentes expresiones culturales y con ello un detrimento patrimonial debido a su fosilización y banalización.

En lo relativo a los inventarios realizados por el IDPC, han trabajado tanto en los bienes de interés cultural (BIC), como en los inventarios del PIC, ambos apostándole a procesos participativos y colaborativos. Según su comprensión del patrimonio, desde una «perspectiva de integralidad», han creado lo que denominan «núcleos de observación» que abarcan la identificación, documentación y registro de prácticas de cuidado del territorio relacionado con el patrimonio natural, artes populares y oficios, organización social, política, espiritualidad y diversidad religiosa, formas de vivir la ciudad, prácticas y procesos de intercambio, música y sonoridades, entre otros, lo que constituye una observación de ciudad integral.

En el caso de Antioquia, nuestra referencia fue el Plan departamental de patrimonio cultural 2020-2029, primero en formularse en Colombia, cuyo objetivo es «generar las condiciones necesarias para el reconocimiento, disfrute, activación, conservación, salvaguardia, difusión y sostenibilidad del patrimonio cultural en Antioquia, teniendo en cuenta las diferentes manifestaciones culturales de cada subregión y las diversas formas de apropiación por sus pobladores» (2020, p. 11). El plan piensa el territorio de una manera integrada y construye una «visión conjunta del patrimonio cultural que da cuenta de su función identitaria, que da contenido a un territorio y a una población desde su cotidianidad» (p. 7). Igualmente, inicia con una contextualización histórica del departamento y llega a un par de conclusiones importantes: la construcción de Antioquia se ha dado mediante procesos de movilidad social, lo que ha llevado a la reinención cultural y «el proceso de configuración territorial ha conllevado a la formación de profundas desigualdades de relacionamiento, desarrollo y acceso a los recursos» (p. 19).

La comprensión del departamento por subregiones permite leer el territorio como diverso, en contraste con las visiones homogenizantes de Antioquia y su colonización «paisa»; esto, en definitiva, fortaleció la idea inicial de trabajar el inventario patrimonial desde esta subdivisión; además, incluir algunas expresiones híbridas debido a su trayectoria o ubicación fronteriza entre paisajes,

entre departamentos y países como Panamá; tal es el caso de la mola y el tejido en chaquiras de la etnia kuna. El plan, al igual que lo concebido por el Instituto Distrital, propone una noción de patrimonio en términos de relacionalidad e integralidad que, a pesar de las vivencias de las comunidades con sus expresiones, para efectos de análisis categoriza en materialidades culturales, prácticas culturales y paisajes culturales.

Estas nociones de lo patrimonial están en sincronía con las diversas conceptualizaciones que se han dado en este campo, y las múltiples posibilidades que la comprensión del patrimonio como algo dinámico, flexible, abierto y poroso otorgan a la aplicación de metodologías para la construcción de inventarios. De manera que este panorama constituyó una vía de acceso para el análisis sistémico y holístico, posterior a la caracterización de los artefactos vestimentarios hallados en el proceso.

## Conclusiones

Para la realización de inventarios patrimoniales es posible el uso de diferentes metodologías según el territorio, el alcance, los tipos de patrimonio y las características de las comunidades. Por ello, no es posible decir que existe una única forma de hacer inventarios patrimoniales.

El patrimonio institucionalizado, esto es, protegido y regulado, ha generado diferentes corrientes (como recurso turístico, como bien de consumo), que son insuficientes en tanto el reconocimiento de diferentes expresiones culturales y con ello un detrimento patrimonial debido a su fosilización y banalización.

El patrimonio como construcción social postula un patrimonio en constante construcción que puede transformarse según las distintas demandas, entre otras, las condiciones espaciotemporales, los deseos, las necesidades, las inspiraciones de diferentes grupos humanos, lo que implica un ejercicio de aprobación por parte de quienes estén interesados.

Tanto las concepciones de patrimonio como las del diseño han sido cuestionadas por su función social y por su compromiso ético,

El patrimonio como construcción social postula un patrimonio en constante construcción que puede transformarse según las distintas demandas, entre otras, las condiciones espaciotemporales, los deseos, las necesidades, las inspiraciones de diferentes grupos humanos, lo que implica un ejercicio de aprobación por parte de quienes estén interesados.

Un diseño capaz de reconocer el valor intrínseco de las relaciones entre sujetos, objetos y contextos, que redundan en la comprensión de patrimonio como construcción social, logra superar su determinismo histórico disciplinar y acoger otras visiones de lo social, por fuera del imperativo homogenizador, mercantil y extractivista del desarrollo.

respectivamente, lo cual se debe a que ambos se han concebido como hegemónicos, centrados en la mercantilización, en los valores de la modernidad occidental y el desarrollo que ha promovido la homogenización; sin embargo, ambos traen consigo sus posturas diferenciadas como el diseño ontológico y el patrimonio como construcción social, ambos en profundo compromiso con el lugar, las comunidades y sus prácticas, y las particularidades de cada cultura.

La relación que se teje entre el patrimonio como construcción social y el diseño ontológico permite el reconocimiento de todos los saberes y conceptos, donde ya uno no es subsidiario del otro, sino que se afectan mutuamente. Es decir, situarse en estos lugares, tanto en el patrimonio como en el diseño, admite un intercambio de conocimiento más profundo que lleva a impactos sustanciales en cada saber.

En beneficio de la discusión, es posible reflexionar lo siguiente: un diseño capaz de reconocer el valor intrínseco de las relaciones entre sujetos, objetos y contextos, que redundan en la comprensión de patrimonio como construcción social, logra superar su determinismo histórico disciplinar y acoger otras visiones de lo social, por fuera del imperativo homogenizador, mercantil y extractivista del desarrollo. De esta manera, podrá contribuir a la construcción de la historia propia de cada grupo humano, enaltecer sus saberes y honrar su pasado.

## Referencias bibliográficas

- Berger, P. & Luckmann, T. (2001). *La construcción social de la realidad*. Amorrortu.
- Clarke, A. (2015). Design for Development, ICSID and UNIDO: The Anthropological Turn in 1970s Design. *Journal of Design History*, 29(1),43-57.
- Dorrestijn, S., & Verbeek, P. (2013). Technology, wellbeing, and freedom: The legacy of utopian design. *International Journal of Design*, 7(3), 45-56.
- Escobar, A. (2016). *Autonomía y diseño. La realización de lo comunal*. Editorial Universidad del Cauca.
- Findeli, A. (2018). The Metamorphosis of the Designer: A Prerequisite to Social Transformation by Design. In Förster et al. (eds.). *Un/Certain Futures—Rollen des Designs in gesellschaftlichen Transformationsprozessen* (pp. 103-114). Transcript.
- Fry, T. (2009). Design futuring: sustainability, ethics, and new practice. Berg.

- García Canclini, N. (1993). Los usos sociales del patrimonio cultural. En E. Florescano (ed.). *El patrimonio cultural de México* (pp. 41-62). Fondo de Cultura Económica.
- Gobernación de Antioquia, Instituto de Cultura y Patrimonio de Antioquia, Universidad de Antioquia. (2020). *Plan Departamental de Patrimonio Cultural 2020-2029: Antioquia es Patrimonio*. (pp. 1-163). Medellín.
- Gutiérrez, A. (2015). Resurgimientos: sures como diseños y diseños otros. *Nómadas*, (43), 113-129.
- Instituto Distrital de Patrimonio cultural. (2021). *Inventarios de patrimonio material e inmaterial del IDPC*. <https://idpc.gov.co/inventarios-de-patrimonio-cultural-material-e-inmaterial-del-idpc>
- Kornstanje, M. (2008). Los orígenes y las limitaciones del patrimonio turístico: un enfoque filosófico. *Konvergencias*, (18), 70-77.
- Margolin, V. (1997). *The Struggle for Utopia Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy, 1917-1946*. University of Chicago Press.
- Ministerio de Cultura. (2015). Inventarios de Patrimonio Cultural Inmaterial. Proceso de Identificación y Recomendaciones de Salvaguardia. Bogotá D.C.: Ministerio de Cultura.
- Moholy-Nagy, L. (1947). *Vision in Motion*. Wisconsin Cuneo Press.
- Papanek, V. (1971). *Design for the real world: human ecology and social change*. Thames and Hudson, 1984.
- Prats, L. (1997). *Antropología y patrimonio*. Ariel.
- Simon, H. (1969). *Las ciencias de lo artificial*. Madrid: Comares, 2006.
- Unesco. (2005). *Carpeta de información sobre el patrimonio mundial*. Centro del Patrimonio Mundial de la Unesco.
- Vélez-Granda, S. (2016). *Patrimonio cultural y desarrollo en el corregimiento de Santa Elena, Medellín [Tesis de maestría]*. Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín.



# Capítulo 2

## Artefacto vestimentario: el vestido como expresión de la identidad cultural de un territorio

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

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

El vestido puede constituirse como un artefacto que fomente la cohesión social, como objetivación de la identidad de un grupo humano que lo actualiza simbólicamente y hace de él un patrimonio como construcción social, vivo y activo.

De manera adicional, tomamos los conceptos de tradición inventada y autenticación cultural para comprender cómo buena parte de los artefactos inventariados han atravesado un proceso de legitimación de su representatividad como parte de la identidad de un territorio y una comunidad que tiene sus bases en un proceso de asimilación histórica. Por último, y frente al determinismo del cuerpo en la comprensión del vestido, nos preguntamos qué implicaría entender los artefactos inventariados como instrumentos deconstructivos, con capacidad para expresar la identidad de sus portadores en relación con la identidad de su comunidad y región aun cuando los usos originales no se hayan actualizado.

Áreas de conocimiento como la semiología, la sociología y la antropología ofrecen los estudios más completos sobre el vestido y el fenómeno del vestir.

## La identidad del vestido como artefacto

Áreas de conocimiento como la semiología, la sociología y la antropología ofrecen los estudios más completos sobre el vestido y el fenómeno del vestir. La pregunta que abordan en torno a su naturaleza se centra en la interacción entre el individuo y su esfera social para explorar desde allí su funcionalidad y el fenómeno aludido. La comprensión que desde esta investigación tenemos de artefacto vestimentario o vestido, en su acepción más simple, viene dada de dos fuentes: la definición que desde la antropología brindan Joanne B. Eicher y Sandra Lee Evenson (2013) y desde la reflexión sobre lo que acontece en el fenómeno de uso para ser teorizado desde el diseño de Fernández-Silva (2016).

Para definir al artefacto vestimentario, Joanne B. Eicher (2005) revisa los términos ropa, vestuario, adorno, apariencia, moda; expone cómo cada uno de ellos presenta alguna condición problemática para su estudio: *ropa* alude a lo que cubre al cuerpo y deja de lado las modificaciones corporales, al tiempo que hace juicios de valor sobre la cantidad de piel que se descubre: si cubre es bueno si no cubre lo suficiente es inmodesto; *vestuario* está frecuentemente asociado con piezas usadas en la danza, el teatro o el disfraz o con las prendas usadas por una comunidad para sus actos rituales; adorno y ornamento, por su parte, a juicio de la autora fracasan también como términos útiles, ya que imponen juicios de valor restrictivos respecto a la cualidad estética de

las modificaciones corporales y los complementos, por cuanto pueden ser calificados como ornamentales solo si el observador les asigna una valoración positiva respecto a sus estándares culturales de belleza. Si bien no realiza una distinción entre ambos términos, algunas fuentes los diferencian. En cuanto a la noción de *ornamento* tiende a ser más bello que útil (como los objetos de navidad que embellecen, pero no sirven para algo), mientras que *adorno* puede embellecer y tener un sentido más funcional; las joyas, por ejemplo, entrarían a ser adorno y no ornamento<sup>3</sup>.

El término *apariencia* es examinado como categoría que incluye varios tipos de vestido; no obstante, en ocasiones es más que el vestido mismo y en otras menos. Es más cuando en el uso incluye características del cuerpo, los movimientos, las posiciones, las modificaciones visibles y los complementos del vestido; es menos, cuando deja por fuera propiedades íntimas del vestido como el tacto, el olor, el gusto y el sonido. En algunos momentos se opta, entonces, por el uso de apariencia física, para indicar cualidades del cuerpo natural, alguna modificación corporal o referirse a la totalidad cuerpo, prenda, complementos, modificaciones. Una expresión también problemática continúa alimentando ambigüedades (Roach-Higgins y Eicher, 1992). Por último, la palabra *moda*

carece de la precisión de la palabra vestido porque se refiere a muchos tipos diferentes de productos culturales materiales y no materiales (p. ej., casas, música, automóviles, teorías científicas, filosofía, recreación).

---

3 En el Diccionario Cambridge (British), *Adornment* es: «*something decorative, or the act of decorating something or someone*» [algo decorativo, o la acción de decorar algo o a alguien]. El diccionario Oxford, define el mismo término como «*something that you wear to make yourself look more attractive; something used to decorate a place or an object*» [algo que usas para verte más atractivo; algo usado para decorar un lugar o un objeto]. Mientras que *Ornament*, es para el Diccionario Cambridge (British): «*an object that is beautiful rather than useful. [...] formal decoration that is added to increase the beauty of something*» [un objeto que es más bello que útil. [...] decoración formal que es añadida para aumentar la belleza de algo]. Como verbo: «*to add decoration to something*» [agregar decoración a algo]. El diccionario Oxford lo define como «*A thing used or serving to make something look more attractive but usually having no practical purpose*» [una cosa usada o que sirve para hacer algo más atractivo pero usualmente no tiene un propósito útil]. <http://dictionary.cambridge.org/es> y <http://www.oxforddictionaries.com/es>

Al igual que el ornamento, impone juicios de valor positivos y negativos sobre las modificaciones y complementos corporales y sus propiedades sobre la base de sus posiciones relativas dentro de un ciclo de moda de introducción, aceptación masiva y obsolescencia. (Roach-Higgins y Eicher, 1992, p. 3).

Después de esta revisión terminológica, Eicher y Lee Evenson (2013) concluyen que vestido es un término abarcador y útil para identificar tanto los cambios directos en el cuerpo como las piezas que se le adicionan. Al tomar en fuerte consideración la importancia de los aspectos socioculturales involucrados en el significado, que tanto usuarios como observadores le atribuyen, las autoras lo definen como un ensamble de modificaciones o complementos exhibidos por una persona en comunicación con otros seres humanos. Como definición general, la palabra tiene un género neutro, salvo los contextos donde su uso adquiera un significado asociado a un género.

Vestirse, afirman Roach-Higgins y Eicher, involucra los cinco sentidos e incluye el arreglo del pelo, ponerse esencias y cosméticos al igual que ponerse ropa y joyería. Encuentran, además, que una virtud del término es que su uso elimina los juicios de valor puestos sobre las palabras ornamento y decoración, y la falta de claridad en la utilización de expresiones como apariencia física y ropa (*clothing*). En comparación con vestuario (*costume*), vestido (*dress*) establece un proceso en la construcción de la identidad individual dentro de un contexto cultural, al enfatizar características sociales como la edad, el género, el estado marital y la ocupación (Roach-Higgins y Eicher, 1992).

Para los propósitos de esta investigación se tomará esta definición, pues además de considerar al artefacto, tiene en cuenta las acciones sobre el cuerpo, desde las modificaciones del cuerpo y los complementos añadidos. Omitir las primeras en el estudio del vestido sería una pérdida seria, pues llevaría a falsas conclusiones acerca del significado cultural del vestido, tanto una bata como una escarificación, pueden llegar a ser, en diferentes sociedades, signo de estatus (Roach-Higgins y Eicher, 1992).

En comparación con vestuario (*costume*), vestido (*dress*) establece un proceso en la construcción de la identidad individual dentro de un contexto cultural, al enfatizar características sociales como la edad, el género, el estado marital y la ocupación (Roach-Higgins y Eicher, 1992).

El otro factor que constituye la fuente de identidad del vestido es aquello que acontece en el momento del uso y que Fernández-Silva (2016) describe como un fenómeno de integración entre sujeto y objeto. El acto de vestir se comprende así como un desdibujamiento de las fronteras entre cuerpo y artefacto, donde culturalmente no es posible determinar dónde termina uno y comienza el otro.

Para argumentarlo, la autora indaga sobre diferentes nociones que se refieren al proceso de integración entre seres humanos y objetos, que puedan contribuir a la definición cuerpo-vestido asunto que remita a un proceso de determinación mutua en la experiencia de uso. A partir de él, podemos referirnos al momento en el cual el sujeto a través del artefacto asimila ese otro cuerpo como propio. En consecuencia, como artefacto particular, el vestido desde la mirada de Occidente es la segunda capa del yo y la materia que le permite diluir al cuerpo para adaptarlo a múltiples propósitos. De este modo, no es un objeto para cubrir el cuerpo sino un objeto de conocimiento del propio ser y del mundo circundante, en cuanto opera en el límite de toda dualidad: la natural/cultural, lo vivo/inerte, el cuerpo/no cuerpo, el sujeto/objeto (Fernández-Silva, 2016, p. 114).

**Figura 5.**

*Las dos fuentes que constituyen la identidad del vestido como artefacto.*



Fuente: Creación propia

## La clasificación del vestido según Eicher

### Caracterización de artefactos vestimentarios

En la historia del vestido es posible encontrar las incontables variaciones de la indumentaria que derivan en los diversos tipos de vestido conocidos en la actualidad y que están tradicionalmente asociados a las prácticas de uso, particularmente, a los rituales —de coctel, uniforme, vestido de novia— o a los tipos de vestido propios de las diferentes regiones del mundo —kimono, sari, pollera—.

Eicher y Lee Evenson (2013) buscan superar las consideraciones semiológicas sobre el vestido para evitar caer en juicios de valor que limiten sus consideraciones a los imaginarios del mundo occidental, pues el vestir, descrito como fenómeno, trasciende dicho contexto. Mediante una aproximación materialista y funcionalista del vestido, ella propone un sistema de clasificación del vestido que busca valerse de conceptos culturalmente neutros para designar aquello que se pone o se hace en el cuerpo de cualquier individuo alrededor del mundo.

Para la formulación de su propuesta de clasificación, la autora realiza una revisión de la literatura antropológica y encuentra las diversas formas en que los autores crean tipologías de vestidos; de manera general distinguen entre dos categorías: ropa y ornamento. Doob (1961) analiza los cambios en la apariencia y los subdivide en cambios del cuerpo y cambios en el cuerpo. Anawalt (1981) se centra en la construcción de las prendas y define cinco categorías que se superponen: drapear, *slip on* [deslizar], costura abierta, costura cerrada, cerrada en las extremidades. Roach-Higgins y Eicher diferencian entre reconstruido, envuelto, agregado. Por su parte, Roach y Musa (1980) toman como tipos de vestido la modificación corporal, la envoltura y el accesorio. Otra clasificación general, desde la construcción, es el drapeado o confeccionado, la cual resulta bastante limitada en su uso. Su conclusión respecto a estos trabajos revisados es que los sistemas para definir y clasificar los tipos de vestido son incompletos y utilizan terminología antigua.

En la historia del vestido es posible encontrar las incontables variaciones de la indumentaria que derivan en los diversos tipos de vestido conocidos en la actualidad y que están tradicionalmente asociados a las prácticas de uso.

A la par con esta mixtura en la clasificación y categorización del vestido, al examinar los tipos de vestido se advierte un valor etnocéntrico. Términos como mutilación, deformación, ornamento y decorado aluden, según Eicher y Lee Evenson (2013), más que a la designación de tipos, a funciones del vestido a las que se le añaden cargas emocionales desde un sentido unidireccional.

Como respuesta a la indeterminación de las definiciones encontradas, Eicher (1992) elige concentrarse en lo que denomina las *realidades concretas del vestido*; son aquellas que tienen propiedades describibles, a saber: color, forma, textura, diseño de la superficie, olor. Como tipos de vestido se decantan por dos grandes categorías, esto es, las modificaciones del cuerpo y los complementos añadidos. Omitir la primera en el estudio del vestido, afirma, llevaría a falsas conclusiones acerca del significado social del vestido, pues un corte de cabello o un marcaje en la piel puede ofrecer, por ejemplo, más información sobre el estatus de una persona, dentro de una comunidad, que una prenda. Ambos, modificación y complementos, comparten capacidades similares en la transmisión de un mensaje.

A partir de estas dos grandes categorías, Eicher y Lee Evenson (2013) proponen un sistema de clasificación de los tipos de vestido, que supera análisis anteriores que, aunque también consideraban los cambios en la apariencia, como cambios del cuerpo y cambios en el cuerpo, limitaban el estudio de sus propiedades a los aspectos meramente visuales (Doob; citado en Roach y Eicher, 1992). En este sistema, las subsecuentes categorías de las modificaciones en el cuerpo (transformaciones del pelo, la piel, las uñas, del sistema músculo esquelético, etc.) y de los complementos del cuerpo (sistemas de cierre: envuelto, suspendido, preformado, etc., adheridos al cuerpo [insertado, cortado, etc.]), pueden ser reclasificadas tomando en cuenta la ubicación general del cuerpo; por ejemplo, cabeza, cuello, brazos o con lugares más específicos como labios, nariz, tobillos, genitales, etc.

Este sistema de clasificación, si bien fue originalmente desarrollado para analizar el vestido en relación con las propiedades que brindan información sobre el género, al interior de un marco cultural específico

(que puede someterse a variaciones según el grupo humano analizado y su contexto cultural), resulta útil para dar cuenta del vestido como objeto desde su materialidad y de su íntima relación con el cuerpo en el momento del uso. A partir de estas nociones, abordamos la caracterización de los artefactos vestimentarios patrimoniales en la categoría tipología de artefacto de la tabla 1:

**Tabla 1.**

*Ficha de caracterización de los artefactos vestimentarios patrimoniales en Antioquia.*

Nombre del artefacto a caracterizar		
Connotación, significados y valores asociados		
Dimensión estético comunicativa	Biografía	¿Cómo se adquiere?
		¿Quiénes lo usan?
		¿Cómo llega al desuso?
		¿Cómo se aprende?
	Capacidad de símbolo	Sobredimensionamiento de un significado
		Degradación Acumulación histórica
Dimensión tecnoproductiva	Análisis morfológico	¿Cómo es?
		¿Qué materiales usan?
		¿Qué herramientas necesitan para su elaboración?
		Según Artesanías de Colombia, ¿qué oficio es?
		¿Cuáles son las técnicas de elaboración de la artesanía?
Dimensión funcional operativa	Funciones primarias	¿Para qué fue pensado?
	Funciones secundarias	¿Para qué se utiliza de forma no específica?
	Funciones adquiridas	¿Qué funciones ha adquirido?
Ubicación	Localización geográfica	¿En cuál de las nueve subregiones de Antioquia se identifica esta artesanía?
		¿En cuál municipio de Antioquia se identifica esta artesanía?
Actores involucrados	Comunidad indígena	¿Cómo se llama?, ¿dónde se ubica?, ¿quiénes son?
	Grupo artesanal	¿Cómo se llama?, ¿dónde se ubica?, ¿quiénes son?
	Familia o individuo	¿Cómo se llama?, ¿dónde se ubica?, ¿quiénes son?

Nombre del artefacto a caracterizar		
Connotación, significados y valores asociados		
Tipología de artefacto	Complemento del cuerpo	Envuelto Adherido sostenido:
	Modificaciones del cuerpo	Piel Uñas Pelo Sistema músculo esquelético Dientes Aliento
Clasificación artesanal	Según Artesanías de Colombia, puede ser	¿Indígena?, ¿tradicional o popular?, ¿contemporánea o neoartesanía?
Categorías patrimoniales:	Patrimonio protegido y regulado	BIC, PCI, PES, etc.
	Patrimonio como bien de consumo	¿Capital cultural?
	Patrimonio como recurso turístico	¿Lugares asociados a actividades únicas?
	Patrimonio como construcción social	¿Propias, adoptadas, adaptadas?

Fuente: Creación propia

## Vestido tradicional, étnico, folclórico y nacional

Además del sistema de clasificación propuesto por Eicher y Lee Even-son (2013) que nos permite entender el vestido en un marco amplio de posibilidades para el cuerpo y del cuerpo, inventariar los artefactos vestimentarios de Antioquia que son o tienen potencial de ser considerados patrimonio, al igual que las prácticas y saberes que les dan vida y continuidad en el tiempo, viene acompañado de un reconocimiento de lo que, se considera, nos representa culturalmente como región o nación. De aquellas expresiones que se han consolidado como identitarias, diferentes a otras expresiones similares de otros pueblos y que en un consenso que parte de la comunidad han acumulado en el tiempo los suficientes significados para que se vuelvan representativas.

Para dar respuesta a lo anterior, y para efectos de esta investigación, se descarta cualquier creación vestimentaria que, aunque esté realizada de manera artesanal por una comunidad, no represente sus valores y prácticas en un sentido histórico. En este orden de ideas, se toman los términos de *vestido tradicional*, *vestido étnico*, *vestido folclórico* y *vestido nacional* con el fin de dilucidar a qué tipo de artefactos vestimentarios nos dirigimos al momento de formular este inventario. Si bien los cuatro podrían describir piezas de indumentaria o combinaciones de las mismas que tradicionalmente han sido usadas por un número de personas dentro de un determinado país o cultura (Condra, 2013), cada uno entrega unas consideraciones concernientes a qué y a quiénes representa.

El vestido tradicional toma en consideración la definición misma de *tradición*, la cual se comprende como una conducta o práctica aprendida ligada a conocimientos y costumbres que se transmiten a través de las generaciones; está fuertemente ligada al pasado, se rige por normas y órdenes sociales que la limitan, lo que da como resultado que los posibles cambios al interior de esas prácticas sean lentos (Jirousek, 1997 citado en Power et al, 2011). En consecuencia, la vestimenta tradicional “puede definirse como el conjunto y el diseño que es representativo de la comunidad o se identifica con un comportamiento cultural particular y valores culturales particulares” (Power *et al.*, 2011, p. 19). En este orden de ideas, el vestido tradicional estaría ligado a conocimientos, costumbres y comportamientos que determinan y condicionan su uso a valores culturales que vienen de un tiempo atrás y son heredados.

Si bien, como afirmamos antes este tipo de indumentaria, está ligada a un sentido histórico, esto no significa que no se transforme y evolucione. Debido a la globalización y al avance tecnológico, una comunidad determinada experimenta cambios económicos lo que se ve reflejado en la pérdida de pureza y autenticidad en la vestimenta tradicional (Karunaratne *et al.*, 2019). Como respuesta a la movilidad de los signos dentro de una sociedad, algunos autores asumen la moda como fenómeno de cambio regular y plantean tres términos que aluden a las transformaciones del vestido: moda indumentaria o moda del

El vestido tradicional toma en consideración la definición misma de *tradición*, la cual se comprende como una conducta o práctica aprendida ligada a conocimientos y costumbres que se transmiten a través de las generaciones.

vestir (Saulquin, 2010; Scopa, 2005), no moda y antimoda (Polhemus & Proctor, 1978; Saulquin, 2010): «A cada uno de estos tipos de vestido podemos entonces asignarle una utilidad en relación con el fenómeno. La del vestido de moda será la economía, la del vestido de la no moda será la pertenencia, y la del vestido de la antimoda será expresión de la oposición de valores» (Fernández-Silva, 2015, p.23).

De allí que algunos campos como el diseño diferencien su práctica y formación al denominarse *diseño de vestuario* o diseño de indumentaria y no diseño de moda, pues este último tendría como único objeto de estudio el vestido ligado tanto a la industria como al fenómeno de cambio, mientras que diseño de vestuario abarca en un sentido amplio la relación cuerpo/vestido/contexto.

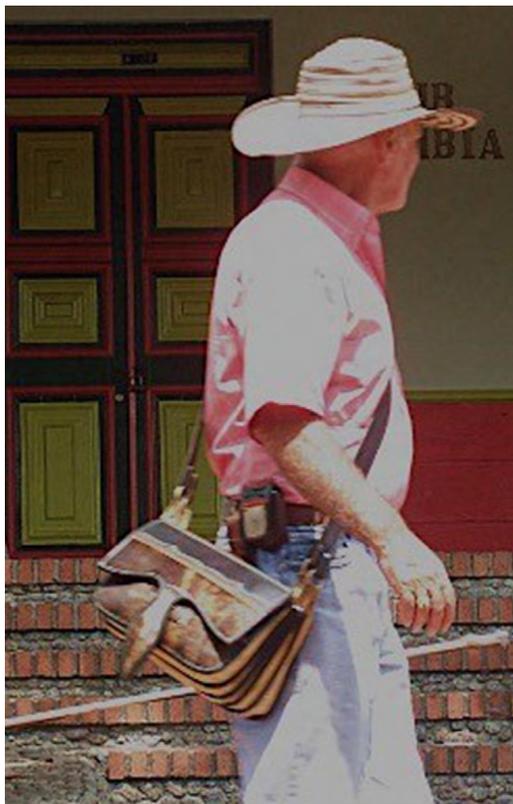
Bajo estos términos, el vestido tradicional hace parte de la no moda, ligado a la pertenencia y al valor de uso, más que al intercambio económico y al valor de cambio<sup>4</sup>. Como expresión de la tradición, su transformación y evolución en el tiempo es lenta, pues busca preservar los valores y sentidos originales al mismo tiempo que exhibe la influencia de otras culturas, las cuales «no están allí para llenar una ausencia, sino para enhebrarse en un proyecto cultural en curso que durante siglos se ha ido construyendo, incluso cuando se está desmoronando y continúa, trágicamente, haciéndolo» (Rabine, 2002; citado en Power *et al.*, 2011, p. 19), y que en nuestro caso, constituye el proyecto cultural de la compleja y heterogénea identidad nacional donde resuenan diversas influencias.

---

4 Angela Jansen (2015) advierte sobre la falsa dicotomía que resulta de una división disciplinaria entre la antropología del vestido y los estudios de moda, cuyas consecuencias derivan en suposiciones falsas con respecto a la vestimenta tradicional y de moda asociadas, respectivamente, con el no Occidente y el Occidente. No solo cuestiona los supuestos erróneos sobre la llamada vestimenta tradicional como meramente estática, auténtica y simbólica, en lugar de estética, sino también sobre la moda como puramente dinámica, innovadora, estética más que simbólica, cosmopolita y, lo más importante, desligada de su herencia cultural.

### Fotografía 1.

#### *Vestido tradicional*



Nota: Hombre con la indumentaria tradicional antioqueña con algunas transformaciones ligadas al momento histórico y lugar.

Fuente: Vélez-Granda (2021).

Por su parte, la definición de vestido étnico, en contraste con la de vestido tradicional, hace énfasis en que las prendas o su conjunto identifican a un individuo con un grupo étnico específico (Eicher y Roach-Higgins, 1992). Como afirma Eicher (2005), «un grupo étnico se refiere a las personas que comparten una herencia cultural o una tradición histórica, por lo general relacionada con una ubicación geográfica o un origen lingüístico; a veces puede superponerse a grupos religiosos u ocupacionales» (p. 414). La autora explica, además, cómo muchos antropólogos prefieren usar el término inclusivo *grupo étnico* en lugar de *tribu*, porque el segundo a menudo se emplea como abreviatura de «otras personas», en lugar de «nosotros».

Este último aspecto ha sido importante en los estudios emprendidos por Eicher, quien ha señalado cómo las definiciones de vestido empleadas por algunos autores entrañan sesgos etnocéntricos. La categoría vestido étnico guarda, entonces, una relación estrecha entre herencia cultural y ubicación geográfica; no obstante, como lo expresa Condra (2013), editor de la obra *Encyclopedia of National Dress: Traditional Clothing around the World*, las fronteras nacionales a veces se mueven, dejando a personas de culturas y tradiciones vestimentarias similares viviendo en naciones separadas; por tanto, identificar un vestido específico asociado a una nación se vuelve una tarea difícil.

Este es el caso de las naciones jóvenes con poblaciones de crisol, cuyas historias vestimentarias contemplan tanto las vestimentas

aborígenes ancestrales como la vestimenta usada durante y después de la colonización europea (Condra, 2013), razón que explica la diversidad de los artefactos vestimentarios inventariados tan solo en las regiones contempladas en este estudio, los cuales abarcan desde las diferentes expresiones de la cultura material indígena y afro hasta la arriera, y donde cada uno cuenta un pedazo de la historia nacional con sus mestizajes, transformaciones e influencias.

Asimismo, ubicar un artefacto o una técnica dentro de los límites específicos de una región, no es tarea fácil, pues su fabricación y uso se extiende más allá de las fronteras de la división política. Tal es el caso del carriel que se extiende hasta el Valle del Cauca; el sombrero aguadeño, el canasto cafetero, el poncho, la camándula y el pantalón coge puerco hasta el departamento de Caldas y todo el eje cafetero; la caña flecha compartida con Córdoba, hasta las molas que por las migraciones de los kuna se adentran en el Chocó y Panamá, por mencionar algunos.

Al igual que el vestido tradicional, el vestido étnico tampoco es inalterable, esto es, posee un cierto grado de mutabilidad concomitante con la estabilidad de algunos signos de pertenencia que aseguran su identificación:

Muchas personas creen que el vestido étnico no cambia. No obstante, el cambio sí ocurre, porque a medida que los seres humanos entran en contacto con otros seres humanos, toman prestados, intercambian y modifican muchos elementos culturales, incluidas las prendas de vestir. Además, el ser humano crea y concibe nuevas formas de hacer o decorar prendas o accesorios y modificar su cuerpo. Aunque los cambios ocurren y son evidentes cuando se observan las prendas y los conjuntos a lo largo del tiempo, muchos aspectos de la vestimenta étnica permanecen estables, lo que les permite ser identificables. (Eicher, 2005, p. 414).

Estos aspectos identificables pueden comprender, entre otros, la silueta, los textiles, las técnicas de tejeduría, las técnicas de transformación de pieles y cortezas, los accesorios, el uso del color, los usos sobre el cuerpo. De allí que la gama de artefactos vestimentarios, inven-

tariados en esta investigación, comprenda prendas, componentes de ellas o atuendos completos y, en un sentido amplio, bajo la definición de vestido que aportan Eicher y Lee Evenson (2013) también las modificaciones en el cuerpo, como es el caso del trenzado afro o peinado cartográfico y la pintura corporal. Es importante anotar que si bien el vestido étnico se asocia con la indumentaria y los tejidos indígenas, que se diferenciaron de las prendas usadas por los españoles y portugueses que invadieron el territorio americano, vestuario como el gaucho que surgió de las tradiciones de trabajo de los vaqueros argentinos también puede llamarse étnico (Eicher, 2005). En consecuencia, dentro de esta investigación tanto los artefactos vestimentarios y las modificaciones corporales de los pueblos indígenas, como el sistema de prendas que compone al atuendo del arriero, también pueden ser comprendidos dentro de esta clasificación.

## **Fotografía 2.**

### *Vestido étnico*



Nota: Mola de la comunidad kuna y collar en chaquiras propio de la etnia embera. Su fabricación y uso se extiende más allá de las fronteras de la división política departamental y nacional.

Fuente: Novoa, (2021).

Por último, los sentidos de los términos vestido folclórico o vestimenta folclórica y vestido nacional no resultan del todo establecidos. El vestido folclórico ha sido usado en la literatura del vestir para analizar ejemplos de vestimenta étnica en Europa; con él se diferencia la vestimenta de los habitantes rurales y los campesinos europeos de

la de los terratenientes ricos, la nobleza o la realeza (Eicher, 2005). No obstante, continúa Eicher, el término vestido étnico reviste un carácter neutral y se aplica a la vestimenta cultural distintiva de las personas que viven en cualquier parte del mundo y comparten un origen étnico y, por ende, no está circunscrito a un continente o región específica.

Por su parte, el vestido nacional, también conocido como traje típico, ligado a la identidad nacional —entendida como la fuerza del sentido de pertenencia de un individuo a una nación (Safdar *et al.*, 2020)—, ha sido objeto de estudio recurrente en investigaciones ligadas al patrimonio, al interior de países que abogan por el reconocimiento; cuando no, está claramente definido por la determinación de un vestido representativo (Safdar *et al.*, 2020; Karunaratne *et al.*, 2019). Dichos estudios se justifican en la idea de que un vestido nacional puede servir como un sostén de la cultura y para fomentar el sentido de identidad nacional, orgullo y unidad (AlDabbagh, 2019).

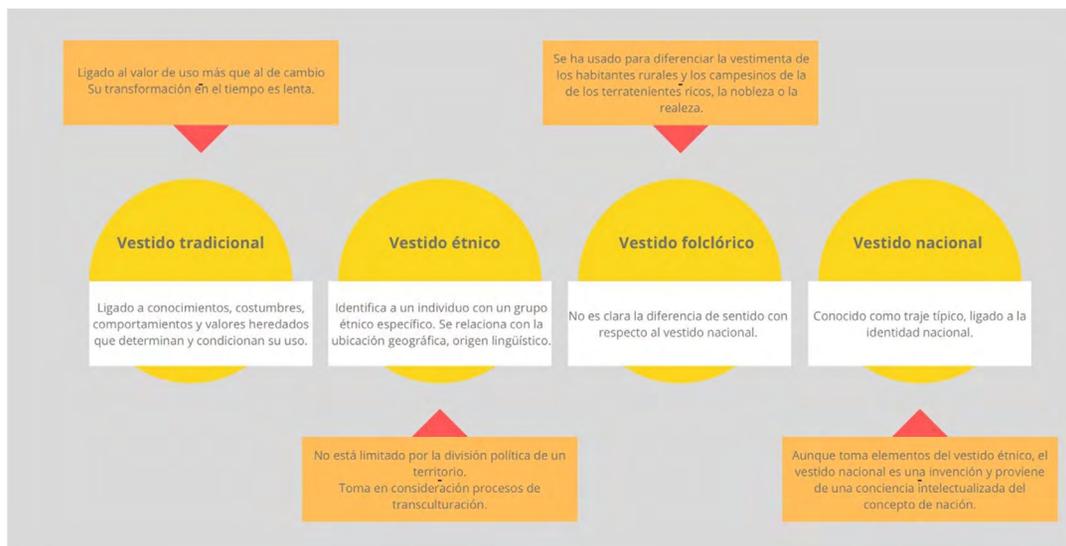
A veces, el traje nacional se ha originado como el vestido de un grupo étnico en un Estado-nación, compuesto por varios grupos étnicos (Eicher y Sumberg, 1999); no obstante, como explica Taylor (2004), aunque toma elementos del vestido étnico, el vestido nacional es una invención y proviene de una conciencia intelectualizada del concepto de nación. En su proceso de creación no intervienen ni usuarios reales ni comunidades específicas; estas últimas son tomadas como referentes estéticos que se mezclan con ideales patrios utópicos. Como afirma Caballero Piza (2018):

podría pensarse la idea del traje típico como un concepto, más allá de ser un vestido en el sentido literal de la palabra, que es creado y adaptado para despertar sentimientos nacionalistas, donde la inspiración, que si bien puede ser étnica o rural, se diferencia por el hecho de representar a una nación: se trata de un traje inventado para forzar una idea de unidad nacional, donde los ciudadanos se ven obligados a aceptar dichos trajes como su vestido oficial para presentarse y distinguirse frente a otras naciones. (p. 26)

En la actualidad, los trajes típicos de los países o las regiones se reservan para celebrar ocasiones especiales, festividades, ceremonias culturales o religiosas. Dentro de los artefactos inventariados encontramos estos usos, principalmente, en la indumentaria de la arriería y de la cultura silletera que se usa para representar la antioqueñidad, en agosto y en la Feria de las Flores de Medellín, la camándula usada en celebraciones religiosas. También, versiones carnales acompañadas de máscaras, sombreros y otros ornamentos pueden observarse en la Fiesta de los Diablitos de Santa Fe de Antioquia, o en el sainete de la vereda San Andrés de Girardota, en las que se representa la fusión de prácticas coloniales y el enriquecimiento de la cultura afrodescendiente e indígena.

**Figura 6.**

*Distinciones de los términos vestido tradicional, étnico, folclórico y nacional.*



Nota: Los términos de vestido tradicional, étnico, folclórico y nacional entregan diferentes consideraciones a la hora de abordar la pregunta por el vestido como expresión de identidad cultural de un territorio.

Fuente: Creación propia

## El artefacto vestimentario: tradición inventada y autenticación cultural

Para continuar con la estrecha relación entre cuerpo y vestido, que constituye su identidad como artefacto, citamos el análisis antropológico del vestido frente a su carácter social, identitario y político, expresado por Valenciano-Mañé (2012) a la luz de diferentes autores:

La antropología ha establecido tres dimensiones de análisis del cuerpo: el cuerpo individual, el cuerpo social (Douglas, 1982) y el cuerpo político (Scheper-Huges y Lock, 1987). El vestido, como parte fundamental en la forma en que los cuerpos son presentados y representados socialmente, opera en estos tres niveles: a) expresa identidades y voluntades individuales; b) utiliza códigos compartidos socialmente; c) puede operar como herramienta de inclusión o exclusión de valores y proyectos político-ideológicos (Hansen, 2004). (Valenciano-Mañé, 2012, p. 269).

Tanto la expresión individual como los códigos compartidos, además de la inclusión de valores y proyectos políticos, desde el cuerpo a través del vestido, son consecuencia de su referenciación en un territorio particular, que condensa el sistema de creencias de una comunidad, heredado de un tiempo precedente. No obstante, el análisis del vestido que da cuenta de una identidad territorial prefigurada por la tradición, pasa también por el examen de dos conceptos: *tradición inventada* y *autenticación cultural*, conceptos desde los cuales, y frente a la pregunta del porqué puede ser valorado como patrimonio vestimentario en el contexto nacional, brindan perspectivas para la reflexión acerca de su representatividad como artefacto identitario, al tiempo que sobre la posibilidad o riesgo de caer en su banalización, pero, también, de los sentidos acumulados a lo largo de la historia de los linajes de los artefactos, los cuales permiten perder y ganar diferentes sentidos ligados a las comunidades que los apropian.

Hobsbawm & Ranger (2012) denominan tradición inventada a «un agregado de prácticas gobernadas por un conjunto de normas rituales o simbólicas de las que se derivan formas de actuar que se repiten y, por tanto, establecen una ilusión de continuidad en el tiempo»

(Valenciano-Mañé, 2012, p. 272). En su trabajo sobre el vestido tradicional de Guinea Ecuatorial, Valenciano-Mañé evidencia cómo la historia cultural del vestido en este país, que no posee tradición textil ancestral, se transforma con el objetivo misional de cubrir la desnudez de sus pobladores considerada impúdica. Si bien los cuerpos sí estaban vestidos —con fibras vegetales sobre la zona púbica y con escarificaciones en el rostro— se fueron incorporando diferentes elementos occidentales, entre ellos, textiles y accesorios.

Una historia similar es la de las molas del pueblo kuna en Colombia, las cuales vienen siendo cosidas a las camisas desde hace poco más de cien años, pues en el pasado «las poblaciones amerindias de las zonas cálidas no usaban trajes; las representaciones de las molas derivan, por consiguiente, de las pinturas en el cuerpo que ellos [los kuna] habían realizado durante siglos y que constaban de decoraciones de tipo lineal-abstracto» (Sánchez, 2015, p. 62). Estos casos dan cuenta de la manera como se va configurando un vestuario *autóctono* que dialoga entre lo propio, lo originario y lo ajeno, y cuyo proceso de incorporación da lugar al segundo concepto: *autenticación cultural*.

Se trata de un concepto desarrollado por Eicher en los años 80 como método para analizar y comprender el desarrollo de la historia del vestido, inicialmente aquel no occidental. Lo definen como «la transformación creativa de artefactos prestados por miembros de una cultura desde otra, cuando los artefactos se configuran o usan de maneras diferentes a las concebidas inicialmente» (Eicher, 2000, p. 11). Dicha transformación comporta un proceso de cuatro componentes: selección, caracterización, transformación e incorporación. Veamos:

En general, el proceso comienza con la selección de un artículo de vestimenta occidental o tela comercial. El componente de caracterización requiere la denominación específica de una prenda de vestir. Las prendas de vestir se transforman cambiando su propósito o diseño y reorganizándolas para que formen parte de un conjunto. Cuando un grupo indígena se identifica con el vestido, se considera incorporado a su cultura. El orden de los cuatro componentes puede variar y algunos componentes pueden ocurrir simultáneamente. (Eicher, 2000, p. 11).

«Autenticación cultural: La transformación creativa de artefactos prestados por miembros de una cultura desde otra, cuando los artefactos se configuran o usan de maneras diferentes a las concebidas inicialmente» (Eicher, 2000, p. 11).

Artefactos  
vestimentarios  
como el carriel y la  
alpargata, y elementos  
como la chaquira  
dan cuenta de una  
historia de vida que  
los ubica fuera del  
territorio colombiano  
y tras un proceso  
de apropiación y  
autenticación cultural,  
se le asigna un  
nombre, modela una  
técnica y constituye  
un oficio para su  
reproducción.

La autora asigna especial importancia al componente de caracterización, o denominación, pues afirma que cuando una cultura asigna un nombre a una prenda de vestir, se convierte en parte de su cultura. En este orden de ideas, los artefactos vestimentarios reconocidos por esta investigación como patrimonio en alguna de sus consideraciones —institucionalizado, bien de consumo, recurso turístico o construcción social— han atravesado un proceso de legitimación de su representatividad como parte de la identidad de un territorio y una comunidad que tiene sus bases en un proceso de asimilación histórica, donde los linajes de los artefactos se entremezclan, sus orígenes aunque rastreables se diluyen en los nuevos territorios donde son asimilados y, en consecuencia, usos y significados asociados se transforman o emergen unos nuevos, razón por la cual en la caracterización se incluye, como categorías de análisis, su biografía, su capacidad de símbolo y sus resignificaciones.

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

Los conceptos de tradición inventada y de autenticación cultural son útiles para constatar que la definición de lo tradicional y propio, respecto a la cultura material de un lugar, no es fácil de delimitar geográficamente, a la par que su apropiación y transformación es dinámica.

Los artefactos autenticados son apropiados e incorporados y, en este sentido, en el proceso de reivindicación como patrimonio, para evitar su pérdida, se encuentran las personas que le asignan ese valor; en el caso del vestuario, más allá de lo designado por las instituciones, lo que hace que en su mayoría los artefactos inventariados hagan parte del patrimonio como construcción social, y con ello, como afirma Vélez-Granda (2016), ligados a los espacios biográficos de sus creadores y situados en el interior de los límites de la tríada naturaleza/historia/inspiración (Prats, 1997). Como explicaremos a continuación, se requiere que también actúen como artefactos deconstructivos para comprender las relaciones entre personas y objetos en un contexto determinado.

## Artefacto vestimentario y patrimonio

La estrecha relación entre vestido y cuerpo plantea que los signos de ambos se entrelacen, por tanto, y como ampliamos a continuación, indagar por los aspectos simbólicos e identitarios del vestido, supone preguntarse por esos mismos aspectos desde y para el cuerpo de los portadores; no obstante, si comprendemos el patrimonio como algo que nos precede, que preexiste, ¿de qué cuerpos estaríamos hablando?

La determinación del cuerpo en la identidad de este artefacto es clave para analizar su comprensión como patrimonio, pues trae consigo la pregunta por sus portadores, aquellos que le dieron un significado original a la relación cuerpo/vestido que en la actualidad se complementa con usos, prácticas y significados actuales. De forma adicional a esta comprensión que no se limita a su condición artefactual, sino también corporal, debe entenderse como producto de unas tradiciones y expresiones heredadas que se mantienen vivas a partir de las prácticas de diferentes grupos culturales y que se transmiten, también, a través de las acciones del cuerpo, lo que hace de este artefacto un patrimonio vivo y activo.

Cabe anotar que aun cuando no haya cuerpos presentes que actualicen las prácticas y significados originales asignados a las relaciones entre cuerpo y artefacto, es decir, piezas vestimentarias que entraron en desuso mucho tiempo atrás —por ejemplo, un pectoral

de oro de la cultura muisca del 1080 d. de C. — la determinación del cuerpo en la definición del vestido hace posible que a través de él se develen las estructuras culturales que condicionaron la corporalidad en un momento dado. En este orden de ideas, la noción cuerpo-vestido como mediación (Fernández-Silva, 2016) resulta clave para esta comprensión. La obra de Warwick & Cavallaro (1998), da respuesta al cómo el cuerpo-vestido, como mediación, puede ser entendido como un instrumento deconstructivo para estudiar las relaciones entre las diferentes identidades: la identidad como yo y la identidad como nosotros (Elias, 1987, p. 142), resultado de un fenómeno de entrecruzamiento; así, aun cuando los usos del pectoral de la cultura muisca no se hayan actualizado entre sus descendientes contemporáneos, este artefacto revela el conjunto de valores que configuraron su cosmogonía.

Para comprender los artefactos vestimentarios inventariados como instrumentos deconstructivos con capacidad para expresar la identidad de sus portadores, en relación con la identidad de su comunidad y región, su caracterización contempló un análisis de diferentes elementos que van desde su función, significado, composición y fabricación, hasta sus ocasiones de uso y usos sobre el cuerpo. Simultáneamente, y para comprender cómo operan todos estos elementos en conjunto, se recurre a un análisis sistémico que revela las relaciones intrínsecas de los artefactos, los cuerpos de los portadores y sus significados derivados (ver figura 7):



**Figura 7.**

*Aspectos implicados en la comprensión del artefacto vestimentario como patrimonio.*



Fuente: Creación propia

Son estos elementos de análisis los que permiten observar que son los artefactos vestimentarios estudiados dentro de la relación cuerpo/vestido/contexto los que aportan a un proceso de patrimonialización —entendido como la forma concreta de significar ciertas manifestaciones culturales— y a la asimilación del entorno patrimonial como una forma específica de otorgar significados al contexto de su manifestación (Fontal, 2003). En el proceso de patrimonialización se le otorga valor a un objeto por encima de sus iguales (Amigo Dürre, 2015), de modo que estos artefactos que se mueven hoy entre lo cotidiano, ceremonial, festivo y ritual adquieren la capacidad de representarnos como sociedad, región y nación.

El inventario de artefactos vestimentarios de Antioquia y las demás acciones emprendidas dentro de esta investigación, como los talleres de creación, los resultados del curso creado para el pregrado Diseño de vestuario de la Universidad Pontificia Bolivariana denominado Territorios e Identidades, y las obras expositivas, conforman la estrategia para la divulgación de la cultura material y el saber hacer de nuestras regiones. De esta manera, se contribuye al modelo integral para la enseñanza-aprendizaje del patrimonio propuesta por Fontal: «conocer para comprender; comprender para respetar; respetar para valorar; valorar para cuidar; cuidar para disfrutar; disfrutar para transmitir» (p. 180). En este proceso, se involucran tanto las comunidades donde se dan estas expresiones como a los habitantes urbanos y los estudiantes universitarios, quienes se sensibilizan frente a estos artefactos.

## Conclusiones

El desarrollo de este capítulo estuvo guiado por la pregunta ¿que está implicado en la comprensión del artefacto vestimentario como patrimonio? Como respuesta se obtienen estas seis premisas, las cuales se constituyeron en parte de los criterios de selección, análisis y reflexión de los artefactos vestimentarios inventariados en esta investigación:

- El conocimiento de su historia como artefacto, la cual está caracterizada por los procesos de colonización, mestizaje cultural, apropiación y transformación estética como resultado de las expectativas de los turistas que en algunos casos los llevan a la banalización de sus significados originales, especialmente, aquellos ligados a las ocasiones de uso y a los usos sobre el cuerpo, los cuales obedecen a las prácticas culturales del cuerpo en un contexto determinado a los que el vestido contribuye a dar forma.
- La comprensión de la identidad artefactual del vestido derivada de dos fuentes: la definición que desde la antropología brinda Eicher y Lee Evanson (2013) para quienes vestido es todo aquello que modifica el cuerpo y los complementos añadidos, lo cual permite llegar a conclusiones más acertadas en torno a su

significado cultural y alejarse del sesgo etnocéntrico. Y desde la teorización desde el diseño elaborada por Claudia Fernández-Silva (2016) acerca del fenómeno de determinación mutua entre sujeto y objeto que emerge en el acto de vestir, desde donde culturalmente no es posible determinar dónde termina uno y comienza el otro. Esta determinación del cuerpo conlleva a que no sea posible abordar el análisis del vestido como artefacto sin tomar en cuenta los significados que emergen en el uso y que devienen en arquetipo de la identidad de una región.

- El reconocimiento de las formas en que el artefacto vestimentario representa culturalmente a una región o nación. Para ello, las definiciones de vestido tradicional y étnico, más que las de folclórico y nacional, ayudan a comprender los procesos. El primero explica cómo estas modificaciones del cuerpo, piezas o sistemas están ligados a conocimientos, costumbres, comportamientos que determinan y condicionan su uso, a valores culturales que vienen de un tiempo atrás y son heredados. El segundo hace alusión a la identificación a través de la indumentaria con grupo étnico específico y refleja a través del cuerpo un sentido del nosotros. Si bien ambos cimentan sus raíces en el pasado y velan por la conservación e identificación de sus significados, tienen la capacidad de contar la historia de sus transformaciones en el encuentro con otros seres humanos.
- Dentro del reconocimiento de las maneras en que estas modificaciones en el cuerpo y piezas vestimentarias adquieren su representatividad como artefacto identitario, está el examinarlos como resultado de una tradición inventada y como producto de un proceso de autenticación cultural. Estos conceptos son útiles para constatar que la definición de lo tradicional y propio, respecto a la cultura material de un lugar no es fácil de delimitar geográficamente, al tiempo que su apropiación y transformación, como lo venimos afirmando, es dinámica; esto define, en su mayoría, los artefactos inventariados como patrimonio y como construcción social.

- La posibilidad que tienen los artefactos inventariados de constituirse en instrumentos deconstructivos, con potencial para expresar la identidad de sus portadores, en relación con la identidad de su comunidad y región, para enseñar —a través del análisis de sus formas, significados, funciones y usos en el cuerpo— sobre prácticas, comportamientos y valores de un grupo humano; en última instancia, para develar las estructuras culturales que condicionaron la corporalidad de sus portadores en un espacio tiempo determinado.
- El último aspecto implicado en la comprensión del artefacto vestimentario como patrimonio es su capacidad para fomentar la cohesión social, pues opera como la objetivación de la identidad de un grupo humano, que lo actualiza simbólicamente y hace de él un patrimonio como construcción social, vivo y activo.

## Referencias bibliográficas

- AlDabbagh, M. (2019). Traditional Clothing, Souvenirs, and Food as Factors of Tourist Attraction. *Journal of Home Economics*, 29(1), pp. 197-225.
- Amigo D., R. (2015). Materializando lo inmaterial: El candombe como artefacto patrimonial. *Trama*, (6), 46-56.
- Anawalt, P. R. (1981). *Indian Clothing Before Cortes: MesoAmerican Costumes from the Codices*. University of Oklahoma Press.
- Caballero Piza, A. L. (2018). Miss Universo: Representações do El Dorado eo Traje Típico Colombiano. *dObra [s]: revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda*, 11(23), 22-40.
- Condra, J. (Ed.). (2013). *Encyclopedia of National Dress: Traditional Clothing around the World [2 Volumes]*. Abc-Clio.
- Doob, L. W. (1961). *Communication in Africa, a Search for Boundaries*. Yale University Press.
- Eicher, J. B. (2000). The anthropology of dress. *Dress*, 27(1), 59-70.
- Eicher, J. B. (2005). Ethnic Dress. En V. Steele (Ed.). *Encyclopedia of clothing and fashion I*. Thompson Gale.
- Eicher, J. & Lee Evenson, S. (2013). *The Visible Self: Global Perspectives on Dress, Culture and Society*. Bloomsbury.
- Eicher, J. & Sumberg, B. (1999). World fashion, ethnic, and national dress. In J. Eicher (ed.). *Dress and ethnicity* (295-306). Berg Publishing.
- Elias, N. (1987). *La sociedad de los individuos*. Barcelona: Península.

- Fernández-Silva, C. (2015). La profundidad de la apariencia. Contribuciones a una teoría del diseño de vestuario. UPB.
- \_\_\_ (2016). El vestido como artefacto del diseño. Consideraciones para su estudio y reflexión al interior del pensamiento del diseño [tesis doctoral inédita]. Universidad de Caldas.
- Fontal, O. (2003). La educación patrimonial y práctica para el aula, el museo e internet. Ediciones Trea.
- Hobsbawm, E. & Ranger, T. (Eds.). (2012). *The invention of tradition*. Cambridge University Press.
- Jansen, M. A. (2015, June). Fashion anthropology: Challenging eurocentricity in fashion studies. En *Fashion Tales 2015 Conference, Milan* (pp. 18-20).
- Karunaratne, P. M. et al. (2019). Preserving and sustaining culture: Traditional clothing in the Unesco world cultural heritage site Kandy in Sri Lanka. *Journal of Advanced Research in Social Sciences and Humanities*, 4(1), 01-08.
- Polhemus, T., & Proctor, L. (1978). *Fashion and Anti Fashion*. Londres: Times & Hudson.
- Power, E. J., Tyler, D. J., & Disele, P. L. P. (2011). *Conserving and sustaining culture through traditional dress*. University of Huddersfield.
- Prats, L. (1997). *Antropología y patrimonio*. Ariel.
- Roach, M.E. & Musa, K. (1980). *New Perspectives on The History of Western Dress*. Nutriguides.
- Roach-Higgins, M. E., & Eicher, J. B. (1992). Dress and identity. *Clothing and textiles research journal*, 10(4), 1-8.
- Safdar, S., Goh, K., & Choubak, M. (2020). Clothing, identity, and acculturation: The significance of immigrants' clothing choices. *Canadian Journal of Behavioural Science/Revue canadienne des sciences du comportement*, 52(1), pp. 36-47.
- Sánchez Zárate, P. U. (2015). Kuna: la riqueza iconográfica de una cultura. (vol. Colección artes, 1.ª ed.). Universidad Nacional de Colombia.
- Saulquin, S. (2010). *La muerte de la moda, un día después*. Paidós.
- Scopa, O. (2005). Nostálgicos de aristocracia: el siglo XX a través de la moda, el arte y la sociedad. Taller de Mario Muchnik.
- Taylor, L. (2004). *Ethnographical approaches*. In: *The study of dress history*. Manchester University Press.
- Valenciano-Mañé, A. (2012). Vestido, identidad y folklore. La invención de un vestido nacional de Guinea Ecuatorial. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 67(1), 267-296.
- Vélez-Granda, S. (2016). Patrimonio cultural y desarrollo en el corregimiento de Santa Elena (Medellín) (Tesis de maestría). Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín.
- Warwick, A. & Cavallaro, D. (1998). *Fashioning the Frame: Boundaries, Dress and the Body*. Berg.

# Capítulo 3

## Estrategias de enseñanza-aprendizaje de los oficios y técnicas en las comunidades de práctica como recurso para la divulgación del conocimiento tradicional artesanal

La artesanía juega un papel importante como parte de las manifestaciones de la identidad cultural, al ser uno de los medios que ayuda a transmitir, preservar y mantener la cultura, los símbolos, costumbres y tradiciones que ella contiene. La identidad se presenta a nivel individual y colectivo; ella separa y a la par unifica; a nivel individual, singulariza a una persona permitiéndole sentirse reconocida dentro de un grupo, pero, al mismo tiempo, a nivel colectivo, logra unificarla con ciertos rasgos y características que son propios de un contexto grupal donde varias personas logran sentirse representadas al mismo sistema de códigos y símbolos.

La identidad cultural enmarca un sentido de pertenencia, vinculación a un grupo social que tienen los mismos rasgos culturales, credos, costumbres, hábitos y valores. Existe una relación de correspondencia del individuo con el grupo social, dada por los elementos heredados de la cultura a través del patrimonio, los cuales, al ser conservados en las mentes de las personas, los faculta con un sentimiento de arraigo. Estos elementos heredados son configurados por los ciudadanos a partir de la historia entre la memoria individual y colectiva, para que, finalmente, sean transmitidos de generación en generación. La identidad cultural está ligada a las manifestaciones, expresiones, cohesión social y estilo de vida de una comunidad en un determinado territorio; entonces, emerge como un mecanismo de distinción y afianzamiento frente a otros; por esa razón se continuará nombrando *identidades culturales* (Muñoz y Velásquez, 2021).

“Existe una relación de correspondencia del individuo con el grupo social, dada por los elementos heredados de la cultura a través del patrimonio, los cuales, al ser conservados en las mentes de las personas, los faculta con un sentimiento de arraigo”

## Enseñanza-aprendizaje de las identidades culturales

El patrimonio cultural es la memoria de una comunidad en la cual se encuentran los marcadores culturales del colectivo; se considera la fuente o el sistema de almacenamiento del orden social y los referentes históricos. El grupo social o comunidad es quien configura lo que desea valorar; así mismo, establece e identifica los elementos que conserva y asume como propios. En ese desarrollo y en el transcurrir del cambio generacional se dan unos procesos de transmisión de los marcadores y procesos culturales (Muñoz y Velásquez, 2021).

Los procesos de transmisión son aquellos que hacen referencia a los espacios, momentos y oportunidades donde se entregan y pasan los conocimientos, carga y contenidos simbólicos de una generación a otra. Tienen tanta importancia, porque son los momentos de enseñanza-aprendizaje del individuo en los cuales es capaz de dimensionar, valorar y afianzar su lugar en la cultura. La educación es el recurso e instrumento capaz de crear y producir la continuidad de estos espacios de transmisión, de enseñanza-aprendizaje: «la educación permitirá valorar la identidad cultural propia en su justa medida y apreciar la identidad de otras comunidades con el respeto y consideración que se merecen» (Orduna, 2003, p. 78). Es imposible para el individuo no ser partícipe de estos procesos, ya que como lo menciona Bates & Plog (1990), la cultura conlleva dos dimensiones: aprender y transmitir, pero no significa que funcionen a la par. En la actualidad, se dan casos donde solo opera en una dirección, solo se aprende y hasta ese punto llega la continuidad del conocimiento, lo que genera un quiebre en el relevo generacional y en el enriquecimiento de la cultura. La educación es, entonces, la suma de todos los medios y mecanismos que un grupo social lleva a cabo para transmitir sus objetivos y rasgos propios con el propósito de garantizar su continuidad y existencia propia (Duque y Rodríguez, 2021).

La educación no se encierra en una sola forma o método de enseñanza-aprendizaje. Muñoz y Velásquez (2021) nombran unos tipos de transmisión de las identidades culturales; la primera es la transmisión no verbal, experiencial o activa, denominada por Tenorio (2011),

la cultura conlleva dos dimensiones: aprender y transmitir, pero no significa que funcionen a la par. En la actualidad, se dan casos donde solo opera en una dirección, solo se aprende y hasta ese punto llega la continuidad del conocimiento,

Desde tiempos antiguos y antes del surgimiento de la escritura, la oralidad era el medio más importante para la preservación y continuidad cultural, recurso empleado para enseñar, dotar de explicación y sentido las acciones, costumbres, hábitos y técnicas dentro de la comunidad.

debido a que está en marcha, se está ejecutando mientras se está transfiriendo el conocimiento. La transmisión no verbal, experiencial o activa gira en torno a la praxis; es el elemento más importante sobre el cual se asienta todo el desarrollo de enseñanza-aprendizaje; además, suele darse, sobre todo, en culturas populares y étnicas. Al estar basada en la práctica, también se emplean mecanismos no verbales, no se utilizan verbalismos o escritos que conduzcan a la enseñanza o transferencia de conocimientos; todo es guiado por el mirar y repetir. Dentro de lo no verbal pueden darse dos tipos de casos; en el primero no existe el uso de algún recurso verbal que dé señal de transferencia de conocimientos; como lo explica Tenorio (2011) es «un aprendizaje incrustado en la ejecución de todas las actividades cotidianas que forja su inteligencia social y cultural, las habilidades corporales y manuales» (p. 67); por lo tanto, el hacer se convierte en la herramienta que crea y da sentido a los saberes y acciones, las cuales son más que técnicas, por cuanto son también elementos integradores de la cultura y del ser dentro de ella. Por otro lado, se puede dar el caso donde se hace uso de recursos verbalistas, en un nivel bajo, que conduzcan, guíen y corrijan los procesos de enseñanza-aprendizaje; allí entra la tradición oral, donde la observación y la práctica prevalecen como instrumentos de aprendizaje.

La tradición oral, de acuerdo con Ramírez (2012), ha sido interpretada como aquellos recuerdos y memorias del pasado transmitidos de forma oral por generaciones: «las narraciones orales son expresiones orgánicas de la identidad, las costumbres y la continuidad generacional de la cultura donde se manifiestan. Ocurren espontáneamente como fenómenos de expresión cultural» (p. 132). Desde tiempos antiguos y antes del surgimiento de la escritura, la oralidad era el medio más importante para la preservación y continuidad cultural, recurso empleado para enseñar, dotar de explicación y sentido las acciones, costumbres, hábitos y técnicas dentro de la comunidad. Para una cultura de la oralidad es este el medio por el cual su comunidad es capaz de adherirse a la identidad colectiva y encontrar su pertenencia a ella; es el vínculo que crea la cohesión cultural, un modo de acción y, por tal razón, cobra gran importancia (Ramírez, 2012).

Puede parecer contradictorio ubicar en una misma categoría dos mecanismos opuestos, pero, en realidad, aunque cada uno puede operar individualmente sin problemas, existe un punto de convergencia entre los dos. Ong (1982) expone que la oralidad puede ser primaria o secundaria; en el primer caso, la comunidad o cultura no posee filiación ni conocimiento con respecto a mecanismos escritos, ni hace uso de ese recurso. En el segundo caso, pese a que la cultura basa todos sus procesos de enseñanza y transmisión de conocimientos mediante la oralidad, tienen la capacidad de manejar la expresión escrita. En todo caso, la oralidad tiene un carácter situacional, en razón a que «las culturas orales deben estimar en forma verbal todos sus conocimientos con referencia al mundo cotidiano; de allí que los oficios se adquieren a partir de la observación y la práctica y no a través de manuales» (Ramírez, 2012, pág.135). Para esta forma de enseñanza-aprendizaje el eje principal es la práctica que converge entre mecanismos verbales y no verbales y verbales, recordando que la oralidad permitirá direccionar las acciones, pero priman los procesos de observación e imitación.

Al no emplear recursos gramáticos, la práctica se convierte en ese elemento capaz de asegurar y permitir la continuidad y la generación del recuerdo; la capacidad de la memoria es el recurso más valioso con lo que cuentan. En el momento en que el discurso oral es dado, no hay nada a qué volver fuera de la mente; por tanto, la continua repetición es necesaria, por no decir indispensable (Ramírez, 2012). Es evidente cómo la puesta en práctica es vital para surtir efecto en la transmisión de las identidades culturales; cuanto más se generen esos ambientes de exposición, mayor será la capacidad de profundizar y cimentar los conocimientos y saberes ancestrales en una persona, por ende, la continuidad generacional tendrá una mayor probabilidad de darse.

Estos casos se pueden ver en el libro *Atlas Antioquia vestida: caracterización del inventario de artefactos vestimentarios patrimoniales de territorio diverso*. En culturas étnicas como los embera katío, la actividad artesanal es parte de la vida cotidiana, del diario vivir; es concebida como una expresión de vida. De ahí que la enseñanza-aprendizaje se inicie desde temprana edad, esto es, con el preescolar; en esa labor, la

En culturas étnicas como los embera katío, la actividad artesanal es parte de la vida cotidiana, del diario vivir; es concebida como una expresión de vida.

familia cumple un rol importante como instancia y espacio que permite esta circulación de los saberes debido a que los mayores enseñan a los niños o jóvenes las técnicas para la elaboración de productos como canastos, pepenas, esteras y tejidos en chaquiras (Artesanías de Colombia *et al.*, 2017). La etnia zenú es otro caso de la enseñanza y el aprendizaje no verbal, experiencial o activa; ellos no tienen escritos los conocimientos del oficio de la caña flecha, porque este saber ha sido heredado de muchas generaciones atrás; pertenece a una tradición oral. El núcleo familiar, al igual que los embera katío, ha sido el centro de aprendizaje en donde reposa la responsabilidad de transferir estos conocimientos. Esto sucede porque el lugar donde se produce el desarrollo y puesta en práctica de estos saberes artesanales es dentro de la vivienda, convertido en ese espacio de aplicación y reproducción del conocimiento, parte de lo rutinario (Arias y Benítez, 2015).

En el caso de culturas populares, por ejemplo, la artesanía en cerámica del Carmen de Viboral se ha aprendido en los talleres familiares; ha sido el lugar donde se ha dado la transmisión de los saberes artesanales y ha surgido como una tradición familiar que espera prolongarse dentro de la familia como un legado que no se extinga, sino que perdure en el tiempo. Esto mismo ocurre con la filigrana; la mayor forma de enseñanza-aprendizaje ha sido desde el círculo familiar; los talleres-hogar, como lo nombra Vega (2012) son los sitios de aprendizaje más comunes donde sucede la reproducción de la actividad artesanal.

En la elaboración de la jíquera, el aprendizaje del oficio se inicia en la infancia como un proceso natural e inconsciente; simplemente, en el transcurrir de las cosas y la exposición a los espacios y ambientes relacionados al oficio, el infante se ve permeado, aprende viendo e, incluso, asume estos espacios como sitios de juego, cuando ya tiene una edad aproximada a las siete u ocho años se da mayor consciencia y asignación de responsabilidades con respecto al oficio (Artesanías de Colombia y Arcila, 1986).

En comparación con las culturas étnicas como los embera y los zenúes, aunque el conocimiento artesanal ha sido transmitido de generación en generación, en tradición oral y desde el núcleo familiar,

existen unas diferencias acerca del cómo la conciben; para las culturas étnicas los procesos de enseñanza-aprendizaje hacen parte de la rutina de los quehaceres familiares, la reconocen como parte de su cosmovisión y cosmogonía; por tal razón, en medio de la realización y desarrollo de elementos artesanales también encuentran su conexión, vínculo y adhesión con las características culturales de la comunidad. Un ejemplo de ello son los embera katío que mientras van tejiendo con chaquiras e hilos, van reflexionando sobre sus relaciones con la madre tierra. En cambio, para las culturas populares y de tradiciones familiares, la artesanía inició como un medio de subsistencia que luego se convirtió en un vínculo familiar del quehacer laboral; por eso, las circunstancias de enseñanza-aprendizaje suceden de formas diferentes, ya que para lo étnico está ligado a las características culturales propias que responden a la cosmogonía y estilo de vida. En ambos casos reluce el elemento más característico y que define este tipo de transmisión: la enseñanza vinculada a la ejecución y puesta en práctica como recurso primordial para dotar de sentido adaptativo las labores y acciones.

En cambio, para las culturas populares y de tradiciones familiares, la artesanía inició como un medio de subsistencia que luego se convirtió en un vínculo familiar del quehacer laboral.

Se puede observar, también, cómo en la mayoría de los casos del aprendizaje activo, la enseñanza-aprendizaje inicia a temprana edad y está ligada al círculo familiar. No siempre sucede de esta forma. El caso particular de Marian Smith, que aunque no pertenece a la familia Benítez, desde pequeña tuvo una relación estrecha con ellos, y al estar rodeada de ese contexto artesanal de la filigrana, en Santa Fe de Antioquia, se sintió interesada llevándola a aprender la técnica por medio de observación y repetición mientras crecía, hasta que, finalmente y después de superar la integración familiar, pudo ser parte del oficio artesanal familiar, ella es la única integrante del negocio que no hace parte de la familia, pero logró integrarse a ella (Carvajal y Lozano, 2015).

Otro punto por mencionar en el aprendizaje activo es, en algunos casos, no confundir que sea tradición oral, solo por ser transmitida por medio de mecanismos orales. Jiménez (2013) expone unos elementos que contribuyen a delimitar como tradición oral ciertas

costumbres; una de ellas es el pasado; deben cumplir o alcanzar un recorrido temporal de una generación a otra, superar la prueba del tiempo para que sean consideradas tradición oral. Tal es el caso de las artesanías con calceta de plátano, nombradas en el *Atlas Antioquia vestida: caracterización del inventario de artefactos vestimentarios patrimoniales de territorio diverso* las cuales tienen surgimientos muy recientes y se ubican dentro de la oralidad como mecanismo de enseñanza-aprendizaje, pero no como tradición oral, porque no han superado la prueba del tiempo.

El segundo tipo de transmisión nombrado por Muñoz y Velásquez (2021) es estimulación por un tercero experto o no en el tema, quien impulsa iniciar el aprendizaje alrededor del arte u oficio artesanal. Explican que puede ser considerado como un aprendizaje por retazos, es decir, por partes, debido a que el individuo no tiene un legado o contexto familiar en el cual haya estado involucrado, en relación con la artesanía, su inmersión en oficios y técnicas artesanales no comenzó en la niñez sino en una edad avanzada; además, en muchos casos no tiene un lugar determinado desde el cual adquiriera toda la enseñanza-aprendizaje del saber artesanal.

Visto de esta manera, la motivación o interés no proviene de un legado familiar que haya rodeado a la persona para que de forma inconsciente y, posteriormente, consciente muestre su inclinación y desarrollo en el medio artesanal. Al no existir un bagaje histórico-familiar, la transmisión de identidades culturales no se mide de igual forma, ni posee el mismo nivel de reconocimiento, sin embargo, no es impedimento para continuar alimentando la necesidad de conocer, aprender y experimentar la cultura artesanal.

El proceso ya aludido no ocurre dentro del núcleo familiar; es una iniciativa propia motivada por el mismo maestro artesano o por otra persona; por ejemplo, en la filigrana el interesado solicitaba ser aprendiz en el taller o el maestro buscaba jóvenes para adoptarlos como estudiantes aprendices, debían superar un tiempo de prueba de seis meses a dos años y así ser aceptados completamente (Hormaza, 1996). En la jíquera, el interesado que no pertenece a un clan familiar

logra involucrarse dentro del arte a partir de la observación; es, pues, una decisión propia y genuina que ocurre cuando ya es adulto (Artesanías de Colombia y Arcila, 1986).

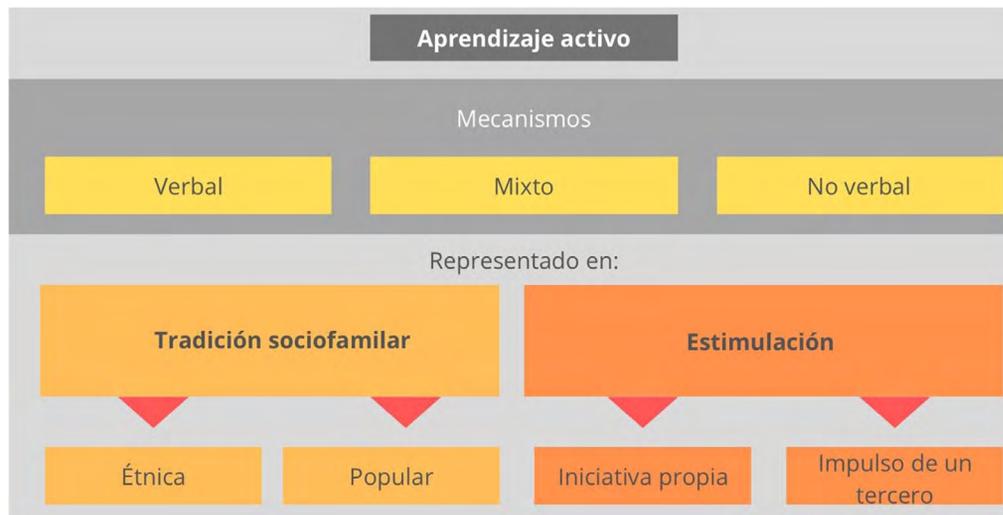
Al no existir el antecedente familiar, la exposición a este tipo de ambientes es reducida en comparación con la transmisión activa étnica o de talleres hogares. Ana Lucía Roldán aprendió empíricamente el arte de la filigrana con los orfebres; ella misma comenta que fue una ardua tarea en virtud de no poder recibir el tiempo y dedicación deseada, y perfeccionarse en la técnica le tomó un período temporal más extenso (Carvajal y Lozano, 2015).

Muñoz y Velásquez separan la transmisión no verbal, experiencial o activa de la transmisión por estimulación de otras personas; si se observa en ambos tipos de transmisiones, hay un factor involucrado y es la enseñanza-aprendizaje a partir de mecanismos orales y no verbales, lo cual conlleva a reorganizar o reestructurar la relación y ubicación de dichos mecanismos; en tal caso, se pueden agrupar en una sola categoría, transmisión activa que puede derivarse en diferentes tipos de contextos y acciones (ver figura 8). El elemento característico y transversal es el aprendizaje activo, por eso, puede operar o usar mecanismos de oralidad no verbal y mixtos; a su vez, se ve representado en tradiciones sociofamiliares en culturas étnicas y populares, donde la exposición a ambientes de culturalidad y enseñanza es elevada, además de ser adquirida en la mayoría de los casos en una temprana edad. Igualmente, se puede dar por estimulación de un tercero, por iniciativa propia; se aprende de forma empírica o autodidacta; no existe un recorrido histórico familiar ni un nivel de exposición alto a esos espacios o ambientes de enseñanza articulados en lo cotidiano; en comparación con el espacio sociofamiliar, la adhesión a la cultura artesanal ocurre en una edad más adulta.

la exposición a ambientes de culturalidad y enseñanza es elevada, además de ser adquirida en la mayoría de los casos en una temprana edad. Igualmente, se puede dar por estimulación de un tercero, por iniciativa propia

**Figura 8.**

*Operación del aprendizaje activo de acuerdo con los mecanismo y formas de representación según los contextos.*



Fuente: Creación propia

La tercera transmisión enunciada es por capacitación recibida. Muñoz y Velásquez (2021) explican que en este tipo de enseñanza-aprendizaje no existe una inmersión o involucramiento previo en el tema por parte del individuo, surge un interés por conocer y aprender más; por lo tanto, decide recibir una preparación en conocimientos, procedimientos y aprendizajes de determinadas actividades que incluyan las identidades culturales. A diferencia de las enseñanzas y aprendizajes expuestas anteriormente, esta transmisión consiste en enseñar cierta cantidad de saberes en un espacio determinado y bajo un tiempo específico; igualmente, en ella se involucran mecanismos escritos como herramientas de enseñanza, tales como manuales y cartillas.

En la mayoría de los casos, no se ha evidenciado experiencia profunda previa en el arte artesanal por parte del individuo; la motivación por involucrarse no nace por un legado familiar, sino por un interés personal que puede resultar en dos tipos de actores: el primero tiene una motivación prolongada, es decir, apunta a ser ejercido o darles

continuidad a los saberes adquiridos. El segundo actor, se encuentra ante la oportunidad de aprender y la aprovecha; en esos casos sería el turista. Las capacitaciones pueden variar en el tiempo de enseñanza y pueden ser extensas; por ejemplo, el programa de Tecnología en Artesanías, de la Universidad de Antioquia, que dura tres años; o los cursos de enseñanza propiciados por entidades como el Sena; o pueden ser de una duración más corta, como los cursos ofrecidos por casas de la cultura o cursos de capacitación de Artesanías de Colombia.

El contexto de desarrollo, el nivel de exposición y los mecanismos de enseñanza varían entre la transmisión activa y por capacitación recibida; las motivaciones que conducen a la persona a estar involucrada en la artesanía, también nacen de contextos diferentes. La enseñanza-aprendizaje por capacitación no se concentra solo en la educación de técnicas o lecciones teóricas, y aunque tiene una elevada cantidad de contenidos específicos encerrados en un espacio y tiempo determinado, busca dotar de sentido cultural; esto implica emplear pedagogías dirigidas a no tomar la artesanía solo como técnicas de elaboración; igualmente, tener en cuenta el valor y significado adaptativo para la vida en comunidad y como individuo que contiene.

Tener presente lo anterior, permitirá moldear una enseñanza-aprendizaje enfocada al sostenimiento, preservación y continuidad del saber artesanal, de las identidades culturales, tratando de no perder de vista el valor intrínseco y razón de ser de la cultura y sus manifestaciones. Cuando se pierde la conexión entre esos dos puntos y solo se dirige en una dirección ocurre el cuarto tipo de transmisión enunciado por Muñoz y Velásquez (2021), pasivizante o de contenidos; de todas las nombradas es la única que produce un efecto contrario a la transmisión.

La transmisión pasivizante crea una inactividad y corta la continuidad del saber traspasado, debido que se convierte en *contenidos* o, como lo explican Lave y Packer (2008), en lecciones verbales y actividades situadas fuera de contexto que conlleva a no ser valoradas por los jóvenes. Hay un quiebre en el sentido cultural de los conocimientos y saberes transmitidos; el valor adaptativo incrustado en la práctica y vinculación en medio de las pedagogías utilizadas se pierde; por lo

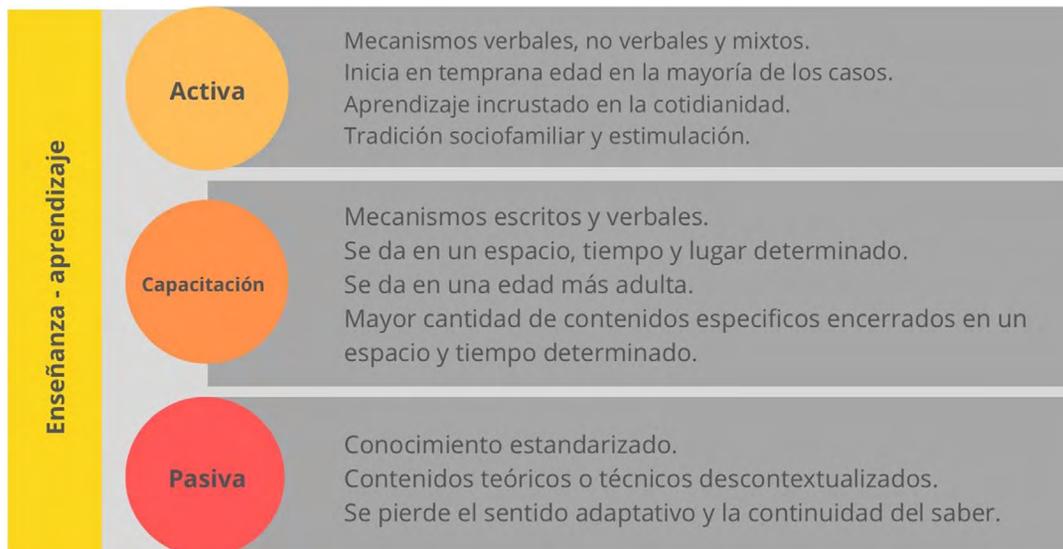
tanto, los saberes son tomados como información carente de relevancia en el desarrollo formativo e integral del individuo. Como lo explican Muñoz y Velásquez, al no existir una conexión entre el sentido práctico vinculado al conocimiento no se logra hallar la utilidad y el lugar adecuado al saber adquirido, lo que conduce al posterior olvido y cese de la continuidad del saber artesanal.

Este último tipo de pedagogía se concentra únicamente en lo formal, ya sea desde un ámbito teórico o desde lo técnico; por ejemplo, los colegios del Carmen de Viboral dictan clases con temáticas culturales, con el fin de inculcar en el proceso formativo la importancia de la práctica de la cerámica; esas clases son solamente teóricas (Duque y Rodríguez, 2021) y no incluyen el elemento práctico que permite interiorizar y preservar el saber aprendido: «entendemos la transmisión del saber artesanal como un proceso ligado directamente a una práctica educativa y de formación que sucede especialmente desde una experiencia propia y tanto empírica de cada uno de los artesanos [...]», concluyen Duque y Rodríguez (2021, pág. 9).

Una enseñanza-aprendizaje circunscrita solo en contenidos y teorías o técnicas que no llegan a ser comprendidas y ubicadas dentro de un contexto solo conducirá a una inactividad y la posterior pérdida de los valores identitarios, significados y memorias artesanales. No es posible trabajar con solo uno de estos elementos; es menester tanto el contenido teórico (si es que se puede nombrar así) y técnico. Buscar trabajar con solo uno de estos recursos conducirá al anulamiento del sentido cultural y valor adaptativo para la vida que logran su reproducción y continuidad histórica capaz de resistir en el tiempo y escalar en las décadas.

**Figura 9.**

*Formas de enseñanza-aprendizaje.*



Fuente: Creación propia

En la figura 9 se agrupan los tipos de enseñanza-aprendizaje enunciados, junto con las características y mecanismos empleados en cada uno de ellos y sus respectivas diferencias. Es relevante mencionar que si en el transcurso de dichos procesos se pierde el rumbo y enfoque, la educación continuará siendo la respuesta y solución. La pedagogía debe apuntar en todo momento a integrar el contexto y las realidades sociales, que tome y difunda la pertinencia de educar dentro de ambientes en los cuales vive la comunidad y se desarrolla.

Las enseñanzas y aprendizajes empleados han de direccionarse a una educación que contemple la historia comunitaria y el saber ancestral, proteja las formas pedagógicas utilizadas y no apunten a la educación tradicional, sino a una educación de saber práctico para la vida, teniendo en consideración, en todo momento, la diferencia entre saber formar para la competencia laboral y la educación como rescate de saberes e identidades culturales (Vega, 2012).

## Conclusiones

La artesanía contiene una diversidad de expresiones e identidades culturales que hablan de los territorios y de la historia contenida en ella; asimismo, de las cosmogonías y cosmovisiones de vida de sus habitantes y comunidades. En esa diversidad, el poder reconocer y comprender las estrategias de enseñanza-aprendizaje de los oficios y técnicas en las comunidades de práctica como un medio para la divulgación del reconocimiento tradicional artesanal orientaron el capítulo.

En cuanto a la transmisión activa, es la más inherente al ser humano, ya que es la primera forma de aprendizaje con la que entra en contacto; esto se debe a las neuronas espejo que le permiten aprender conductas y hábitos mediante la imitación cuando observa su entorno y quienes lo habitan. Por esa razón, Tenorio (2011) la describe como un aprendizaje presente en la ejecución de todas las actividades cotidianas. De ahí la importancia de seguir cultivando y contemplando la utilización y puesta en práctica de este proceso en los oficios y técnicas de la tradición artesanal. La experiencia adquirida a través de la praxis se torna en un conocimiento que es interiorizado y capaz de reproducirse y perdurar en el tiempo.

Respecto a la transmisión por capacitación recibida, se debe ser cuidadoso en las pedagogías que se empleen, de tal forma que no se despoje del sentido y valor adaptativo para la vida en la enseñanza de conocimientos y técnicas. Aunque este tipo de enseñanza-aprendizaje se enmarca en un tiempo y lugar específicos, es importante resaltar siempre el valor intrínseco y razón de ser en la cultura de las técnicas y oficios artesanales como manifestaciones culturales.

Conexo a la transmisión pasivizante, se puede considerar como un marcador de alerta del retroceso en la transmisión de las identidades culturales y del motivo que impulsa la enseñanza-aprendizaje. Despojar del elemento práctico o descontextualizar la enseñanza conllevan a una pérdida de los valores identitarios y su capacidad de transmitirse a otra generación. Es conveniente establecer unos parámetros evaluativos cada cierto periodo que permitan examinar

y comprobar la efectividad de la enseñanza-aprendizaje, de ese modo no llegar a un estado pasivizante y, llegado el caso de ocurrir, poder desarrollar estrategias pedagógicas que conduzcan a rescatar y preservar las identidades culturales y los saberes artesanales. En cualquier caso, es la necesidad, también, de cambiar la mentalidad de enseñanza; más que como una enseñanza serial que quiere formar para trabajar, es una enseñanza con sentido de la vida y de la cultura que permite la continuidad y el enriquecimiento de ella.

Las estrategias de enseñanza-aprendizaje varían y se van desarrollando de acuerdo con el contexto. La forma de apropiación y cómo se adaptan según el territorio y su cultura se convierte en un tema bastante interesante y a la vez peculiar; ¿en qué sentido?: en adaptarse y modificarse según las necesidades que se van presentando en medio del desarrollo cultural y su interacción con el medio y otras culturas. Esa diversidad se puede observar cuando un conocimiento es adquirido e interiorizado; ese proceso enriquece lo versátil y heterogéneo del ser humano al entrar en contacto con otros y con el entorno.

A continuación, se presenta la tabla de clasificación de las formas de enseñanza-aprendizaje de las artesanías nombradas en el *Atlas Antioquia vestida: caracterización del inventario de artefactos vestimentarios patrimoniales de territorio diverso*, con algunos apartes que nos permiten constatar las formas de enseñanza-aprendizaje identificadas para cada uno.

**Tabla 2.**

*Clasificación de las formas de enseñanza-aprendizaje de los artefactos vestimentarios patrimoniales de Antioquia.*

<b>Artefacto vestimentario patrimonial</b>	<b>Clasificación artesanal</b>	<b>Formas de enseñanza-aprendizaje</b>
Alpargatas	Artesanía tradicional, <i>neoartesanía</i>	Transmisión activa
Calceta de plátano	Artesanía tradicional y <i>neoartesanía</i>	Transmisión activa
Camándula	Artesanía tradicional y <i>neoartesanía</i>	Transmisión por capacitación recibida y activa (estimulación de un tercero). La técnica es enseñada en centros de enseñanza artesanal y religiosa, por medio de un tercero, a quien esté interesado.
Canastos cafeteros	Artesanía tradicional	Transmisión activa. «Doña Ofelia me afirma que lo que ella había aprendido era por tradición, los padres de ella y hasta los tatarabuelos todos han sido artesanos y ella aprendió viéndolos, a sus padres y abuelos trabajar con las artesanías; “esto es como dice el cuento, empírico”, concluyó doña Ofelia, mientras observaba a su hijo menor trabajando en los que ya se ha transmitido a la quinta generación» (Agudelo, 2015, p. xx).
Caña flecha	Artesanía indígena-tradicional	Transmisión activa
Carriel	Artesanía tradicional, <i>neoartesanía</i>	Transmisión activa (transmisión por capacitación recibida). La técnica para la elaboración de carrieles es una tradición heredada de padres a hijos varones principalmente; no obstante, en la actualidad el conocimiento es transmitido a las hijas, constituyendo clanes familiares concedores del oficio. El aprendizaje se da en los talleres donde paulatinamente el aprendiz adquiere su destreza de la práctica y la observación del maestro. A su vez, instituciones como el Sena han llevado a las regiones del departamento instructores para enseñar la técnica a cualquier persona que desee aprenderla.
Cerámica del Carmen de Viboral	Artesanía tradicional	Transmisión activa, por capacitación y pasivizante. En 1945 Ramón Antonio y Manuel Betancur fundaron la Escuela Nacional de Cerámica en el Carmen de Viboral. Esta escuela dio paso a la formación del actual Instituto Técnico Industrial, el cual cuenta con talleres de cerámica y hornos para que los jóvenes del municipio se formen en el oficio mediante la práctica, manteniendo la tradición de la cerámica.
Cestería en iraca y bijao	Artesanía indígena	Transmisión activa. La técnica para elaborar cestería en iraca y bijao se aprende mediante transmisión activa realizada por res desde temprana edad.

Artefacto vestimentario patrimonial	Clasificación artesanal	Formas de enseñanza-aprendizaje
Chaquira	Artesanía indígena	<p>Transmisión activa.</p> <p>La transmisión de la técnica para la elaboración de artesanías en chaquiras ocurre cuando la madre enseña a su niña a tejer chaquiras o cestería; para ello, narra la historia de la antigua generación sobre la forma de la elaboración y su significado y la niña asume una actitud de escucha, de observación y de atención. De la misma manera adquiere el compromiso de replicar el conocimiento aprendido con las demás niñas de su edad, practicando mediante el juego, por lo que el aprendizaje se vuelve una alegría y un espacio para compartir (Cáisamano, 2012).</p> <p>Es importante resaltar los procesos adelantados por Artesanías de Colombia, los cuales poseen un enfoque de apoyo al fortalecimiento productivo y empresarial para los pueblos indígenas de Colombia, que contienen la descripción de las técnicas y realización de propuestas de diseño, que permiten generar una innovación objetual de los productos artesanales.</p>
Chindaú	Artesanía indígena	Transmisión activa
Filigrana	Artesanía tradicional y <i>neoartesanía</i>	<p>Transmisión activa (estimulación de terceros) y capacitación recibida.</p> <p>Normalmente es una tradición empírica familiar y con fuertes vínculos de amistad, cuyo aprendizaje se da por la herencia del oficio; sin embargo, con la formalización de la educación para el trabajo, en Colombia se han creado diferentes programas que transmiten el conocimiento en esta línea; de manera pública, con el Sena, la Universidad de Antioquía y Artesanías de Colombia; en el ámbito privado se destacan la Asociación de filigrana de Santa Fe de Antioquia y la Asociación de orfebres del occidente antioqueño (Orfoa).</p> <p>“En los tiempos de los viejos orfebres, el interesado solicitaba al maestro su aceptación como aprendiz en su taller, o el mismo maestro buscaba aprendices entre los jóvenes que diariamente se acercaban a curiosear. El requisito fundamental para ser aceptado era mostrar interés de aprender (...). La persona interesada podía aprender al lado de un amigo Orfebre sin costo alguno o contratar los servicios de un maestro que orientara su aprendizaje en su propia casa. (...) [L]as exigencias mismas del ejercicio de la profesión [son]: paciencia, habilidad manual y talento artístico. (...) La mujer de Antioquia se ha mostrado muy interesada en la [filigrana] (...) hoy son relativamente bastantes las mujeres que desarrollan y aprenden esta actividad habitualmente masculina” (Hormaza, 1996).</p>
Jawaho	Artesanía indígena	Transmisión activa

Artefacto vestimentario patrimonial	Clasificación artesanal	Formas de enseñanza-aprendizaje
Jíquera	Artesanía tradicional y contemporánea	<p>Transmisión activa y por capacitación recibida</p> <p>“Hay dos modos de aprender el oficio. Uno de ellos se da en el seno de la familia artesana y comienza desde la infancia. El proceso es natural y espontáneo, no hay una inducción consciente, ni orientación sobre el modo de realizar el trabajo. Se aprende viendo trabajar y jugando con el telar. A partir de cierta edad (7 u 8 años) se le encargan al niño algunas tareas. La otra forma en que se llega a aprender el oficio es cuando el trabajador no pertenece a una familia de artesanos, pero está interesado en desempeñarse como tal y “conoce el arte”, entonces se dedica a observar cómo se hace. Esta es una decisión tomada por propia voluntad y ocurre generalmente cuando ya se es adulto sin embargo en ella también incide el medio cultural” (Artesanías de Colombia y Arcila, 1986).</p>
Kípará	Artesanía indígena	<p>Transmisión activa</p> <p>Los niños se pintan por su propia cuenta desde los 12 años, por lo que llegan a conocer los diferentes diseños según el portador y las ocasiones de uso.</p>
Los diablitos	Artesanía tradicional	<p>Transmisión activa.</p> <p>Los abuelos le transmiten los saberes de fabricación de máscaras a sus nietos.</p>
Mola	Artesanía indígena	<p>Transmisión activa.</p> <p>Las niñas comienzan en la técnica de la mola desde la primera infancia, donde las mujeres de su familia realizan con ellas ejercicios para familiarizarse con los materiales. Cuando tienen la destreza suficiente para utilizar herramientas afiladas, las aprendices practican diseños geométricos de líneas largas para entrenar los diferentes cortes y costuras. Cuando tienen diez años, aproximadamente, por lo general, ya son capaces de ejecutar todas las fases de elaboración de las molas: Seleccionar los colores, hilvanar, cortar y coser (Banco de la República de Colombia, 2017).</p>
Mulera	Artesanía tradicional	<p>Transmisión por estimulación de terceros y capacitación recibida.</p> <p>La transmisión del conocimiento para fabricar las muleras es por estimulación y por capacitación recibida. La técnica se aprende mediante capacitaciones informales en los lugares de producción. Sin embargo, como se trata de una técnica usada para la elaboración de otros productos, existen instituciones y programas para la cualificación en el manejo de los telares.</p>
Peinado cartográfico	Artesanía indígena (que bajo las condiciones de Artesanías de Colombia incluye a las comunidades raizales, afro y ROM)	<p>Transmisión activa (estimulación de terceros).</p> <p>La transmisión de la técnica para realizar peinados cartográficos es experiencial; también por estimulación enseñada por las peinadoras durante diferentes celebraciones culturales; las peinadoras comparten sus saberes en talleres y realizan muestras de peinados.</p>

Artefacto vestimentario patrimonial	Clasificación artesanal	Formas de enseñanza-aprendizaje
Poncho	Artesanía tradicional	Transmisión activa La manera en que se transmite la técnica para la elaboración del poncho es verbal, experiencial o activa.
Sainete	Artesanía tradicional	Transmisión activa
Sombrero aguadeño	Artesanía tradicional	Transmisión activa y por capacitación recibida. Es una tradición que se hereda y se transmite de generaciones en medio del desarrollo de las labores de tejeduría. Por otro lado, también se aprende por medio de talleres y centros de enseñanza como la Cooperativa Artesanal de Aguadas.
Telares del Carmen de Viboral	Artesanía tradicional	Transmisión activa
Totumo	Artesanía indígena, tradicional	Transmisión activa

Fuente: Creación propia

## Referencias bibliográficas

- Agudelo V., D. F. (2015). *Crónica, artesanos de Filandia (Quindío)*. <https://diegoagudelo13.wordpress.com/2015/02/10/cronica-artesanos-de-filandia-quindio/>
- Arias Solano, L. y Benítez Rubiano, D. (2015). Caracterización social y económica del oficio artesanal Zenú y caracterización agronómica de bancos de germoplasma de caña flecha en el departamento de Antioquia, Colombia. *Revista del Doctorado Interinstitucional en Ciencias Ambientales*, 142-165.
- Artesanías de Colombia y Arcila, M. T. (1986). *Los tejidos de cabuya en Guarne y San Vicente, producción artesanal que se resiste a desaparecer*. Artesanías de Colombia.
- Artesanías de Colombia et al., (2017). *Documento diagnóstico diferencial del grupo Chindau de la comunidad indígena de Polines, de la etnia Emberá Katío, de Mutatá, Antioquia*. Chigorodó: Artesanías de Colombia. Bogotá, Colombia. <https://repositorio.artesaniasdecolombia.com.co/handle/001/4141>
- Banco de la República de Colombia. (2017, 30 julio). *El origen de las Molas. Capas de sabiduría* [Exposición temporal del Museo del Oro que presenta la vida y pensamiento de la comunidad guna de Colombia y Panamá.]. Museo del Oro, Bogotá, Colombia. <https://www.banrepcultural.org/exposiciones/molos-capas-de-sabiduria/el-origen-de-las-molas>

- Bates, D., & Plog, F. (1990). *Cultural Anthropology*. McGraw-Hill, Beck, Ulrich.
- Cáisamano Isaramá, Guzmán. (2012). Pensar bien el camino de la sabiduría - *Kirincia bio o kuita* (Tesis doctoral en educación, Línea de estudios interculturales). Universidad de Antioquía, Medellín, Colombia.
- Carvajal Ospina, J. y Lozano Gómez, D. (2015). *Diferentes percepciones de la filigrana de Santa Fe de Antioquia*. Universidad Pontificia Bolivariana.
- Duque, V. y Rodríguez Múnera, V. (2021). *El saber artesanal como una herramienta educativa en el Carmen de Viboral*. Universidad Pontificia Bolivariana.
- Hormaza, M. (1996). *Artesanías Colombianas: las ciudades del oro*. Colina.
- Jiménez, M. (2013). La tradición oral como parte de la cultura. *Revista ARJÉ*, 11(20), 299-306.
- Lave, J., & Packer, M. (2008). *Towards a Socio Ontology of Learning*. Aarhus University Press, 17-46.
- Muñoz, B. D. y Velásquez, G. S. (2021). *Transmisión de la identidad cultural y su incidencia en la valorización de la artesanía*. Universidad Pontificia Bolivariana.
- Ong, W. (1982). *Oralidad y escritura, tecnologías de la palabra*. Fondo de Cultura Económica de México.
- Orduna, G. (2003). Desarrollo local, educación e identidad cultural. *Estudios ESE*, 80(04), 67-83.
- Ramírez Poloche, N. (2012). La importancia de la tradición oral: el grupo Coyaima. Colombia. *Revista científica Guillermo de Ockham*, 10(2), 129-143.
- Tenorio, M. C. (2011). Escolaridad generalizada: ¿inclusión o pérdida de la identidad cultural? *Estudios Sociales*, (40), 57-71.
- Vega Torres, D. R. (2012). El aprendizaje de la artesanía y su reproducción social en Colombia. *Educación y Territorio*, 02(01), 89-112.



# Capítulo 4

## El lugar del cuerpo en la creación de los artefactos vestimentarios de Antioquia

*Tal vez la culminación lógica del camino que hemos trazado sea la declaración del poeta William Carlos Williams en la década de 1930: «sólo debería haber ideas en las cosas» el poeta estaba harto de que hablaran tanto del alma; mejor vivir en «las cosas que se tocan de día con las manos».*

Richard Sennett, *El artesano*.

¡Gracias a quienes se dedican a cualquier tipo de quehacer artesanal, no solo por el patrimonio que nos permiten disfrutar, sino también por recordarnos que podemos ser libres!

**E**l proyecto *Vestuario, patrimonio y comunidad: inventario de productos vestimentarios tradicionales de Antioquia* es una investigación que se ha configurado en el reconocimiento y la comunicación del saber hacer de los artefactos vestimentarios tradicionales de la región, con el fin de contribuir a su preservación, lo que ha implicado un entendimiento de su existencia material desde diferentes aristas, entre las cuales se incluye la participación del cuerpo en dicha existencia.

Como se indicó en párrafos anteriores, el cuerpo es el portador de estos artefactos, posibilitando un íntimo y estrecho vínculo que permite una polisemia interpretativa y que, a pesar de su multiplicidad, no soporta que el uno sea referencia sin el otro; es decir, que al artefacto vestimentario (en cualquiera de sus denominaciones comunes: vestido, indumentaria, ropa, calzado, accesorios, etc.) solo se puede acceder (bajo cualquier representación: técnica, simbólica, funcional, etc.), a través del cuerpo.

En este capítulo haremos una aproximación a otras posibles relaciones que no se dan en las dinámicas del cuerpo vestido, del cuerpo portador y operador de artefactos vestimentarios, del cuerpo que vive en su habitáculo primero y el más íntimo; relaciones que mantienen esa asociación íntima entre el uno y lo otro, que se juegan en su existencia material, pero que no se establecen en la usabilidad.

Estas otras posibles relaciones son aquellas que se enmarcan en su fabricación, ya que los artefactos vestimentarios, referenciados a lo largo de esta investigación, no solo se han hecho para el cuerpo, sino con el cuerpo, y son posibles por el aprendizaje de técnicas artesanales que lo involucran, al tiempo que dejan huellas en él.

El principal interés en este apartado son aquellas relaciones en las cuales el cuerpo aprende, en este caso a hacer, para que existan artefactos vestimentarios, reconocidos como patrimoniales en la dimensión material, y cuya existencia depende, principalmente, de los sentidos, movimientos y afectos del cuerpo. En coherencia, ello deriva en una íntima relación de aprendizaje a través del cuerpo, que conduce a un hacer con el cuerpo, cuyo resultado es para el cuerpo.

Este tipo de referencia al cuerpo se encuentra en el pensamiento que se ha descrito sobre la base de la discusión para comprender las maneras en que el Sur (no geográfico) encuentra sus diferencias con el norte (no geográfico); diferencias que transitan en unas cotidianidades y en unas realidades entramadas con unas epistemologías, en las cuales el cuerpo ha tenido un lugar destacado en los procesos creativos y cognitivos, es decir, las epistemologías del Sur.

Este lugar del cuerpo, otorgado por el Sur, es una revelación y pregunta al mismo tiempo por lo que el cuerpo puede, y en ese sentido, y apelando a la coexistencia que permite ahondar en los conceptos y saberes de manera imbricada, esta reflexión se dirige hacia otras perspectivas que, en un primer momento parecen distantes de este Sur, pero a medida que se avanza en la lectura de este texto, se hace evidente que solo son más posibilidades que resuenan con el Sur, y que permiten complejizar y matizar esta mirada del cuerpo como emergencia del conocimiento.

Lo anterior, se encuentra reflejado en este libro, *Patrimonio vestimentario de Antioquia: conceptos asociados para su comprensión*, (2022), que da algunas pistas de esta participación del cuerpo en los procesos de aprendizaje de este saber-hacer artesanal. Es a partir de esta revisión que se desprende la posibilidad de ahondar por la pregunta del lugar del cuerpo en el patrimonio vestimentario, lo que pasa en el cuerpo cuando se hace consciente este tipo de saber-hacer, el tipo de inteligencia que revela, y el deseo y la repetición como asuntos paradigmáticos dentro de las maneras en cómo se conoce el cuerpo.

Por último, ese saber-hacer artesanal y patrimonial se entiende como un performance que materializa las maneras en que todos los seres humanos hemos aprendido algo, unas acciones corporales que nos muestran la autonomía para ser inteligentes, un paso hacia la libertad de conocer.

## Las epistemologías del Sur

Este apartado se inicia se inicia haciendo referencia a las epistemologías del Sur y con el lugar del cuerpo dentro de las mismas. Para esto nos hemos enfocado en la propuesta de Boaventura de Sousa Santos (2019), particularmente en su libro *El fin del imperio cognitivo*. En este se despliegan muchas de las ideas que derivan en dichas epistemologías, incluidas aquellas que ponen el cuerpo como el lugar de la emergencia del conocimiento.

Antes, y a manera de digresión, es importante reconocer que las epistemologías del Sur han sido la puerta de entrada para diferentes teorías y prácticas del diseño<sup>5</sup> vinculadas a los contextos latinoamericanos, entre otros, y que debido a su situacionalidad y al vasto entramado

5 Alfredo Gutiérrez Borrero (2021) desarrolla a lo largo de su carrera postulados de diseños del Sur, diseños con otros nombres y diseños otros. Las reflexiones que aquí se retoman son un resumen de varios de sus trabajos compilados en su tesis de doctoral.

Por otra parte, Arturo Escobar (2019) ha recogido en su texto *Autonomía y Diseño, la realización de lo comunal* la idea de diseño ontológico. Esta constituye una de las apuestas más contundentes para la emergencia del diseño vinculado a las epistemologías del Sur. Para este autor, el diseño no se agota en la visión eurocéntrica del mundo y, en este sentido, se hace válido el axioma «mundificación del mundo» (Escobar, 2019, p. 123), como construcción de mundo.

de relaciones que traen consigo, permiten complejizar la disciplina y expandir el horizonte comprensivo de la misma. De esta forma, ellas habilitan al diseño para ampliar su participación en diferentes contextos; en este caso, permiten la pregunta por el patrimonio desde el diseño de vestuario y, con ello, el lugar del cuerpo en esta cuestión.

De esta forma, las epistemologías del Sur habilitan al diseño para ampliar su participación en diferentes contextos; en este caso, le permiten la pregunta por el patrimonio desde el diseño de vestuario y, con ello, el lugar del cuerpo en esta cuestión.

Según De Sousa Santos, las epistemologías del Sur emergen de las diferencias con las epistemologías del Norte, las cuales se instauran y se dinamizan a través de conocimientos solapados dentro de corrientes dominantes de pensamiento que favorecen el capitalismo, el colonialismo, el eurocentrismo y el patriarcado, razón por la cual no tienen que ver, necesariamente, con el norte geográfico.

Es así como el Norte epistemológico ha sido «la única fuente de conocimiento válido, indiferentemente del punto geográfico en el que se produzca este conocimiento» (De Sousa Santos, 2019, p. 29), condición heredada y replicada. Ahora bien, el Sur epistemológico es algo distinto, no necesariamente opuesto al norte; es algo así como una metáfora de lo que está oculto; es un estado diferente a aquello que se nos presenta como comprensible y descubierto. En este sentido, las epistemologías del Sur traen consigo un matiz inquietante, equívoco y cismático.

Es por esto que el autor no sugiere más alternativas; eso sí, propone pasar de una u otra manera de epistemologías que llevan a una reinterpretación permanente del mundo producida por un tipo único de conocimiento, a un pensamiento alternativo que conduce a un tipo de reinterpretación permanente del mundo en el contexto de lucha, pues, sin esta, no habría espacio para las epistemologías del Sur; ni siquiera serían necesarias. No se necesita una nueva teoría de la revolución; lo que se necesita es revolucionar la teoría. El trabajo exigido por la permanente reinterpretación del mundo, necesariamente paralela a la respectiva transformación, es un trabajo colectivo que exige

intelectuales capaces de contribuir con su saber a reforzar las luchas sociales contra la dominación y la opresión (De Sousa Santos, 2019).

Así, las epistemologías del Sur descubren su máxima: transformar el mundo al tiempo que lo interpretamos permanentemente; un hermoso guiño que recuerda los postulados del diseño de Arturo Escobar (2019) con su diseño ontológico: el diseño como mundificación, como construcción de mundo nos permite comprender que cuando diseñamos hacemos mundo, un mundo que igualmente nos hace; el concepto de artefacto como operador de posibilidades de Fernando Broncano (2009); y el mundo es un existenciario de Martín Heidegger (2013). Todos estos postulados evocan las íntimas relaciones que tenemos con los artefactos; una existencia compartida de la cual nadie escapa.

Lo anterior exige un deseo y, con ello, una voluntad, para buscar en la historia del Sur sus propios términos, sin remitirse a las concepciones del Norte. Esta advertencia cobra sentido, por cuanto, en su mayoría, se usa una referencia occidental para hablar de una práctica no occidental, que al final se desvanece y sigue siendo invisible. Es de esta manera como emergen los conceptos, los afectos y las prácticas que dan cuenta de sus verdaderas diferencias. Conocimiento encarnado, cognición encarnada, el sentipensar, son algunos de los conceptos que hacen parte de otro tipo de epistemología; conocerlos es acercarse al lugar del cuerpo que plantea el Sur epistemológico.

## El cuerpo en las epistemologías del Sur

Dentro de los asuntos que dinamizan las reinterpretaciones y las acciones del *sentipensar* nos encontramos con la corporeidad o corporalidad del conocimiento. Ambos conceptos, defendidos por De Sousa Santos, desafían la distinción mente/cuerpo tan apreciada por las epistemologías del Norte, y dan fuerza a la concepción de conocimiento encarnado, una de las acciones más sobrecogedoras y potentes para las epistemologías del Sur. La idea del conocimiento encarnado plantea que el cuerpo es el único medio que se tiene para convertirse en mundo, comprenderlo y encarnarlo; es decir, para hacerlo propio y emanciparse de aquello que no lo es.



Lo anterior invita a redirigir el lugar en el que se configuran y generan los conocimientos:

Para las epistemologías del Sur el conocimiento y el saber deben entenderse casi como sinónimos, como términos que se pueden usar de modo permutable, aunque las diferencias sutiles entre ellos se manifiestan en el uso de la lengua. Estas diferencias sutiles se basan en el propio origen etimológico de ambas palabras. Conocer, del latín *cognoscere*, que procede del griego *gnosis + cum*, significa «obtener conocimiento de, pasar a tener conocimiento a través del ejercicio de las facultades cognitivas». Se trata, pues, de un proceso acentuadamente intelectual. A su vez, saber, del latín *sapere*, significa «tener conocimientos como si se hubiera mediante el gusto» (de *sapio*: «tener gusto, tener buen paladar, tener olfato»). En concreto, *sapor* tiene exactamente la misma etimología que *saber*. (De Sousa Santos, 2019)

Este pasaje deja entrever que se conoce con la razón, el cuerpo y los sentidos; un reconocimiento vinculado a la centralidad del cuerpo; es decir, que el cuerpo se encuentra en el centro como detonante del conocimiento; apuesta de algunos cuantos que han comprendido la potencia que esto tiene para el cultivo del saber y la razón, para su trascendencia significativa y espacio temporal, su coherencia con la vida y, de ser necesario y deseado, para la transformación de la misma.

De Sousa Santos (2019) hace una valiosa contribución respecto al lugar del cuerpo dentro de la relación con el conocimiento. El autor expresa que gracias al cuerpo tenemos percepción, experiencia y memoria del mundo, y que además pensamos y conocemos con el cuerpo. A pesar de esto, las ideas impulsadas por el conocimiento eurocéntrico y científico lo han ubicado en una superficie impregnada por las producciones humanas. Esta posición ha sido favorecida por los presupuestos judeocristianos subyacentes en la distinción cuerpo y alma, que contribuyen a que las epistemologías del Norte se pierdan a la hora de aceptar el cuerpo en toda su densidad emocional y afectiva, sin convertirlo, una y otra vez, en un objeto de estudio.

El *sentipensar*, con su conocimiento encarnado, revela una tradición en la que el cuerpo es dispuesto como lugar de la emergencia de conocimientos. Por ejemplo, Diana Taylor señala que los pueblos originarios de las Américas han dependido de prácticas corporales para reafirmar sus valores. Pone como ejemplo a los jóvenes guerreros aztecas quienes aprendieron el baile y el canto en escuelas especializadas donde el entrenamiento corporal era obligatorio y se dedicaban muchas horas para el perfeccionamiento de sus técnicas. Ella relaciona directamente estas acciones con los ejercicios del *performance* que, en este aspecto, adquieren una significación preponderante, pues, según la autora, estos «operan como actos en vivo o acciones corporales que transmiten saberes sociales, memoria y sentido de identidad a partir de acciones y comportamientos reiterados» (Taylor, 2012, p. 52).

La reflexión anterior nos permite vislumbrar que en las Américas el cuerpo vinculado a la transmisión del conocimiento y a la memoria colectiva han cumplido un rol fundamental a lo largo de su construcción histórica. Bajo esta idea, Taylor ha descrito unas prácticas en las cuales se da este tipo de transmisión: las prácticas de inscripción que tienen una base en la escritura, y las prácticas de incorporación que se internalizan en el cuerpo como gestos que comunican algo consciente o inconscientemente; y es a través de técnicas formales e informales de incorporación que los pueblos indígenas ensayaban y memorizaban códigos culturales.

Este horizonte planteado por Taylor, en el cual el cuerpo en las Américas –para el caso de Latinoamérica– es el protagonista de la transmisión de conocimiento; pone al *performance* como una manera de ser, que absorbe ideas y metodologías de varias disciplinas, para aproximarse a una nueva forma de conceptualizar el mundo, es decir, de conocerlo, generar conocimiento y transmitirlo.

En este sentido, el cuerpo es una apertura al conocimiento que ha sido solapada por otros discursos, donde al cuerpo se le ubica una y otra vez como objeto. Sin embargo, y apelando a la coexistencia que nos trae el Sur epistemológico, y a la disposición afectiva que reconocemos en el cuerpo, revisamos algunos de estos discursos,

no para refutarlos o tener que elegir un único lugar de enunciación, sino como posibilidad para seguir ahondando en esa idea del cuerpo como lugar del conocimiento, sobre todo, en esa íntima relación con el aprendizaje que conduce a un hacer y cuyo resultado es una materialidad para el cuerpo.

Este aparte invita a reconocer qué es aquello con lo que los seres humanos vienen dotados, si se quiere, fisiológica y afectivamente, y que permite asimilar y descifrar el mundo concreto y abstracto; acercarse a comprender cómo este cuerpo que somos, consiente, a través de la experiencia corporal, es decir, la experiencia de sí mismo, conocer, comprender y crear. Para ello se revisan algunas de las potencialidades del cuerpo humano (el ser humano) que se encuentran enmarcados dentro de los discursos de la fisiología y la consciencia.

**Figura 10.**

*El cuerpo en las epistemologías del Sur.*



Fuente: Creación propia

## Las posibilidades fisiológicas

El cerebro es el foco de las capacidades fisiológicas para conocer, saber de su funcionamiento; permite descubrir las habilidades para aprender; por ello la potencia que habita en los seres humanos para entender, al tiempo que se desestructura la idea occidental del cuerpo y la mente como entidades separadas.

Gracias al funcionamiento del cerebro se pueden experimentar procesos de pensamiento y aprendizaje, junto con procesos motores, sensoriales, de memoria, de lenguaje, entre otros, en virtud de que el cerebro se encuentra presente y participa en todo el cuerpo a partir de su expansión por medio del sistema nervioso; así que puede tener injerencia en el funcionamiento de todos los demás sistemas del cuerpo humano<sup>6</sup>; es decir, que el cerebro se encuentra activo por todo el cuerpo, de modo que el cuerpo es la posibilidad de pensar y aprender de diferentes maneras y a partir de diferentes experiencias corporales.

Este funciona como una compleja red que se modifica constantemente debido a los estímulos que se le proporcionan, lo cual es posible gracias a la configuración de las neuronas y la capacidad que tienen de hacer sinapsis<sup>7</sup>, lo que permite una constante adaptación a las diferentes condiciones que se van presentando; se entiende, así, que estas condiciones son el motor que dinamiza las funciones del cerebro y con ello las posibilidades para el aprendizaje.

Si estimamos que los seres humanos tienen aproximadamente ochenta y seis mil millones de neuronas, conectándose de manera permanente y generando procesos de pensamiento, encargándose de la motricidad, la recepción de estímulos de dolor y placer, recogiendo información del entorno y guardándola, y que gracias a todas estas funciones,

---

6 «El cerebro humano es un órgano biológico y social que se encarga de todas las funciones y procesos relacionados con el pensamiento, la intuición, la imaginación, la lúdica, la acción, la escritura, la emoción, la conciencia e infinidad de procesos que, gracias a la plasticidad entendida como la capacidad que posee el cerebro para cambiar respondiendo a las modificaciones del entorno [...]» (Velázquez *et al.*, 2009, p. 334).

7 Es la conexión para el paso de información, químicos y estímulos transmitidos de neurona a neurona. (Velázquez *et al.*, 2009, p. 335);

el cerebro se establece como el órgano responsable de nuestros movimientos, pensamientos y capacidades de aprendizaje; podríamos decir que el ser humano es aprendizaje en potencia constante, todo gracias al cerebro y que se expande por el resto del cuerpo. Es decir, se es aprendizaje en potencia porque se es cuerpo.

El aprendizaje<sup>8</sup> para el neurodesarrollo se considera un aspecto de la plasticidad neuronal,

puesto que es la modificación de la conducta de la persona, a partir de experiencias previas; ello indica que el cerebro aprende debido a que su plasticidad se modifica produciéndose cambios sinápticos de orden anatómico y funcional [...]. El proceso de aprender, en suma, está supeditado a las conexiones sinápticas entre las células cerebrales, esto es, mientras más conexiones hay entre las neuronas, [más] se incrementa el aprendizaje [...]. (Velázquez *et al.*, 2009, p.332).

Alude la totalidad de este proceso al hecho de que, en tanto el ser humano conoce con los sentidos, su sistema nervioso va madurando y es de esta manera como va adquiriendo diferentes habilidades hasta su formación como individuo, como persona única.

## Las posibilidades de los sentidos

Desde antes del nacimiento, las células del cerebro se gestan y articulan formando la corteza cerebral y luego estructuran las redes neuronales de las que el bebé próximo a nacer podrá valerse para aprender. Durante los primeros meses de vida con la poca capacidad táctil y visual que se tiene, se recoge información del ambiente, al tiempo que se comienzan a abrir caminos neuronales, en razón a

---

8 El proceso de aprendizaje depende de cada hemisferio; ambos se encargan de funciones específicas, pero son interdependientes entre sí. Dentro de las funciones específicas del hemisferio derecho se encuentran la percepción u orientación espacial, la conducta emocional que se considera la facultad para expresar y captar emociones, facultad para controlar los aspectos no verbales de la comunicación, intuición, reconocimiento y recuerdo de caras, voces y melodías; este piensa y recuerda en imágenes. El hemisferio izquierdo está relacionado con la parte verbal, la capacidad de análisis, capacidad de hacer razonamientos lógicos, abstracciones, resolver problemas numéricos, aprender información teórica y hacer inferencias.

que la estimulación sensorial de los sentidos deja de ser incipiente<sup>9</sup>; en otras palabras, tanto el tacto como la vista son la entrada al conocimiento, que está estrechamente vinculado a la vida cotidiana, a través de la cual se comienzan a asociar experiencias e imágenes con las sensaciones que estas producen; es indudable que se despierta una curiosidad por el mundo circundante la que se da en cuanto se conoce y reconoce (aprendizaje por repetición) con los sentidos; de ahí el desarrollo y perfeccionamiento de las habilidades motrices. Así que al aprender se crean nuevas redes neuronales que forman caminos en el cerebro para abrir paso a nueva información, secuencia que se repite a lo largo de la vida, permitiendo aprender algo nuevo constantemente.

El desarrollo sensorial es fundamental para el desarrollo cognitivo y motor: «Los procesos sensoriales son capacidades que nos permiten relacionarnos con el entorno. Recibimos la información a través de los receptores sensoriales que pueden ser visuales, auditivos o táctiles. Esta información se convierte en sensación para poder organizarla e interpretarla a través de otra habilidad denominada la percepción» (Medina *et al.*, 2015, p. 568).

Todas estas experiencias no se recogen únicamente para alimentar un banco de información en el cerebro; también se convierten en el medio para el desenvolvimiento en el mundo, es decir, para la vivencia de ser y estar en el mundo.

Otro concepto importante es la plasticidad neuronal, algo así como la habilidad aprender por medio de los sentidos, razón por la cual depende de los estímulos externos, de las experiencias y del mismo desarrollo sensorial; y es gracias a esta que tiene lugar la capacidad de los individuos de unir significado y signifiante, que se entiende como asociar un olor, sonido, textura o experiencia con un objeto, momento o palabra; de esta manera, se va construyendo un banco de memoria corporal en el cerebro.

Todas estas experiencias no se recogen únicamente para alimentar un banco de información en el cerebro; también se convierten en el medio para el desenvolvimiento en el mundo, es decir, para la vivencia de ser y estar en el mundo.

---

9 «Durante los primeros meses de vida el bebé tendrá incapacidad para reconocer objetos e interpretar los mensajes; van a ser necesarias experiencias repetidas [...]» (Medina *et al.*, 2015, p. 569).

El conocimiento, desde esta perspectiva, se da en una suerte de espiral, en la cual a más y variados estímulos más acceso a diferentes conocimientos y, en consecuencia, más posibilidades de aprender algo nuevo.

Así, a través del cerebro, el cuerpo recolecta datos del entorno por medio de los sentidos, que le permiten a los individuos hacerse preguntas respecto a esa información recolectada, aprenden a identificarse en el mundo por medio de la experiencia sensorial, antes de discernir qué es lo que los rodea, por qué se sienten cómo se sienten. Una de las primeras preguntas que se hacen estos individuos prematuramente es: ¿qué es esto que soy?; en otras palabras, se preguntan por el cuerpo, por el suyo propio.

De esta manera, el neurodesarrollo reconoce que el cuerpo es la génesis del aprendizaje, razón por la cual estudia las posibilidades que los sentidos le permiten: captar y percibir estímulos, interpretarlos y relacionarlos con situaciones, objetos y experiencias, y, además, actuar; es decir, accionar el cuerpo para explorar aquello que le interesa a sí mismo para ser cada vez más sensibles y más perceptivos, adquirir mayores capacidades de relacionamiento y con ello agudizar los movimientos que se realizan. El conocimiento, desde esta perspectiva, se da en una suerte de espiral, en la cual a más y variados estímulos más acceso a diferentes conocimientos y, en consecuencia, más posibilidades de aprender algo nuevo.

Esta primera manera de aprender, descrita en los párrafos anteriores, nos recuerda la importancia del cuerpo y los sentidos en el entendimiento, en la conformación de ideas del mundo material y sus representaciones; en la construcción de los afectos y emociones y sus representaciones; lo que permite vincularse a una sociedad, a unos sistemas de representación, a unos grupos sociales, por tanto, a preguntarnos por nuestra existencia en el mundo. Es a través del cuerpo que se accede a diferentes tipos de conocimientos concretos y abstractos: se hace, se piensa mientras se hace, se piensa en lo hecho, se siente algo de lo que se piensa; es decir, se está *sentipensando*.

Así, el *sentipensar*, parece ser un concepto fronterizo entre los dos discursos (aparentemente opuestos) aquí referenciados. El primero de estos nos brinda la situacionalidad afectiva del cuerpo, razón por la cual cualquier conocimiento que emerja bajo esta premisa, será siempre singular y con posibilidades de devenir en lo comunal. Se presenta como

una consciencia de aquellas circunstancias que hacen que se encarne un tipo de conocimiento y no otro; es una profunda reflexión respecto a un lugar existencial del sujeto, de lo que acontece y las circunstancias que lo preceden.

El segundo, regala la idea de ser un conocimiento siempre en potencia, gracias a las funciones corporales-cerebrales, es decir, gracias a que se es cuerpo. Se presenta como algo desprevenido, como un conocimiento inconsciente que sucede; es lo predispuesto simplemente por ser humanos.

Con ambas referencias, y a pesar de sus diferencias, queda claro: a) el conocimiento se gesta en el cuerpo<sup>10</sup>; b) hay conocimientos que se generan de unas maneras, aparentemente espontáneas que, tal vez, requieran unas maneras coherentes para ser transmitidos, debido a su misma emergencia espontánea; c) en ambos discursos –el Sur epistemológico y el neurodesarrollo– se señala un tipo de conocimiento que se produce en unas derivas iterativas (sea consciente o inconscientemente) entre hacer, pensar y sentir de manera simultánea. Con esto podemos dar paso a la siguiente reflexión, la cual se refiere a los lugares que el cuerpo ocupa en el saber-hacer de ese patrimonio vestimentario.

## El lugar del cuerpo en el patrimonio de los artefactos vestimentarios de Antioquia

El principal interés con este capítulo es reconocer cuáles son aquellas relaciones íntimas, en las cuales el cuerpo participa: hace, aprende y enseña (algo); en este caso, dentro del marco del hacer técnico-artesanal (saber-hacer) de aquellos artefactos vestimentarios patrimoniales de Antioquia, referenciados en el libro *Atlas Antioquia vestida: caracterización del inventario de artefactos vestimentarios patrimoniales de territorio diverso* que como ya se mencionó antes es otro producto resultado de esta misma investigación.

---

10 ¿Cuál conocimiento podría no engendrarse en el cuerpo? Y si bien esto no es el tema del actual capítulo, suponer que exista un conocimiento más allá del cuerpo o que prescindiera del cuerpo, es volver a una duda anacrónica.

A través de este atlas, se reconocen unas características de este saber-hacer que se repiten en las acciones para aprender y enseñar; estas pueden ser aparentemente obvias, pero son, precisamente, las que esconden una posible respuesta respecto al lugar del cuerpo, razón por la cual ahondar en ellas es necesario. Igualmente, se encuentra que la transmisión verbal, experiencial y activa de estos conocimientos aparecen en diferentes contextos de aprendizaje, enseñanza y práctica de los mismos; por ejemplo, están en los círculos familiares donde parientes, a partir de saberes heredados de generación en generación, transmiten el conocimiento en la cercanía de la vida doméstica, en las casas familiares que a veces son también los talleres artesanales.

Estos oficios han sido, por lo general, transmitidos entre familias que se han dedicado a este por muchos años y han sido aprendidos por tradición. Los padres de ella (una artesana), hasta los tatarabuelos, todos han sido artesanos, y ella aprendió viendo a sus padres y abuelos trabajar con las artesanías. En suma, una manera de aprender el oficio se da en el seno de la familia artesana y comienza desde la infancia.

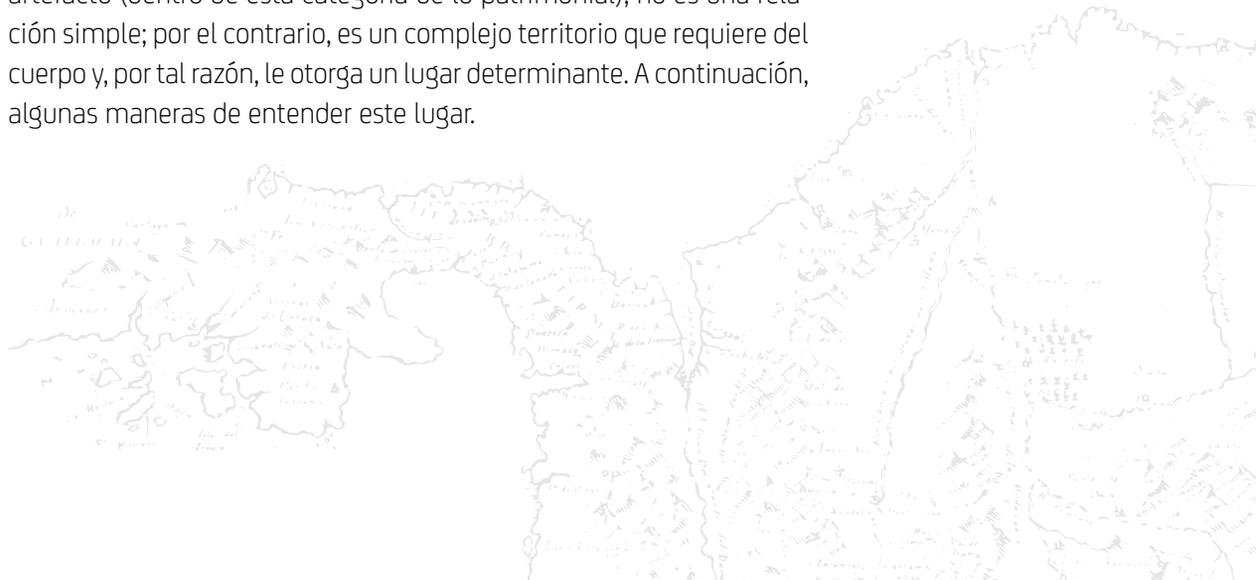
El proceso es natural y espontáneo; no hay una inducción consciente ni una orientación sobre el modo de realizar el trabajo; se aprende viendo trabajar y jugando con el telar. A partir de cierta edad (siete u ocho años) los niños comienzan a tener tareas. La transmisión ocurre cuando la madre enseña a su niña a tejer (chaquiras o cestería), al tiempo que narra la historia de la antigua generación sobre la elaboración y su significado, mientras la niña asume una actitud de escucha, de observación y de atención, así adquiere el compromiso de replicar el conocimiento aprendido con las demás niñas de su edad, practicando mediante el juego. Así es que se van conformando los clanes familiares conocedores del oficio (Atlas Antioquia Vestida: caracterización del inventario de artefactos vestimentarios patrimoniales de territorio diverso, 2022).

Esta transmisión verbal, experiencial y activa, también aparece por fuera del ámbito hogareño, y se establece, por ejemplo, en centros de enseñanza artesanal, por estimulación de terceros, en algunos programas en escuelas y por capacitaciones (formalización de la educación

para el trabajo en Colombia). De la misma manera, sucede en la relación entre el aprendiz y el maestro en el taller; paulatinamente el aprendiz adquiere su destreza de la práctica y la observación del maestro; así es como se explora el talento manual para el oficio. Otros ámbitos para la transmisión de estos saberes son las fiestas y fechas especiales, por ejemplo, en el caso de las peinadoras que hacen muestras en festivales y ferias, al tiempo que enseñan (Atlas Antioquia vestida: caracterización del inventario de artefactos vestimentarios patrimoniales de territorio diverso, 2022).

Hasta ahora queda claro que este saber-hacer tiene unos contextos en los cuales se aprende a través de la transmisión verbal, experiencial y activa, las diferencias, se podría decir, residen en una disposición afectiva del sujeto, puesto que del cuerpo parece que solo requiere más o menos lo mismo: atención a lo que se percibe con los sentidos y disposición a la repetición de movimientos, para una imitación del gesto de otro (maestro artesano, alguien de la familia, capacitador, profesor, etc.).

La relación íntima y equívoca entre la disposición afectiva, los sentidos y los gestos corporales que se requieren para producir un artefacto (dentro de esta categoría de lo patrimonial), no es una relación simple; por el contrario, es un complejo territorio que requiere del cuerpo y, por tal razón, le otorga un lugar determinante. A continuación, algunas maneras de entender este lugar.



**Figura 11.**

*El lugar del cuerpo en el saber-hacer de los artefactos vestimentarios tradicionales en Antioquia.*



Fuente: Creación propia

## Soy mi cuerpo

Fernando Savater (1999) plantea una pregunta: «¿qué es mi cuerpo?». Es, como lo dice en su texto, una de las preguntas de la vida y, como tal, sencilla, pues no sucumbe al paso del tiempo, ya que solo puede adquirir cada vez más matices; también es primigenia, al recordar que es una de esas preguntas que se hace el niño cuando está conociendo su mundo circundante. Así, encontramos una de las muchas respuestas que se le han dado a esta pregunta: ¡el cuerpo soy yo!

Lo anterior se desenvuelve en una serie de obviedades que se viven casi de manera inconsciente (porque solo se es consciente de estas cuando algo no va bien al respecto) y no ahondar en las mismas, permite, aún hoy, esas fantasías de dualidad en la cuales el cuerpo aparece como asistido, moldeado, siempre resultado de ideas, y no como el generador de las mismas. Es por esto que vale la pena, como lo hace Savater, ahondar en estas obviedades:

Hay en mí una sensación de frío y también algo que se da cuenta de que estoy sintiendo eso (no otra cosa) y lo relaciona con todo lo que recuerdo, deseo o temo, o sea con mi vida en su conjunto. Lo que siento y percibo en este momento no vaga desligado de toda referencia al complejo formado por mis otros recuerdos y expectativas, sino que inmediatamente se aloja más o menos estructuradamente entre ellas. (Savater, 1999, p. 79).

Lo anterior revela, en palabras del mismo autor, que no solo se tiene consciencia, sino también autoconciencia; es decir, conciencia de la propia conciencia. De ahí que no solo se siente y se percibe, sino que también se puede preguntar por aquello que se siente y se percibe; decir que se puede indagar en lo que significa cuando esto se siente y se percibe.

Esta autoconciencia de lo que se siente y se percibe y las preguntas que cada quien se hace, conforman una dimensión interior que no es lo único que conforma a los individuos, esta va acompañada de una exterioridad: «el yo en el mundo de lo percibido fuera del ámbito de lo que percibe mi cuerpo [...]. Me sé yo en tanto que estoy con los otros y lo otro que no soy yo; en cualquier caso, hay una certeza de que somos nosotros» (Savater, 1999, p. 80).

Otra pregunta que se hace el autor es: «¿se tiene un cuerpo o se es un cuerpo?». Pues si bien hay quienes aún creen que tienen un cuerpo al que manejan o se encuentran encerrados en este; por su parte, otros creen (creemos) que son su cuerpo. En este punto, Savater hace referencia a Aristóteles con su idea del alma que es la forma del cuerpo, entendiendo forma como el principio vital que nos hace existir. En beneficio de la discusión, la neurobiología contemporánea considera que los fenómenos mentales de la conciencia están producidos por el cerebro a través del sistema nervioso.

Respecto a esto, Savater hace la salvedad que, si bien el pensamiento es producido por el cerebro, no es idéntico al cerebro; lo que intenta decir es que el goce, la angustia, el significado de algo, no se puede reducir a los mecanismos de los sentidos y el cerebro; en otras palabras, no se hubieran dado sin estos, pero no se reduce a estos.

El artefacto vestimentario del patrimonio requiere unas técnicas y materiales comprendidos, encarnados por alguien que los pueda transformar para hacer existir artefactos que dan cuenta de una historia, de un clan familiar, de unas ideas heredadas, de una región, de los ancestros, de muchas otras cosas más.

Así que somos nuestro cuerpo, no podríamos pensar o reír sin él, pero estos últimos tienen una dimensión añadida que no comprenderemos sin ir más allá de las explicaciones fisiológicas (Savater, 1999).

Esta dimensión añadida es lo que el Sur epistemológico propone al hablar del *sentipensar*, encarnar, *corazonar*, entre otros conceptos. Es cuando se matizan, se tensionan, se cuestionan y se problematizan los discursos; por ejemplo, el discurso del neurodesarrollo ha sido el referente de este texto. Al torcer estos conceptos, se pueden engendrar unas maneras de decir que desbordan por su potencia, maneras que llaman a la acción, pues vuelven activos los conceptos con solo mencionarlos. En el Sur, la entrada es el cuerpo en su dimensión afectiva, sensible, contextual, que impulsa el saber-hacer técnico artesanal que ha devenido patrimonio.

*Soy mi cuerpo*, premisa aparentemente obvia, es un primer paso necesario para poner el cuerpo como el lugar de los conocimientos, el significado que arrastra un hacer artesanal y patrimonial que emerge de él; está en él. El artefacto vestimentario del patrimonio requiere unas técnicas y materiales comprendidos, encarnados por alguien que los pueda transformar para hacer existir artefactos que dan cuenta de una historia, de un clan familiar, de unas ideas heredadas, de una región, de los ancestros, de muchas otras cosas más; también y más importante aún es que dan cuenta de la historia del cuerpo de quien los hizo: los artesanos y las artesanas, sus cuerpos con sus afectos y capacidades, con su *sentipensar* y su propiocepción; en fin, con todo lo que son: patrimonio de esta región, sin ellos, sin su cuerpo y el conocimiento que los habita no podría haber patrimonio, por lo menos, no como lo conocimos en esta investigación. En concreto, es el cuerpo es el patrimonio y el artefacto; la evidencia material de que es así<sup>11</sup>.

11 En una de las salidas de campo que se hicieron en esta investigación al municipio de Sonsón, pudimos visitar a la artesana Luz Mary Villa Betancur, hasta el momento es la única portadora del saber de la fabricación de las ruanas perrileñas en la región. Ella nos cuenta que algunas personas desean aprender esta técnica artesanal, pero se desmotivan rápidamente por lo difícil de este oficio. Algunas instituciones han intentado proyectos formativos; sin embargo, no se han podido concretar. La Corporación Gruta ha hecho un registro de esta técnica (véase: <https://www.corporaciongruta.org/copia-de-oficios-tradicionales>). En esta investigación, se recogió material audiovisual. En ambos casos, podrían servir para quien quisiera aprender por su propia cuenta

## El cuerpo del artesano

Si el cuerpo del artesano es el patrimonio, es fundamental saber de este. El autor que hace esta reflexión es Richard Sennett (2009), en su obra *El Artesano*; para tal fin, retoma el imaginario de superioridad, «de la cabeza sobre la mano», que significa el teórico sobre el artesano; la razón de esto es el favorecimiento de una supuesta perdurabilidad de las ideas por encima de la finitud de la materia. Este imaginario ha tenido que echar a andar un aparataje de ideas de manera recalcitrante con una contraparte aparentemente débil, que carece de argumentos. ¡Nada más alejado de la realidad!; solo que sus argumentos son su propia existencia, de modo que no es necesario erigir ideas cuando están las vivencias y ellas dicen por sí mismas.

Por el momento, se continúa con el cuerpo, en este caso, la mano y el tacto; la mano inteligente, el tacto activo y reactivo, temas de interés de varios teóricos de diferentes disciplinas<sup>12</sup>. Sennett (2009) se refiere a que los dedos pueden implicarse en una actividad táctil de indagación sin intención consciente, esto es, tacto localizado, evidencia sensorial localizada que le permite al artesano razonar retrospectivamente sobre el material y, cómo no, lo que se espera de este; es decir, su razonamiento también es prospectivo. Los sentidos que siguen la mano en su práctica le permiten proyectar esa materialidad futura, además saber de otras materialidades con solo observarlas o con solo tantearlas, olfatearlas, escucharlas; en fin, permitiendo que sus sentidos puedan evaluar las diferentes condiciones físicas, químicas y productivas.

---

sin acompañamiento, pese a ser un camino arduo; por ejemplo, aprender a escoger, a punta de tacto, la mejor lana para las mejores ruanas es algo que un video no puede proporcionar. Así que el patrimonio de la ruana se encuentra en riesgo, no la ruana, sino su patrimonio debido a que Luz Mary algún día no las va a elaborar más.

12 Charles Sherrington, mencionado por Sennett; la posibilidad de tocar y ser tocado de Maurice Merleau-Ponty, referenciado por Judith Butler (2016); *La mano que piensa* (2014) y *Los ojos de la piel* (1996), ambos textos del arquitecto Juhani Pallasmaa.

Esta posibilidad de evaluar se da gracias a los interoceptores<sup>13</sup>, receptores sensitivos situados en el interior del organismo, como cualquier otro sentido. Hacemos uso de estos en nuestra vida cotidiana de manera inconsciente. Los propioceptores, por ejemplo, son aquellos que se encuentran en los músculos y articulaciones, y son los responsables de la propiocepción del cuerpo: consciencia corporal que nos provee de un conocimiento inconsciente acerca de dónde se encuentra cada parte del cuerpo sin necesidad de verla o sentirla.

Una referencia contundente al respecto, la presenta la serie documental *Human: The world within* (Shaheen, A y Bromfield, D. (productores), 2021), cuyo capítulo cinco se centra en los sentidos, y dentro de los protagonistas se encuentra una pareja de patinadores olímpicos. Nunca hasta ese momento de la entrevista habían hablado, ni siquiera entre ellos, de sus maneras de comunicarse en la pista de hielo. Increíble, si se considera, por un lado, que al día de la grabación llevaban ochos años como pareja de entrenamiento y, por otro lado, la alta complejidad de la práctica deportiva. Él la levanta a ella por encima de dos metros, solamente tomándola de la cintura con una mano, dando giros y saltos, además de una serie de movimientos que ambos realizan simultáneamente; todo esto mientras se deslizan en la pista de hielo apoyados en sus patines, cuya suela es una cuchilla muy afilada de 6 milímetros de grosor, aproximadamente, lo que les permite alcanzar velocidades entre veinticinco kilómetros por hora y cincuenta y tres kilómetros por hora.

Lo único de lo cual disponen para no sufrir un grave accidente es su consciencia corporal, para saber de su propio cuerpo y el de su compañero/a. En la entrevista queda claro que su comunicación se establece a partir de la presión, el balance, el equilibrio y el peso que sienten entre los cuerpos; así es como se anticipan a los movimientos del otro, en relación con los suyos, y todo este código comunicativo corporal ha sido

---

13 Receptor sensitivo situado en el interior del organismo. Unos se encuentran en la pared de las vísceras, otros en los vasos; unos captan la tensión de la pared (tensoceptores) y otros los cambios químicos (quimioceptores). Los receptores que se encuentran en músculos y articulaciones se denominan *propioceptores*.

practicado y repetido por años, el cual se hace cada vez más preciso, abundante y complejo, al tiempo que, en últimas, es lo que les permite explorar diferentes gestos y coreografías cada vez más elaboradas.

De igual manera pasa con las manos del artesano: hay una suerte de veracidad que reside en las yemas de los dedos, que se desprende de la lenta y exploratoria palpación de materiales de manera prolongada y repetida, así que de tanto tocar se desarrollan callos, que son todo un sistema sensible:

se sabe que el callo insensibiliza la mano en pequeñísimos espacios físicos y, al mismo tiempo, estimula la sensibilidad en las yemas de los dedos. La función del callo en la mano es comparable con el *zoom* en una cámara fotográfica. (Sennett, 2009, p. 190)

Esta veracidad se establece en la mente por la vía de la mano, del tacto, de la propiocepción, pues solo se puede agarrar algo cuando se comprende el concepto: «la prehensión de la mano da una proyección particular tanto a la comprensión mental como a la acción física» (Sennett, 2009, p. 191). Vale decir que no se espera a tener toda la información de la mano para pensar, evaluar, descifrar una situación, sino que se puede anticipar la sensación y el significado, esto es, porque se imagina con el tacto que ya ha sentido y sabe qué podría sentir. Esas destrezas encarnadas no solo permiten una consciencia material, sino también, una consciencia simbólica respecto a ese artefacto que va existiendo; ambas consciencias nunca se encuentran separadas en este acto creativo.

Como ya se propuso, el cuerpo del artesano también es patrimonio; de ahí el interés por hablar del mismo, lo que incluye, entre otras, revisar las evidencias que en él hay de su quehacer, que van desde callos, algunas deformidades, partes que faltan, manchas, cicatrices, ciertas *malas* posturas; en fin, rastros que funcionan como coordenadas, no solo de esas acciones biomecánicas repetitivas, sino, también, de esa consciencia material y simbólica, de ese tipo de inteligencia fenomenológica, y de esa capacidad de desarrollar un código comunicativo corporal, un lenguaje otro que le permite dialogar con las materialidades.

Esas destrezas encarnadas no solo permiten una consciencia material, sino también, una consciencia simbólica respecto a ese artefacto que va existiendo; ambas consciencias nunca se encuentran separadas en este acto creativo.

## Repetición y deseo

Esa consciencia, ese tipo de inteligencia y esa capacidad de crear códigos corporales y lenguajes otros, se dan gracias a la repetición, nunca desprevénida, sino consciente y atenta con el objetivo de imitar unos gestos corporales que lo dispongan a una transformación de los materiales cada vez más precisa y más parecida a su deseo, deseo que es, en últimas, hacer algo que no se hace, de saber algo que no se sabe, de pertenecer adonde no se pertenece aún; en otras palabras, es el impulso propio de la carencia.

Este tipo de atención es la misma que relata Jhoseph Jacotot, referenciado en el libro *El maestro ignorante* de Jacques Rancière (2019), quien se refiere a esa consciencia similar a la que el niño presta cuando quiere ingresar a la sociedad de los humanos, de los seres hablantes, y para ello su inteligencia no puede descansar:

Ese niño está rodeado de objetos que le hablan todos a la vez, en idiomas diferentes [...] el niño no puede adivinar nada de esas lenguas con las que la naturaleza se dirige al mismo tiempo a sus ojos, al tacto, a todos sus sentidos. Necesita repetir muchas veces para recordar tantos signos absolutamente arbitrarios [...] ¡Cuánta atención necesita para todo ello! (Rancière, 2019, p. 90).

Queda claro que este tipo de repetición consciente y atenta ha sido experimentada alguna vez en la vida por todos los seres humanos, y no por corto tiempo. Es importante recordar que esta es la manera en que el niño conoce el mundo, y que a partir de la variedad de estímulos que impactan en sus sentidos es que se trazan esos caminos neuronales, los cuales se pueden comprender como una suerte de rutas que se crean en el cerebro a través del aprendizaje y la práctica. Estas formas ya están inscritas en el cuerpo de cada quien, razón por la cual se puede volver a ellas una y otra vez.

Así, la maestría de la técnica se desarrolla a través de la repetición que lleva a una dialéctica entre el modo correcto de hacer algo y la disposición a experimentar mediante el error (Sennett, 2009);

de allí, emerge un tipo de lógica y razón del cuerpo que desarrollan las habilidades para corregir errores en el acto; así que no es necesario esperar el futuro de la materialidad terminada, por cuanto es una sensibilidad presente respecto a las cosas; es algo así como una edición en tiempo real.

A pesar de la potencia de este conocimiento, en muchos de los sectores educativos en Colombia, el asunto de la repetición en el saber hacer se relaciona con algo monótono, en donde no hay posibilidad de reflexión y se pierde la autonomía del individuo (al mejor estilo del taylorismo), a lo que se suma una idea que tiene sus inicios durante el periodo colonial en Colombia:

El control de la clase alta española sobre una población laboral subordinada y su virtual monopolio de la tierra y otros recursos económicos creó una estructura económica que desestimuló el interés por el desarrollo técnico [...] Las restringidas oportunidades económicas y una estructura social relativamente estática proporcionaron un contexto en el que prosperaron los valores honoríficos más que la orientación hacia las prácticas [...] ya que el trabajo manual era identificado con una clase subordinada despreciada, el sector alto de la sociedad experimentó fuertes inhibiciones sociales para contraer un compromiso estrecho con el proceso de producción. (Safford, 2014, pp. 31-32).

En la cita de Safford, por un lado, no se hace énfasis en un tipo de desarrollo técnico específico, lo que supone un desinterés generalizado para el hacer técnico, lo que incluye el hacer artesanal. Por otro lado, expone lo técnico y lo productivo, en oposición a lo honorífico; el resultado de esto parece ser un estigma ancilar que ha acompañado, en este caso, al hacer artesanal hasta el día de hoy y, con ello, una apatía por las maneras de su aprendizaje y, por supuesto, por las maneras en que el cuerpo conoce.

Es evidente que el camino del saber-hacer técnico artesanal es intrincado; la pregunta que se hace Sennett (2009) al respecto es en torno a cuál podría ser la motivación para elegir este camino. Para dar respuesta, el autor se refiere a algunos estudios psicológicos que

A pesar de la potencia de este conocimiento, en muchos de los sectores educativos en Colombia, el asunto de la repetición en el saber hacer se relaciona con algo monótono, en donde no hay posibilidad de reflexión y se pierde la autonomía del individuo.

Cuando el saber-hacer artesanal se vuelve un acto creativo de resistencia; es cuando el artesano siente una responsabilidad con la historia propia y de su comunidad, sabe de su condición y la expresa a través de sus artefactos. Una suerte de militancia creativa a través y con los artefactos.

advierten que esta motivación tiene su origen en una experiencia fundamental del desarrollo de todos los seres humanos: la curiosidad como resultado de la separación del niño con el cuerpo materno, el resultado, es un duelo que le permite reconocer nuevos estímulos que lo orientan al exterior<sup>14</sup>.

Este duelo expone la incompletud humana que es lo que Rancière (2019) señala acertadamente cuando dice que debe existir una carencia, porque «donde cesa la necesidad, la inteligencia descansa» (p. 90) y el conocimiento se estanca. Idea conmovedora que recuerda que el conocimiento no es para llegar a saber, sino para permanecer deseosos de ese saber.

Ya que el Sur refiere a esos sujetos con mayor consciencia de sus cuerpos, aquí la motivación se encuentra en el calentamiento de la razón,

que es el proceso a través del cual las ideas y los conceptos siguen despertando emociones motivadoras, emociones creativas y capacitadoras que refuerzan la determinación de luchar y la disposición a correr riesgos. Ese despertar que se da en la medida en que las ideas y los conceptos, e incluso las teorías, se asocian con imágenes desestabilizadoras de repugnancia e indignación o con imágenes de una vida alternativa digna, imágenes realistas porque son accesibles y, por tanto, portadoras de esperanza. (De Sousa Santos, 2019, p. 151).

En este sentido, es cuando el saber-hacer artesanal se vuelve un acto creativo de resistencia; es cuando el artesano siente una responsabilidad con la historia propia y de su comunidad, sabe de su condición y la expresa a través de sus artefactos. Una suerte de militancia creativa a través y con los artefactos.

---

14 He escuchado a varios amigos decir que sus momentos más creativos y productivos han sido durante duelos de todo tipo: desamor, pérdida de un ser querido, una enfermedad prolongada o irreversible.

## Conclusiones

A lo largo de este capítulo se profundizó en aquellas relaciones íntimas entre el cuerpo y el saber-hacer técnico artesanal, para lo cual fue necesario sobrepasar la fascinación que traen consigo los artefactos vestimentarios patrimoniales de Antioquia; lo anterior, demandó una reflexión *corazonada* de los resultados de esta investigación.

*Corazonar* es un regalo de De Sousa Santos (2019), que invita a calentar los conceptos; se refiere a cómo la emoción puede calentar la razón y la ética, lo que significa transformar la latencia en potencia, la ausencia en emergencia, lo inalcanzable en accesible; así, una *razón corazonada* posibilita que se siga luchando contra la opresión y es un camino para la sanación del ser. De esta manera, se desplaza el paradigma del artesano como quien opera unas herramientas y sabe hacer para que exista un patrimonio, a ser él, el patrimonio, al igual que aquellos conocimientos que lo habitan.

Calentar los conceptos del neurodesarrollo, con la llama del Sur epistemológico, permitió reconocer que en el *performance* del artesano se exponen todas las formas primigenias de aprender, de las cuales todos los seres humanos sabemos; *performance* que se ajusta al confirmar la sospecha de que esas formas siguen ahí, inscritas en el cerebro, en las neuronas y sus caminitos, encarnadas en todos los sentidos del sujeto.

Un *performance* que solo el cuerpo puede hacer y que materializa la emancipación intelectual propuesta por Rancière (2019), puesto que recuerda que la repetición, la atención y la posibilidad de relacionar una cosa con todas las demás, son suficientes para aprender algo, cualquier cosa que no se sabe; unas acciones corporales que nos muestran la autonomía para ser inteligentes; un paso hacia la libertad del conocer y, que a pesar de esta oportunidad, renunciamos fácilmente a este regalo que los artesanos nos ofrecen en cada artefacto.

Calentar los conceptos del neurodesarrollo, con la llama del Sur epistemológico, permitió reconocer que en el *performance* del artesano se exponen todas las formas primigenias de aprender, de las cuales todos los seres humanos sabemos.

## Referencias bibliográficas

- Broncano, F. (2009). *La melancolía del ciborg*. Pensamiento Herder.
- De Sousa Santos, B. (2019). *El fin del imperio cognitivo*. Trotta.
- Escobar, A. (2019). *Autonomía y Diseño. La realización de lo comunal*. Universidad del Cauca.
- Gutiérrez-Borrero, A. (Invitado). (7 de abril de 2021). DESSOCONS (Núm. 7) [Episodio de pódcast de audio]. En *Sentipensante podcast*. Universidad Federal de Pernambuco y Visual+mente. <https://sentipensante podcast.com/2021/04/07/01-stp-7-desso-cons-com-alfredo-gutierrez/>
- Heidegger, M. (2013). *El ser y el tiempo*. Fondo de Cultura Económica de México.
- Medina *et al.* (2015) Neurodesarrollo infantil: características normales y Signos de alarma en el niño menor de cinco años. *Revista Peruana de Medicina Experimental y Salud Pública*. 32(3), pp. 565-573. [http://www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1726-46342015000300022&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1726-46342015000300022&lng=es&tlng=es).
- Rancière, J. (2019). *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. Edhasa.
- Safford, F. (2014). *El ideal de lo práctico. El desafío de formar una élite técnica y empresarial en Colombia*. Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- Savater, F. (1999). *Las preguntas de la vida*. Ariel.
- Sennett, R. (2009). *El Artesano*. Anagrama.
- Shaheen, A. & Bronfield, D. (Productores). (2021). *Human: The world within* [Serie]. Netflix. <https://www.netflix.com/co/title/81139212>
- Taylor, D. (2012). *Performance*. Asunto impreso.
- Velásquez-Burgos, B.M. y otros. (Julio-diciembre, 2009). El cerebro que aprende. *Tabula Rasa*, (11), 331-347.

# Tradición Transformación Innovación

 IUPascualBravo

[www.pascualbravo.edu.co](http://www.pascualbravo.edu.co)

VIGILADA Mineducación

**Más información:**

**Teléfono:** 604 448 05 20

Calle 73 # 73a - 226 Robledo, Vía El Volador

Medellín - Colombia



**Alcaldía de Medellín**

Distrito de

Ciencia, Tecnología e Innovación