

EL CUERPO COMO CRISALIDA DEL ARTISTA



DIANA ALEXANDRA PATIÑO SALAZAR

TRABAJO PRESENTADO COMO REQUISITO PARA OBTENER EL TITULO DE  
MAESTRA EN ARTES

UNIVERSIDAD DEL CAUCA  
FACULTAD DE ARTES - ARTES PLASTICAS  
POPAYÁN

2015

EL CUERPO COMO CRISALIDA DEL ARTISTA



Director:

MAGISTER. HEINNER CALERO

TRABAJO PRESENTADO COMO REQUISITO PARA OBTENER EL TITULO DE  
MAESTRA EN ARTES

UNIVERSIDAD DEL CAUCA  
FACULTAD DE ARTES - ARTES PLASTICAS

POPAYÁN

2015

## Tabla de contenido

Introducción.....	6
___ Ecos de nido .....	9
___ Fibras de viento .....	11
___ Segundo Tiempo .....	13
___ Tercer Tiempo .....	15
___ Cuarto Tiempo.....	18
___ Quinto Tiempo .....	20
___ Sexto Tiempo .....	22
___ Séptimo Tiempo .....	24
___ Octavo Tiempo.....	25
___ Noveno tiempo .....	27
___ Antecedentes artísticos.....	29
___ Cuerpo paisaje arte y territorio.....	29
___ Una mirada desde el arte out sider .....	30
___ Ana Mendieta .....	32
___ Propuesta plástica.....	34
___ Ernesto Neto.....	36
ANEXOS.....	41
Bibliografía.....	70

## TABLA DE ILUSTRACIONES

Figura. 1. Fibras de Viento.....	11
Figura. 2 . Rastros de tierra 1. ....	14
Figura. 3. Rastros de tierra 2. ....	14
Figura. 4. Tras las huellas 1.....	16
Figura. 5. Tras las huellas 2.....	16
Figura. 6. Tras las huellas 3.....	17
Figura. 7. Fetus in fetus 1.....	18
Figura. 8. Fetus in fetus 2.....	19
Figura. 9. Fetus in fetus 3.....	19
Figura. 10. Salvado en las aguas. ....	21
Figura. 11. En las aguas.....	21
Figura. 12. Evanescencia de un sueño de nido. ....	21
Figura. 13. Metamorfo 1.....	22
Figura. 14. Metamorfo 2.....	23
Figura. 15. Metamorfosis desde las aguas.....	24
Figura. 16. Nenúfar. ....	25
Figura. 17. Invitrus .....	28
Figura. 18 . Ana Mendieta 1.....	32
Figura. 19. Ana Mendieta 2.....	32
Figura. 20. Crisálidas en el horizonte 1.....	34
Figura. 21. Crisálidas en el horizonte 2.....	35

Figura. 22. Dulce Borde. ....	36
Figura. 23. Haiku en un nenúfar. ....	37
Figura. 24. De profundis.....	38
Figura. 25. Nichos de sombras. ....	39
Figura. 26. Mapa de la instalación. ....	40
Figura. 27. La mujer de los Andes. ....	41

## Introducción

“La obra es una matriuska del artista, que incansablemente se busca a sí mismo a través de la obra”

Diana Patiño

Sin soporte, sin esqueleto tangible, solos sobre ellos mismos y desde ellos mismos, estos seres se erigen, se sostienen, levitan entrelazados de espíritu y cuerpo. Los nidos encarnan en esta creación la necesidad primera del refugio. Desde allí, este nido vivo surgió como una necesidad sustancial del habitar reinterpretando el espacio como una proyección interna, una metáfora del cuerpo del espíritu. Esta añoranza de intimidad protectora de nido crisálida en busca de aquello que Gaston Bachelard<sup>1</sup> y otros artistas como Ana Mendieta, han llamado volver a lo primigenio, a lo que nos devuelva a ese estado natural, al útero de la madre, al primer nido entendido como su primera piel, ese hombre de barro que surgió de la madre tierra.

He vislumbrado el sosiego en este nido palpitante. Hallando entonces, la necesidad ineludible de encarnarlo, invocando toda una cosmogonía con él, pues este nido es esa misma umbilicalidad cósmica para nuestros ancestros indígenas, todo un microcosmos se abre para el ser cuando se remite a las raíces de lo primigenio, a las voces de la tierra y el cosmos, (ver el churo cósmico, anexo) la interiorización del medio natural en la que solo la transformación permanece, me compenetre con la metáfora del hilar y deshilar como ritual para incorporar los ciclos y ritmos de la vida, y reconducir en cada acción a una revelación de ese microcosmos que nos habla. El tejer es encontrarse con ese cordón umbilical, o umbilicalidad metafísica que va de

---

<sup>1</sup> Bachelard, Gastón. La poética del espacio ,Ed.f.c.e Bogotá Colombia /2000 (pág. 7)

los sentidos al espíritu. Para las comunidades Kanentza e Inga las tejedoras buscaban un árbol denominado el árbol de la vida, extendían la urdimbre en la horqueta, amarraban una punta, sujetaban la otra a su cuerpo a la altura de la cintura y sentadas en el tshes “bancos para meditar” contaban sus cuerpos al árbol atreves de los hilos sin tejer, desprendidos del ombligo. Nuestras abuelas decían que mientras se teje hay que estar en dialogo y agradeciendo a la madre tierra. Cuando uno teje así como un niño en el vientre está nutriéndose unido por el cordón a su madre, así mismo se debe unir a través del tejido y la urdimbre, que es el cordón que amarra nuestro espíritu a las raíces de la madre tierra.

Desde la interiorización del medio natural como búsqueda espiritual, en la que solo la transformación permanece, me compenetre con la metáfora del hilar y deshilar, para incorporar los ciclos y ritmos de la vida y reconducir en cada acción, a una revelación de ese microcosmos que nos habita. El Tejer es encontrarse con ese cordón umbilical o esa umbilicalidad metafísica que va de los sentidos al espíritu.

Este viaje se inicia en mis primeros años y se encarnó hasta irse materializando en cada fibra del ser, este nido ha crecido hasta formarse como una sola piel y un solo órgano, que vibra, palpita y sueña ensueños, este nido vivo que inicio resonando como un eco en la concha del cuerpo, tomando al espíritu como nuestro real ser, y al cuerpo como esa mágica concha donde resuenan estas oníricas ideas, fue tomando el curso del que habla Gastón Bachelard, esta forma de espiral ascendente, este habitar ,siempre ascendente, ha sido un encuentro metafísico, pues a medida que ha madurado en el ser, va creciendo, nutriéndose de mis experiencias pues nuestra contextura interior está nutriéndose y creciendo con toda vibración en cada acto.

Los objetivos vislumbrados, originalmente como el sueño con un nido entretejido de realidad, eran la visión de otra mujer, ya que en este nido crisálida se ha transformado con las

experiencias de vida que han surgido, ninguna tan valiosa como la de ser madre, se ha convertido en la experiencia más sobrenatural, y enriquecedora y la que le faltaba al nido para cobrar fuerza, pues solo cuando se es madre, es que la palabra nido tienen el sentido, porque es allí cuando nuestro cuerpo es vivido como tal, no solo un espíritu viene a materializarse, a vestirse con un tejido vivo, sino que descubrimos esta crisálida transformarse en un templo de la vida, crecemos tan profundamente .

Solo quien lo vive siente el sabor del saber. La metamorfosis que acontece es infinita, vienen a florecer cuando se es madre, el nido vivo, el cuerpo como encarnación, ha sido encontrar la respuesta antro-po-cósmica que nos mantiene aquí... Ningún objetivo plantado en el onirismo del ayer, tiene el sentido que tiene hoy, bajo este matiz, la conciencia es siempre conciencia del instante, en el cual el espíritu se topa con la esencia de la poesía, que es la vida misma.



## Ecós de nido

“Él lector de un haiku, como el artista no difieren del corazón de poeta, Pues tiene que perderse en él, cómo en la naturaleza, tiene que dejarse caer en él, perderse en sus profundidades como en un cosmos, es escuchar la voz silente de nuestro interior eso es develar nuestra alma, esa es la ciencia del arte”.

La crisálida va entretejiéndose con la mística de un espacio íntimo reinterpretado y reformado siempre desde dentro, una intimidad que retumba en resonancias de una voz interior. No ha sido fácil asir la visión fugitiva y breve de este sueño de nido que se posa en mi corazón, cuasi una obsesión siempre latente. Es un eco mismo de mi recuerdo que estremece mi ser cada vez que vuelve a tocar esa fibra llamada ausencia. Así fue como empezó todo. Jules Michelet<sup>2</sup> decía que todo se aumenta con las contradicciones, entre más frío, más invierno, más tempestad, más cálido, más dulce, más amados serán nuestros nidos...

Llegué al tejido cuando lo percibí en la naturaleza como un arquetipo común en toda la creación, o como raíces que nutren una sola vida...El tejido vincula, une, ata y libera...Por ello, ese tejido, ese traje que construyo para luego deshacer es ese reinventar, ese nido, ese refugio, esa coraza. El tejido referido a una cosmovisión, que me integra a esa gran unidad universal, el hilo de mi destino que me sostiene. “ver mito del hilo rojo”.

He tejido este traje como una proyección de oruga que construye su capullo. Está hilado con el afán de un refugio y con el hilo de su destino, que luego se deshace en un segundo y flota en el aire ese aspecto efímero, de quien tuvo una visión breve de un nido que queda en lo etéreo

---

<sup>2</sup>Jules Michelet famoso historiador romántico francés.

de un recuerdo. Ese reinventar esa crisálida, rehaciéndola continuamente es una búsqueda de metamorfosis, una metáfora desde el cuerpo y sobre él.

Es por eso, he querido representar una visión sobre el cuerpo como una crisálida que encierra un espíritu; una criatura que está en un proceso de transformación, cambia, tal vez muta; un ser en continua metamorfosis. Más en este caso, está prisionera y sus aleteos son y han sido siempre perceptibles a los sentidos primitivos de este cuasi hombre. Esos aleteos son latidos del corazón cual mariposa que se azota por liberarse una y otra vez de nuestro pecho que ya no sueña con libertad.

En esencia esta reflexión que trato de materializar está hilada a mi vida. No puede ir separada de mí creación como artista porque significaría que es falsa, que mi trabajo no ha pasado por mi piel y que por mis venas no ha corrido el tema que deseo descubrir. Quiero decir, mi búsqueda como sentido de vida es una totalidad donde mi obra es reflejo y huella de esta experiencia, a la que mi cuerpo está integrado. Es por eso que llegué al performance porque me interesa la sublimación del material, el carácter inmaterial, efímero que exige la experiencia, la vivencia y encarnación de la obra que se sucede. Ese poner al cuerpo en total vulnerabilidad y hacer del espacio íntimo un único espacio.

---

*“Dicen que al nacer cada niño sigue conectado con el cielo por un hilo rojo, que sin importar donde se esté este es el hilo de nuestro destino que nunca podemos romper.” tomado de fabulas chinas anónimo*

## Fibras de viento



*Figura. 1. Fibras de Viento.*

Desde mi origen pensaba el paisaje como una resonancia de la vida interior del artista, y me planteaba la relación de habitar el espacio íntimo de otro ya que vivimos en un entretejido de espacios imaginarios muy cercanos en nuestros procesos aquí en la facultad de artes. Hice también el ejercicio de pensarme el espacio, el cuerpo, y la proximidad con los otros, ahora que mi cuerpo era mi instrumento, entonces medité sobre un poema que desarrolló en mí una cadena de eventos interiores y habla así:

“Sobre ecos de mundos íntimos  
Sobre fibras sutiles de almas errantes

Resuenan sin principio ni fin de la noche.

Latidos de cuerpos encarnados, melodías vivientes que convergen en imaginarios de luz y de sombra que alternándose con la verdad y la mentira forman este gran teatro llamado vida<sup>3</sup>”.

Me proyecté una imagen de un espacio que invitara a la proximidad, a un acercamiento de mundos internos, que para apreciar la totalidad de la obra debían penetrar esas hilos sutiles, esa tela de Aracne que sostiene el mundo, o ese entramado que es el mundo del otro. Así cree un vestido, más como el ojo de una telaraña el cual se proyectaban a todo el espacio, unos cientos de hilos finos que abarcaba toda la habitación desde el techo, las paredes y el suelo. Yo sostenía con mi pecho el inmenso tejido al cual entraban muchos espectadores; algunos penetraban hasta mi cuerpo, tocándolo, haciendo vibrar todo el tejido y claro, a mí misma, con su presencia. La idea de que somos de una misma fibra fue muy interesante. Esta acción me llevó cinco horas: un foco ubicado en el piso del cuarto justo tras de mí era la única entrada de luz y proyectaba otro mundo inmaterial de sombras del tejido en todo el cuarto. Estas creaban un mundo dual, un mundo dentro de un mundo que a veces ignoramos, pero que siempre está presente.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup>POEMA #12 de mis escritos personales

<sup>4</sup> Swift, Jonatán Los viajes de Gulliver/ Ed.errepard /tomado del prefacio pág. 4

## **Segundo Tiempo**

### **De retorno a la tierra**

Mi obra inicial abordó elementos de la naturaleza encontrados, cargados de su origen y representaban, al mismo tiempo, la relación con el lugar de donde vengo. En este proceso, llevé a cabo una acción performática para mi ritual del nacimiento y escogí, durante varios días, un lugar idóneo apartado de Popayán: el cerro de la Tetilla. Se trataba de la búsqueda de un nicho en la tierra, que a su vez me permitiera enterrar un hilo como cordón umbilical conectado a mi vestido, siendo él mismo. La acción inicia como un despertar con el sol y continua en un descenso tortuoso por un camino natural como la vida misma, serpenteante, desconocido y desafiante para el ser, para la mente habituada a controlarlo todo. Tener los pies desnudos me exigía una concentración vigilante del camino, la experiencia de la naturaleza y el cuerpo. Al avanzar, mi vestido se reducía con cada paso hasta que solo fue un hilo tras mis pasos. Fue mi primera experiencia y en ella busqué aproximarme a una experiencia muy vivida, pues, estamos habituados a caminar con zapatos y a pasar por alto sensaciones muy potenciadoras de conocimiento. Todo fue muy vivificante desde la tierra del nicho, el roce de mi cuerpo desnudo con la tierra, regiones de mi cuerpo que ignoran lo que mis manos conocen tan bien, el viento o la misma mente potencializada con cada experiencia, la mente activa sobre estimulada, consiente del estar.

Esta experiencia me reveló muchas cosas sobre mí, sobre la búsqueda que recién empezaba y que me sedujo profundamente.



*Figura. 2 . Rastros de tierra 1.*



*Figura. 3. Rastros de tierra 2.*

## **Tercer Tiempo**

### **El retorno al reino de la infancia**

Para este nuevo ritual me planteé esa experiencia del retorno constante al reino de la infancia, ese peregrinar al origen fundamental. Era necesario fortalecer la idea, por ello introduje a mis hermanas menores en esta acción que realicé nuevamente en la naturaleza. Fue una experiencia similar en su origen a la anterior, ya que busqué un nicho en la tierra donde emerger y a medida que avanzaba, destejía un enorme vestido que había preparado para esta acción. Lentamente atravesé los obstáculos del camino, aún más desafiantes, ya que me había abstenido de conocerlo con los pies desnudos. Traté de darle a mis hermanas una indicación de mantenerse abiertas a la experiencia que iban a tener, les comuniqué someramente la idea a fin de conservarlo lo más natural y sincero, ya que hay una distancia de prejuicios entre un adulto y un niño que quería conocer.

La acción inicia con un plano detalle de mi cuerpo en el nicho. Surge ataviada con un nuevo vestido tejido a partir del anterior, el cual, tras un corte de cámara pasa a mi hermana de 13 años y luego a mi hermana de 8 años quien termina la acción de una manera abierta, pues el vestido queda consumido hasta su cintura; tras un giro del camino ella desaparece caminando a un recodo del camino oculto dejándonos una idea muy ambigua de la continuación tras desaparecer tras un árbol. Esta nueva acción conquistó mis expectativas: la experiencia cruenta de cada paso desnudo de nuestros pies, fue una anécdota interesante que se sumaba a mis experiencias con la performativa y conmigo misma. Caminábamos increíblemente por el borde de un gradual cuyo sendero era una tortura y exigía además una atención especial en cada paso y

control mental sobre el cuerpo. A diferencia del anterior en descenso, este camino ascendía perdiéndose.



*Figura. 4. Tras las huellas 1.*



*Figura. 5. Tras las huellas 2.*





*Figura. 6. Tras las huellas 3.*

## Cuarto Tiempo.

Buscaba representarme este nido cuya imagen etérea suele posarse a veces mutada según mi estado interno. Es así como persiguiendo una melodía reminiscente de ecos de mis profundidades, materialicé una clase de crisálida tejida, que una vez terminada debía volver a comenzar como si el hilo de una, fuese a la vez el cordón umbilical donde empieza la otra; un poco Penélope esperando una revelación, esperando lo imposible.

La acción consiste en crearme una crisálida desde adentro. Al terminarla empiezo a destejer y desde el interior creo una nueva. De esa manera creo un ciclo, un ritmo creador que me acerque más a compenetrarme con el nido, con la metamorfosis de un pensamiento.



*Figura. 7. Fetus in fetus 1.*



*Figura. 8. Fetus in fetus 2.*



*Figura. 9. Fetus in fetus 3.*

## Quinto Tiempo

La vida de cada hombre es un camino de descubrimiento de sí mismo. Ese camino y esa búsqueda me acercaron al agua como principio generador de vida, como estado germinador en la evolución. Sumaba así un elemento simbólico a mis descubrimientos con la performativa. Indagué en los nichos de insectos, anfibios y de algunas aves que germinan sus huevos o crisálidas en el agua, incluso encontré un poemario de los niños del agua, muy hermoso por cierto que me llevó a profundizarme en las aguas. Me aventuré y me dejé ser en ella, cree nuevamente un nido de ramas en la orilla del río, un nido primario sencillo, elemental construido con materiales encontrados en ese entorno. En una gran piedra sumergida medio del río cuya superficie asemejaba un cuenco enorme, empecé a levantar desde el agua un nido permeable, un nido que contenía a una criatura, un nido en medio de las aguas, inundado, un nido en germinación como siempre lo ha estado en mi interior. En este nido despertaba una niña, cuyo vestido se entremezclaba con el tejido orgánico del mismo y se tornaba rojo a medida que se deshilaba sobre el nido. Introduje nuevamente en la acción a mis hermanas, hablando de una metamorfosis del cuerpo. En esta ocasión inicié con la niñez y concluí la acción descendiendo del nido al agua, sumergiéndome con él y dejando que al ser arrastrado por las aguas, deshiciera la última porción de mi vestido.



*Figura. 10. Salvado en las aguas.*



*Figura. 11. En las aguas.*



*Figura. 12. Evanescencia de un sueño de nido.*

## Sexto Tiempo

En medio del agua, suspendida de un árbol y de sus raíces que se embebían en las orillas del río, una nueva crisálida pendía con un cuerpo dentro, medio sumergido, esperando romperse por el peso. Al descender, impulsada por mi peso, la crisálida se deshacía al ser una con mi traje. A medida que yo nadaba alejándome de ella, esta formaba hondas de hilo bajo el agua cristalina; se expandía flotando como una ondina en medio del agua. La acción trasciende cuando entro en escena nuevamente cruzando las aguas y emergiendo suave, despojándome a la vez del vestido y perdiéndome en un borde empinado del río.



*Figura. 13. Metamorfo 1*



*Figura. 14. Metamorfo 2*

## Séptimo Tiempo

Sumergida en las orillas de un río, cuyo caudal subía hasta el estremecimiento, deshilé mi vestido en las aguas immaculadas. Previamente teñido y al contacto con las aguas se tornaba del más níveo hilo, que era llevado por la corriente, casi danzando como una melodía flotante, hasta liberarse totalmente en las aguas.

Atraído a las orillas, ya transformado, como quien muda su ropaje, se liberó con él.

Esta acción fue muy profunda para mí, fue un deshacer interno muy consciente y el elemento agua potenció enormemente mi búsqueda.



*Figura. 15. Metamorfosis desde las aguas.*



## Octavo Tiempo



***Figura. 16. Nenúfar.***

Buscando esa presencia, ese poder del ser y estar en una acción, el intimar con el otro y permitir que los demás se integraran a mi espacio, me impulsó a buscar cómo trasladar esa sensación de agua, de elevarse, de flotar, de ritmo. Cree entonces una clase de lotos, cuyas raíces flotaban formando hondas en el piso. Estas fueron suspendidas con hilos sutiles para no ser muy percibidos y a la vez permitieran el movimiento armonioso simulando el agua. En medio, flotando como un loto gigante, estaba yo sentada en posición de loto, con un tejido alrededor de mi cintura. Este se prolongaba hacia el techo en ocho hilos que convergían en el centro y caían en mi regazo. A medida que tejía a mí alrededor, ascendía por aquellos hilos, cada vez más grandes hasta formar un enorme capullo que me cubría con sus pétalos. Hablaba de un florecer interior, de un estado interno, de un nido hecho carne: un nido metafísico como morada del alma. Sobre mi regazo caían las puntas de los hilos y a su vez levantaba este capullo en mi adentro y

mi afuera. Seis horas después, en un estado muy compenetrado en esencia, corté los hilos que me ataban y el capullo se abrió: me levanté y me abrí camino en medio del nenúfar en medio del nenúfar tejido sobre el flotante medio de la imaginación. Ellos se abrieron y se mecieron a mi paso lento e hipnótico por ese más allá del cuerpo que encarnaba.

## **Noveno tiempo**

### **Invitrus**

Esta acción fue el primer performance donde descubrí totalmente la maravilla del cuerpo como capullo, y como vestir ese cuerpo renacido constantemente en la obra, definitivamente esta acción significo un renacer especial, la atención silenciosa a cada punto del tejido, como el insecto construye en total silencio su nicho, así el hombre se construye de su más inmediata vivencia ,su piel, el primer órgano que delimita desde donde empieza mi primer espacio vital, Invitrus fue pensada desde Infetus, para cuando evoluciono fue reconstruir ese capullo en un vestido, qué estuviese impregnado de la piel del nido, de la fibra de la crisálida y de alguna manera continuar protegiendo al nuevo ser, la diferencia fue nuevamente que ese construir fue otra vez desde hacer el nuevo ropaje que me envolvía exponiéndome a un recomenzar ,con ese afán de refugio que siempre he tenido constantemente en el cuerpo y en el corazón



*Figura. 17. Invitrus*

## **Antecedentes artísticos**

### **Cuerpo paisaje arte y territorio**

Nuestra relación con la naturaleza podemos analizarla a partir de los rastros y huellas que dejamos en ellas, pues vemos que las construcciones del hombre transforman el entorno natural, dejando marcas que perduran durante años. El cemento, la tierra, las exploraciones y las explotaciones que transfiguran la fisionomía del paisaje muy agresivamente, y nuestras pequeñas acciones cotidianas, nos indican cómo entendemos la naturaleza y cómo nos relacionamos con ella. A partir de esta idea, del análisis sobre cómo el ser humano interacciona con la naturaleza, distintos artistas contemporáneos han producido obras en distintos formatos que utilizan el paisaje como formato (escenario) o materia prima que nos invita a reflexionar sobre el sentido de la existencia humana y de su posición en la densa estructura del equilibrio natural y desde donde se plante el cuerpo y la naturaleza, como un solo ser viviente,

## **Una mirada desde el arte out sider**

Fue Jean Dubuffet el primero que acuñó este término "Art Brut" y con él define a aquellos artistas que trabajaban ese arte en estado puro en hospitales psiquiátricos, enfermos crónicos, ancianos, discapacitados, personas que viven al margen de la sociedad, autodidactas, etc.

Este arte engloba las manifestaciones artísticas de muchos autores que trabajan sin seguir las tendencias del momento, su obra no obedece a reglas establecidas en ningún centro académico, y su búsqueda no es la búsqueda de la notoriedad, ni de la fama, ni el reconocimiento social, no siguen motivaciones monetarias, simplemente se expresan, se comunican..

Lógicamente muchos de ellos no son conscientes de que están haciendo una obra de arte, ellos simplemente ponen su cuerpo, su alma y su mente en cada trabajo, porque es el medio que les resulta más cómodo para comunicarse con el mundo exterior y para sentirse bien con ellos mismos.

Es el arte que todos llevamos dentro y que afloraría en todas nuestras interacciones si no fuera porque la sociedad en la que nos movemos anula ese instinto natural, y esto se observa en estas personas aisladas de la sociedad en que viven.

De aquí que la apreciación del alma del artista se mueva indistintamente de lineamientos académicos, filosóficos, culturales como un legado inmaterial del hombre, cómo ese lenguaje universal que nos mantiene en ese flujo de la vida ,tan importante como el respirar ese poder y esa suprema necesidad de ensimismarnos y crearnos símbolos para interpretar ese mundo interior que matiza y compone el gran caleidoscopio de la vida sobre la tierra, sí así podemos llamar al medio en que nos materializamos ,de alguna manera entra esa ambigüedad de vivir en distintas dimensiones, al mismo tiempo soñamos ,accionamos ,imaginamos, pensamos ,como diría

Nietzsche así como el sol al atardecer pinta las montañas de azul, se puede soñar con el pensamiento ,y pensar con el sueño...

Mi acercamiento al tejido como técnica, y como vinculo escultórico nació a partir de una clase de historia del arte donde nuestro tutor nos habló del art brut, y en especial de una historia de una de estas personas, una mujer muy talentosa como tejedora de la nobleza, quien tras haber heredado la habilidad de su madre y sus abuelas, dedica su vida a tejer su traje de novia, el más extraordinario de todo cuanto hubiese creado, ella teje la mayor parte de su vida este ajuar especial ,con el cual sin saber estaría tejiendo también su crisálida funeraria por así decirlo, esta mujer que ha consagrado sus sueños en la realización de esta joya ,se ve casada con esta, su obra de arte su proyecto de vida, sin saber que llegado el día seria plantada en la iglesia, cuál sería su desilusión que la llevo a una desenfrenada compulsión por hacer y deshacer ese vestido de novia noche y día del resto de sus días, esperando tal vez como Penélope, ese reconstruirse a ella, sus sueño y luego lanzarlo a la nada y volver a empezar una y otra vez, hasta morir de cansancio en su ritual, la suerte de esta mujer de quien nunca he podido encontrar registro, ni su nombre, hace parte de un registro medico de una clínica de asistencia psiquiátrica donde Jean Dubuffet rescato esta historia de manos de quien la conociese en vida, en este centro asistencial, pues su compulsión a tejer y destejer los llevo a quitarle su ajuar de matrimonio con el cual fue internada por su familia, llevándola a sacar los hilos de sus sabanas, cobijas, y demás lencería de su cuarto para dedicarse nuevamente a su fantasioso ritual de hacer para luego destejer, lo curioso del caso llevo hasta Dubuffet, cuando ella había muerto de hipotermia con su ajuar de novia después de deshacer su cobija en un invierno en París.

Conmovida por la historia de nuestra Penélope, hundí mis dedos en los hilos y ya más nunca pude sacarlos de mi corazón, se me enredo como una fibra más de mí ser y sentí la necesidad de contar esta historia como

## **Ana Mendieta**

Ana Mendieta. Series siluetas. México 1976.



*Figura. 18 . Ana Mendieta 1.*



*Figura. 19. Ana Mendieta 2.*



En la visión de la artista, este deseo de conexión con la tierra está relacionado con una necesidad religiosa de vincularse con la naturaleza. Simboliza un ritual sagrado para volver al estado uterino. De manera poética, reivindica un lugar para el cuerpo femenino, un cuerpo que es real y mágico, y que se aproxima a la vida y a la muerte; que se mueve y quiere conectarse con su espacio circundante, que deja marcas para apropiarse de un lugar.

Mendieta re-materializa y reinterpreta una corporeidad. Llama la atención hacia un sentido antropológico y antro-po-cósmico del tema de lo femenino, de lo sagrado, del origen, del principio, de la raíz. El cuerpo deja rastros, expresa un sentido poético y mágico.

La artista expresa un deseo de unirse a la eternidad y a la preservación de la memoria. Revela un cuerpo que quiere ser totalidad que se mezcla y se integra con su entorno, que se identifica con su lugar de origen, que se aproxima al vientre materno. La artista evoca, a través de un trato poético, lo espiritual, lo étnico, lo femenino, lo mágico, el primitivismo y lo sagrado.

## Propuesta plástica

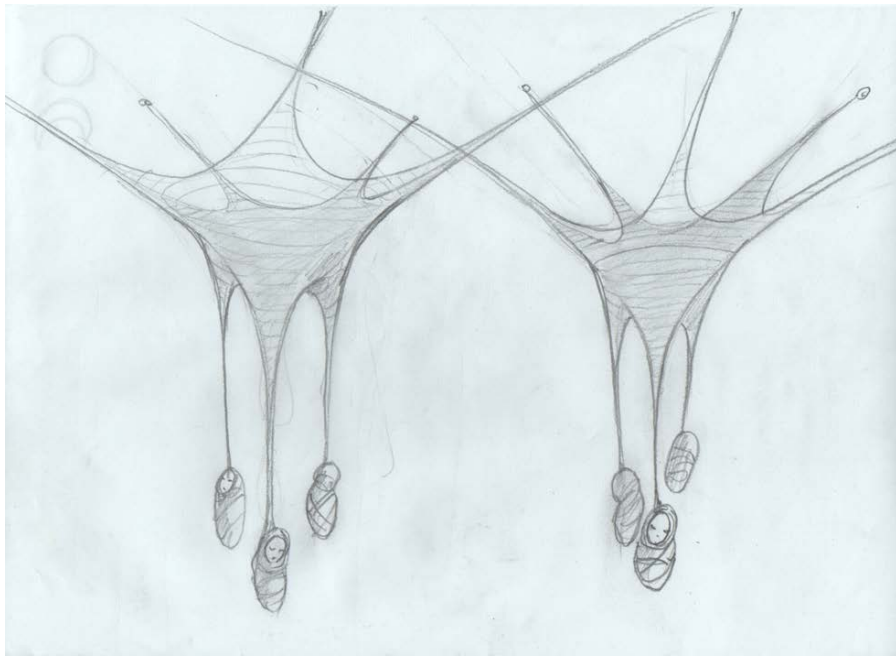
### Instalación

#### Moradas en el horizonte

Instalación, que nos re plantea al hombre como un ser en continua construcción, Reminiscencias de nidos, de aves, de insectos y de hombre, cada crisálida, de cerámica que cuelga de este tejido, remite al hombre primigenio que siempre está en ese proceso, suspendido de crecimiento de lapsus de vigilia y sueño, ese hombre aspirando a ser hombre, nos habla de la fragilidad de nuestra naturaleza, el cuenco como útero y crisálida, esa espiral que retoma a lo ancestral, y a los profundos ritmos de la vida.



*Figura. 20. Crisálidas en el horizonte 1.*



*Figura. 21. Crisálidas en el horizonte 2.*

## Ernesto Neto

Figura18. Dulce borde. MAM/RJ [Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro Para Neto,

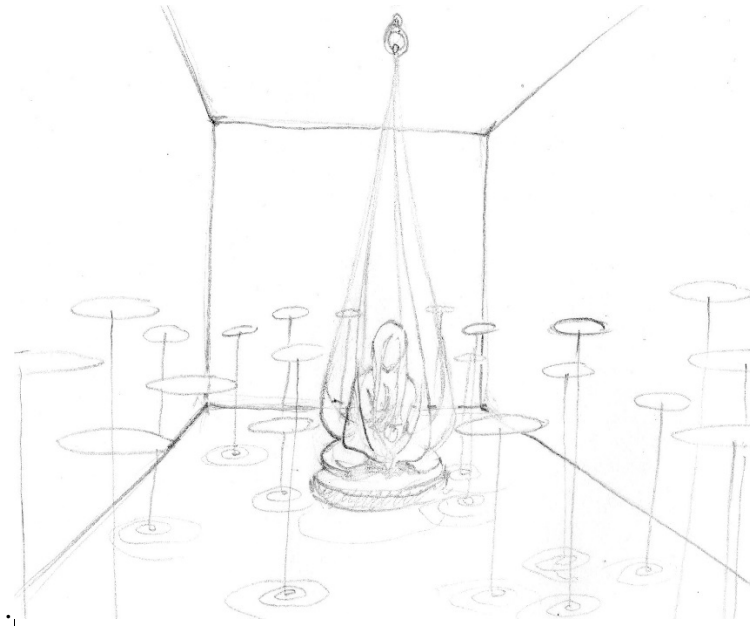
Un cuerpo unido a la naturaleza: "Entiendo el mundo como un cuerpo, la tierra como un cuerpo, estamos pensando mucho la tierra como imagen o paisaje, y creo que es un cuerpo, pero no como la madre tierra, que es una idea más teológica, sino que la naturaleza se prolonga dentro nuestro.



*Figura. 22. Dulce Borde.*

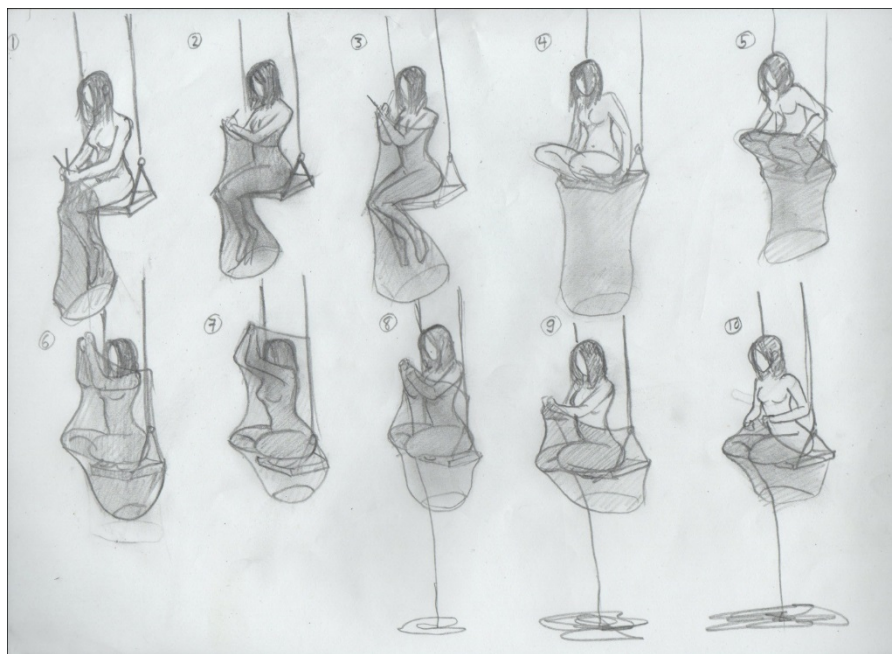
## Haiku en un nenúfar

Instalación que plantea retornar al instante mágico, de permitirnos contemplar una Naturaleza interior, en busca de esa quietud de vivir el momento presente



*Figura. 23. Haiku en un nenúfar.*

## De profundis



*Figura. 24. De profundis.*

performance que plantea el nido como una segunda piel, un nido, un ropaje que se teje sobre sí mismo, planteó iniciar un tejido, mientras estoy suspendida en un columpio, mientras tejo una falda enorme la cual saco de mi cintura recogiendo mis piernas y quedara como un saco uterino, simulando un nido (ver boceto) rodeando el columpio ,desde abajo y cerrándose sobre mi cabeza, agarrándose del mosquetón del que estará suspendido el columpio, inmediatamente del centro donde abra quedado una cavidad , empezara a deshacerse este saco y nuevamente un hilo como cordón umbilical empezara un nuevo ciclo.

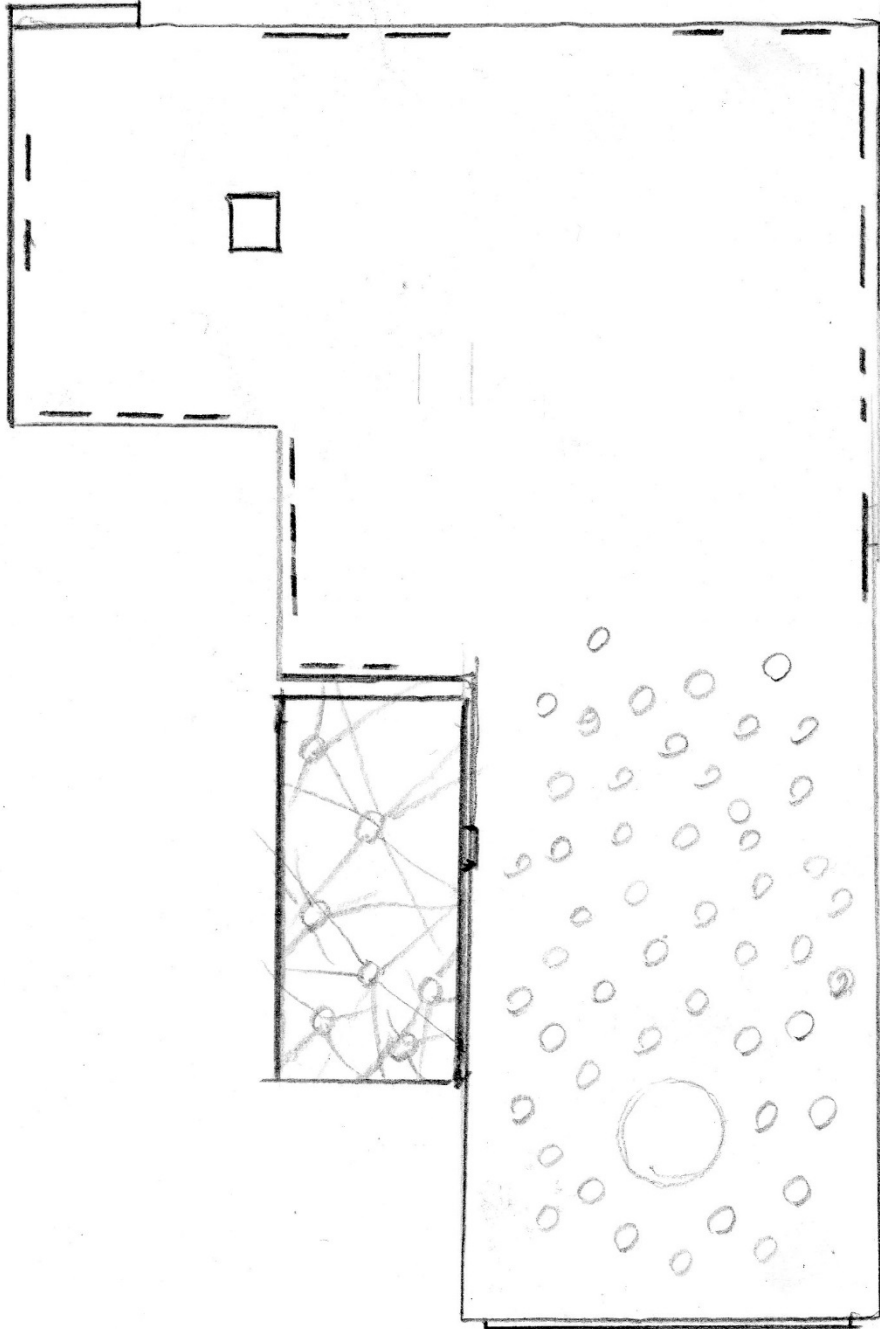
## Nichos de sombras

Son dibujos a partir de mis búsquedas plásticas sobre ensoñaciones de nido



*Figura. 25. Nichos de sombras.*

## Mapa de la instalación



*Figura. 26. Mapa de la instalación.*



## ANEXOS

### El tejido y el hombre

#### Tejido en los Andes

La mujer de los Andes, en la actualidad preserva el ancestral arte del tejido de sus antepasados.



*Figura. 27. La mujer de los Andes.*

El arte de los tejidos andinos se conserva aún hoy día en muchas de nuestras más antiguas comunidades indígenas. Las culturas andinas han sido famosas por su Arquitectura sagrada, por sus templos y mitología ancestral, pero desconocemos la gran belleza de sus obras textiles, un rasgo esencial de nuestra cultura, se dice que Mamac Ocllo, esposa de Manco Capac, primer monarca inca, enseñó a las mujeres el poder unir con arte los hilos.

En muchas culturas, el tejido se vincula con diosas madres, diosas hilanderas con el poder sobre el destino, con el ritmo de la vida y la muerte que caracteriza la existencia dentro del tiempo; el tejido es percibido como una manera de ser y habitar el mundo.

Para las culturas americanas, el lugar que ocupa la pintura en occidente, está dado por el arte textil, estableciendo siempre un punto de encuentro entre el hombre y el universo tal como el artista lo interpreta.

Si se elige el arte textil andino no se debe caer en el error de considerar que se trata de un arte menor por su relación con un quehacer artesanal y gremial porque esta categorización nos limita para apreciar aquellos valores estéticos que quedan fuera de los patrones críticos de nuestra propia tradición. .

El arte andino está representado como un arte textil mayor por el perfecto dominio sobre la materia y por la profusión de diseño y de color. Cada estilo induce a reconstruir una cultura cuya simbología no se puede comprender sin conocer el contexto histórico, el modelo religioso y el espacio temporal que los produce y del cual son expresión. El tejido, como todas las manifestaciones artísticas, habla de otros tiempos y de otros hombres, de su vida y de sus afanes; por ello, la mejor manera de referirnos a una pieza es situarla en su marco histórico y social.

Es importante comenzar, entonces, con algunas referencias al espacio geográfico. En los 5000 kilómetros que recorre la Cordillera de los Andes, desde Colombia y Venezuela hasta el Sur de la Patagonia, las culturas matrices que irradiaron su influencia a todas las áreas se localizaron en dos focos. La costa de Perú, que como ya señalamos constituye una de las regiones más áridas del planeta y el Altiplano peruano – boliviano.

A pesar de las bajas precipitaciones y la sequedad del suelo, la costa peruana presenta un clima templado por la influencia de la corriente fría de Humboldt.

Entre los meses de abril y octubre la niebla que se concentra entre el océano y las montañas favorece la aparición de pastos superficiales a donde llegan, hoy igual que hace miles de años, pastores cuyos movimientos constituyen focos de circulación que se resiste a desaparecer y da

testimonio de un mundo diferente al occidental que unen las costas, las tierras altas y la selva. Gracias a estos movimientos y a través del trueque las fibras textiles y las lanas de alpaca, de llama y de vicuña, llegaron a lugares muy alejados de su origen.

Los valles, localizados entre las sierras y el Altiplano, constituyen el entorno de aquellos tejedores que habitan el Norte de Chile y el Noroeste argentino, Bolivia y el Sur de Perú. "La figura de la campesina del Altiplano con el niño en la espalda hilando con el uso en la mano, mientras camina en las rocas para ir a cuidar a su rebaño es una imagen diaria y familiar."

Ambos focos nos proporcionan los más antiguos antecedentes de la herencia textil andina que aún se conserva en aquellos pueblos que quedaron aislados entre las sierras del Altiplano.

Existe también una razón ambiental para privilegiar la textilería de las regiones andinas. Según señala (Ruth Concuera) a quien seguimos en estas consideraciones, en la franja desértica de la costa del Pacífico ubicada entre el Norte de Perú y el Norte de Chile las condiciones climáticas para la conservación de los tejidos son inmejorables: terreno seco, ausencia de luz, ya que los tejidos fueron enterrados y poca incidencia del material orgánico. Estas características, muy similares a las del desierto de Egipto, permitieron recuperar de los enterratorios piezas que provienen no sólo de aquel sitio sino también de los focos de gran textilería que estuvieron situados lejos de allí, en las altas montañas.

Lo más importante y notorio del arte del tejer es la visión lúdica con la cual se desarrolla en ciertas tradiciones, por ejemplo en la cultura Chancay y en el Noroeste argentino. Allí se tejen piezas con diseños ambiguos que, según se los observe representan un pájaro o un felino, un pelícano o una serpiente. Los motivos son limitados pero no lo son sus combinaciones que

desconciertan al observador creando verdaderos juegos de ilusión donde se establece con el artista un diálogo fuera del tiempo.

En estos casos el juego permite reconstruir el espíritu que les dio origen porque rompe las barreras con lo material que cancela la determinación absoluta en una superabundancia del diseño y del color. Tanto en la gasa como en los demás materiales se ponen de manifiesto la libertad y el ingenio del artista que se conjugan en la armonía de la pieza.

El tejido albergaba sentidos simbólicos, mitos gramas y mensajes que acompañaban el ajuar funerario y establecían el diálogo con los dioses, en un tiempo no atado a lo humano y perecedero. Los orígenes textiles se remontan a los hallazgos de las cuevas de El Guitarrero en los Andes peruanos, 8600 A.C y al sitio de Huachichocana, ubicado en la provincia de Jujuy en el noroeste Argentino, 7.600<sup>a</sup>.c. En ambos lugares se han encontrado cuerdas de gran longitud y gran habilidad en el trenzado, manejo de las fibras vegetales, y patrones de diseños que a su vez mejoraban la calidad del tejido.

El universo cultural, al cual pertenecen estos hallazgos, corresponde a una tradición de cazadores y recolectores que dejaron sus testimonios en las pinturas de las cavernas que les sirvieron de refugio contra las inclemencias del clima. Los motivos son símbolos aislados o futuras piezas de caza. Pero los comienzos del tejido se producen en los grupos de agricultores tempranos alrededor del tercer milenio antes de Cristo.

De esta época data el yacimiento arqueológico de la Península de Paracas, donde se hallaron restos de camisas hiladas con finas fibras de cactus, algunas veces teñidas de rojo, por frotación de hematitas y esteras de junco tejidas a partir del entrecruzamiento de dos tramas alrededor de la urdiembre.

En esta época, las poblaciones de la costa central de Perú se ampliaron y se constituyeron en agrupamientos considerados descendientes de un antepasado común y que con el tiempo darán lugar al ayllu, célula social de la población andina.

Al mismo tiempo, se produjo en América la revolución agrícola que modificó profundamente el horizonte cultural de los pueblos andinos. La observación de los cultivos y la dependencia de las condiciones del clima, producen otro contacto con las divinidades. El pensamiento mítico se concentra en torno al problema de la fertilidad.

En algunas comunidades de tejedores, el sentido de la torsión se relaciona con un significado mágico – religioso; se supone que la pieza cuya torsión se realiza hacia la izquierda proporciona protección a su tejedor.

En el arte, los motivos referidos a los animales ceden su espacio a los símbolos abstractos de la fecundidad. El hombre andino vea través de las cosas su sentido profundo y trascendente. Es la época en que se establecen relaciones entre los pobladores del desierto de Perú y los del Norte de Chile y se reproducen los rasgos típicos de la tradición Paracas: la producción de cestos, el uso de turbantes, los tejidos en malla y sobre todo la costumbre de acompañar a los muertos con un ajuar muy valioso que nos habla de un culto ya establecido.

Esta influencia llega hasta Morrillos, en la Provincia de San Juan (Argentina), donde se hallaron restos humanos envueltos en cueros y pieles unidos por fibras vegetales y acompañados por mantas de lana tejidas.

Mientras tanto, hacia el 2800 a.C., en la costa peruana se produjo la domesticación del algodón. Se trata de un desarrollo de suprema importancia que se anticipa en varios siglos a la aparición de la cerámica y que dará lugar a la textilería con motivos decorativos.

El motivo más repetido es el cóndor de alas desplegadas con una serpiente en su cuerpo, en el que predominan tonos azules y castaños.

También es durante este período arcaico cuando aparecen los primeros telares. Estos permitían ahorrar una serie de movimientos que se hacían manualmente, utilizando un dispositivo mecánico para levantar los hilos de la urdiembre dando lugar a un espacio por donde pasa la trama.

Estas transformaciones culturales: la domesticación del algodón y del maíz, la arquitectura urbana, la aparición de la pirámide truncada que nos señala la constitución de un cuerpo sacerdotal que impulsa el perfeccionamiento del tejido, y los primeros trabajos en cerámica, anuncian otra etapa del tejido: el llamado horizonte Chavín. Este se ha considerado como el primer período de expansión pan andino, cuya influencia se dejó sentir desde el Sur de Colombia hasta las culturas del Noroeste argentino.

Del Chavín temprano se conservan piezas pintadas donde los motivos principales son el ave, el felino y la serpiente que aparecen en tríadas o diseñados en forma individual, en todos los casos con una fuerte carga simbólica. Las castas sacerdotales fueron quienes atesoraron este conocimiento, mientras que los artesanos se encargaban de ilustrarlo estableciendo una interacción entre verbalizaciones y visualizaciones.

Con el establecimiento del estilo Chavín se produce un gran desarrollo técnico del tejido, se popularizan las gasas y las piezas de telar, se utiliza la técnica del brocado y del gobelino.

Gracias al hallazgo de los yacimientos arqueológicos de Cupisnique, en la costa Norte de Perú, sabemos que se habría domesticado la llama, la alpaca y la vicuña porque estos animales aparecen representados en la cerámica.

En la costa se han encontrado tumbas individuales excavadas en la arena o inmensas necrópolis que albergaban una gran cantidad de fardos funerarios. Estos descubrimientos permiten asociar la tradición Paracas al horizonte Chavín, ya que la función primordial de los tejidos era realzar el contenido mítico y actuar como vehículo de creencias.

En algunos entierros, los personajes habían sido colocados en canastas o cubiertos con pieles de zorro o cóndor. La cabeza era adornada con gasas o paños finos con figuras mitológicas pintadas en colores armoniosos, también llevaban un turbante constituido por una larga faja tejida que forma en la frente o al costado una borla.

Los cuerpos, cubiertos por dos o tres mantos, representan figuras mitológicas y estaban protegidas por una gruesa sábana de algodón.

La iconografía de la fase Chavín, que se continuará en la cultura Nazca, denota el deseo de movimiento y la vocación pictórica de los tejedores. La aguja del artista crea su propio ritmo como lo haría un pintor con su pincel, los hilos de diferentes colores se combinan armoniosamente para lograr una imagen deseada sin otra limitación que la voluntad del artesano.

Dos elementos distintivos tienen los mantos Paracas: el ritmo de su iconografía y la aristocracia del color.

"Ricardo Rojas señalaba en el Silabario Americano que una de las características del arte de este continente es el ritmo de las reiteraciones. Las figuras se repiten y las rotaciones de los colores en la ropa o en adornos de los personajes pueden guiar al observador para encontrar el comienzo de una serie." (Concuera, 1987, p.17). Este ritmo es asimilable a las pausas y a las notas de la música que sabemos, estuvo presente en las ceremonias porque la representación de músicos y bailarines es otro de los motivos artísticos en esta cultura.

Se trata de bordados en punto cadena, aplicados sobre telas de impecable confección, tenidas con veintidós colores distintos que variaban en ciento noventa tonalidades.

Con la tradición Paracas todas las técnicas que se desarrollaron en el arte textil andino llegaron a su punto de culminación. Las culturas posteriores retomarían estos conocimientos.

Otro momento de máximo esplendor en el desarrollo del arte textil es el que los especialistas denominan período intermedio tardío, que retoma la antigua tradición de gasas de Paracas y la eleva al más alto nivel de expresión artística.

Se desarrolló en el centro y el Norte de la costa de Perú en el reino Chimú. Los chimúes fueron magníficos orfebres y tejedores, concentrados en el centro urbano de Chan – Chan, consideraron a la ropa y al arte plumario como un símbolo de jerarquía social. Las más complejas técnicas fueron combinadas en cada pieza tejida para dotarlas de un valor digno de competir con otras cubiertas de plumas y de lentejuelas de oro. Todos los ornamentos muestran que la ropa formaba parte del fastuoso escenario donde se desarrollaba el culto.

Al mismo tiempo en la costa central se desarrollaron durante este período dos técnicas nuevas. Por un lado, la del crepe -que se consiguió a partir de una fuerte torsión de los hilos en bordados que se aplican sobre gasas y filet cuidadosamente teñidas-. Y por otro, aquella que consiste en cambiar los diámetros de las hebras y al mismo tiempo su torsión, trabajando con hilos muy finos pero de gran resistencia, de modo tal que se logra una tensión uniforme en toda la tela, aun cuando se torna más dificultoso por lo abierto de la trama.

Una mención especial merece, durante este período la cultura Chancay, por el refinamiento que alcanzó el arte textil y por el alto desarrollo de la simbología de los motivos. En esta tradición se destaca la candidez con la cual los artesanos desarrollaron su juego creativo.



En cada pieza queda plasmado el deseo de trascender lo temporal y de comunicar lo que se considera permanente. La técnica, el ingenio decorativo y el universo interior de los artistas se conjugaron armoniosamente para acercarnos el mundo que habitaron aquellos hombres.

Entre los motivos que se repiten en la tradición textil andina, podemos encontrar gran cantidad de símbolos que son tópicos del pensamiento mítico; viejas creencias arraigadas en las culturas arcaicas que dejaron entre los antiguos americanos sus expresiones sensibles.

Para el hombre que habita el mundo mítico el espacio no es homogéneo. Existe un espacio sagrado que se asimila al centro del mundo y que está representado por una pirámide, una colina, un poste, un árbol o una escalera. Este sitio es el lugar donde se comunican las tres regiones cósmicas cielo, tierra y regiones infernales y por eso posibilita la comunicación, el tránsito de una región a otra.

Esta simbología está representada en América por la pirámide escalonada que se repite desde Estados Unidos hasta la Patagonia como uno de los signos de mayor difusión. El número de sus escalones, siete o trece, en la mayoría de los casos posee también contenido simbólico.

Pero la greca escalonada aparece también representada en los tejidos y constituye junto con la cruz el signo de mayor arraigo y difusión. Se trata de un motivo escalonado en forma de línea quebrada, regular que parece perfilar los peldaños de una escalera que se pliega sobre sí misma en ángulo recto.

En la tradición Chavín y en Paracas es frecuente encontrar el perfil de la escalera combinado con la representación de la serpiente o del rayo "símbolos acuáticos para pueblos sedentarios"

También el árbol se encuentra ampliamente documentado en las culturas americanas y aparece en las primeras narraciones que intentaban explicar la creación del universo.

En Chavín de Huáncar se encuentra la presencia de ramas creadoras que, alimentadas por los gérmenes del fondo de la tierra, contienen la posibilidad de cumplir los ciclos vitales.

En la cultura Chancay aparece el árbol de la vida, elemento sagrado que unifica las tres regiones del mundo: la de los gérmenes y las semillas, el plano donde vivimos y la morada de los dioses celestes.

En la iconografía textil estos árboles están enriquecidos con diversos dones pájaros, flores; y sus frutos están representados tanto por el capullo de algodón como por un ovillo de hilado. Homenaje al hilandero y a la potencia creadora de la fibra primaria y reconocimiento del vínculo entre el hombre y la materia natural que le ha servido al mismo tiempo de abrigo y de medio de expresión.

Para terminar, una breve referencia a las esculturas textiles que desarrollaron los artesanos chancay cuando el plano del telar resultó insuficiente.

Los árboles a los cuales nos hemos referido, llevaban en su propia forma su mayor contenido. La diferencia principal entre ellos y los que se produjeron en Paracas consiste en que estas piezas son entidades autónomas, un objeto destinado a ocupar un espacio, una verdadera escultura. Se trata de un fenómeno complejo, de alto contenido poético, donde se conjugan lo mágico – religioso, la técnica y el arte.

En las esculturas textiles las imágenes nos cuentan la vida de algunos hombres y nos hablan del mundo que habitaron. El gorro es el testimonio de un tiempo histórico. Se partió de un objeto utilitario que por su forma bien puede asimilarse a una colina y que además eleva la altura de quien lo usa otorgándole cierta majestuosidad. Pero lo que más interesa es que describe el mundo de aquellos llameros que desde épocas muy tempranas formaron parte del intercambio entre la costa, la selva y el altiplano.

Intercambio que estaba basado en la llama, único animal de la zona capaz de transportar carga. Esta escultura nos narra la fatiga del llamero cuando asciende la montaña donde se encuentran las terrazas de cultivo.

La dignidad del tocado y los datos que se le pueden agregar nos transportan al medio donde vivieron aquellos tejedores artistas.

## **Arte de los tejidos en Colombia**

### **El sentido de las creaciones indígenas**

“Abya yala” (tierra en plena madurez) fue el nombre que nuestros antepasados dieron a estas tierras. ,50.000 años inventándose mundos en este continente buscaban un arte que no imitara sino que transformara.

Cuando llegaron los europeos, tenían 300 lenguas diferentes. Hoy nos quedan más o menos 60, algunas con muy pocos hablantes. Si éstas mueren, desaparecerán, privándonos de otras ventanas para ver y armar mundos.

Los indígenas decantaron técnicas ingeniosas para lograr eficiencia, belleza y sentido. No se quedaron con su elemental e inmediata funcionalidad, buscaron la belleza estrenando nuevas estéticas llenas, sobre todo, de profundo simbolismo.

A continuación hare una aproximación al arte de los tejidos en nuestras comunidades indígenas colombianas, hare una reseña sobre el mundo simbólico del cual se componen y se recrean, como una forma de conocimiento y poder, de cada una de las comunidades que conforman nuestro patrimonio inmaterial, capacidad de ensimismamiento y de abstracción de mundos que hacen parte de nuestro legado cultural.

## **Inga: El arte de tejer la vida y contar historias**

Según la tradición oral Inga, en el tiempo primigenio toda la tierra estuvo a oscuras. Ya estaba poblada por todos los seres, incluido el hombre, pero éste carencia de inteligencia y erraba a tientas buscando comida. Realizando esta tarea el hombre se encontró con el bejuco del yagé, lo partió por la mitad y se lo ofreció a la mujer, la cual menstruó por primera vez. Cuando el hombre lo probó se quedó extasiado al ver cómo, de la mitad que les sobro, el bejuco empezó a crecer y trepar hacia el cielo.

Poco a poco las sombras tomaron contorno y las siluetas empezaron a dar pequeños destellos. El hombre vio cómo el yagé penetraba una inmensa flor en los cielos, que al ser fecundada se transformó en el hermoso sol. De allí bajaron los hijos del sol, cada uno tocando una melodía distinta con sus flautas y tambores. Cada melodía se transformó en un color distinto, y cuando llegaron a la tierra se dispersaron, depositando la luz y el color en cada ser.

Cuando el mundo estuvo totalmente iluminado, toda esa sinfonía de colores y música hizo brotar el entendimiento en todos los hombres, creándose así la inteligencia y el lenguaje.

En la cultura Inga, los mayores han considerado siempre a la tierra como el principio de la vida. En ella, el tiempo y el espacio son entendidos como quien regresa (Kutij; el que regresa). El tiempo es para el inga el infinito caminar, mañana tarde y noche, que les permite recorrer el ciclo de la vida. Ello simboliza el aliento de vida que los seres humanos aportan para mantener el equilibrio de un determinado territorio.

Para ellos son importantes las palabras Suyu y Samay; lugar y aliento. Samay es aliento, pero para los sinchis o conocedores es la palabra de poder o conocimiento.

Para las mujeres, Suyu Kallarij es lugar donde todo comienza, especialmente para las mujeres que entienden el arte de tejer; es el vientre o el lugar donde se inicia la vida. Por ello se protegen envolviéndose con alrededor de 4 metros de chumbe. La Pacha Mama es el manto de madre, o madre tierra. Se entiende que la pacha manto es el vestido diario con el que las madres y abuelas se cubren la parte inferior del cuerpo. El estómago (Uigsa) es el lugar donde se teje el chumbe. Significa un lugar: el mundo con sus cuatro puntos cardinales.

Es una actividad de las mujeres Kamentsa e Inga del valle de Sibundoy. Los orígenes del chumbe y el capisayo vienen de los Incas, cultura de los 4 lugares del sol. El chumbe o faja protege el vientre donde se inicia la vida. Constituye un amuleto que protege el espacio más íntimo de la mujer. El capisayo o ruana simboliza la bandera del arcoíris.

Tejer es una manera de transmitir conocimiento pensamiento o historia. El lugar más importante en la Tulpa es para la madre tejedora o para las abuelas. Este lugar permite la interacción entre los mayores y las otras generaciones, mediante el acto de contar historias propias sobre el yagé de familia, la colonización de su territorio, el amor y el desamor. Historias que son contadas mientras se teje el chumbe y el capisayo.

La creatividad del arte de tejer comienza a partir de reconocer y valorar el conocimiento propio. Ello permite vislumbrar, augurar y fortalecer el tiempo presente y futuro.

Las mujeres mayores más expertas en el arte de tejer de tejer y contar historias han manifestado conocer muy de cerca no solamente al tejido sino a la vida misma.

El territorio es el lugar en el cual viven, recordando sus rituales, ancestros, familiares, chagras, plantas, flores, ríos y penas. Un lugar donde día a día se entreteje la propia historia. La creatividad para escribir en el chumbe depende de la percepción del lugar de vida que tenga cada tejedora. Por ejemplo, una mujer con conocimiento no solo del tejer, sino también de la vida en

la chagra y sus plantas medicinales, puede instaurar diseños y patrones de su percepción espiritual, cercanos al mundo místico del yagé. A su vez habla de sus raíces, de lo que aprendió del tejido de sus abuelas, del significado de cada uno de los diseños.

Algunos conceptos importantes de los Inga son:

*UIGSA: VIENTRE*

*CHASKA: ESTRELLA*

*INDI: SOL*

*SAMAI: ESPIRITU*

*TUTA: NOCHE*

*YAKO: AGUA, RIO*

*KUTIJ: TIEMPO*

*PUNCHA: DIA*

*ÑAUI: OJO*

*UIGSA SAMAI: VIENTRE ESPIRITUAL*

### **KAMENT'SA. Pensando, hilando y tejiendo los símbolos de la vida**

Tsebatsana: una sola madre.

Shinye: el dador de la luz en el tiempo (el sol).

La profunda relación entre el hombre Kamentsa y la naturaleza permitió a nuestros antepasados la práctica de los principios naturales sobre los cuales se encuentra edificada su convivencia como pueblo. Esta relación es vista como una imagen que pertenece a la naturaleza misma, de donde han nacido los seres que se encuentran en el entorno donde hemos desarrollado nuestra vida.

La práctica va unida a la enseñanza. A través de ella, por generaciones, heredan la forma de vida inventada por sus antepasados; vida tejida con hilos que representan la Tsebatsana Mana con los árboles, el agua, las plantas, la lengua, los animales, la luz, la noche, el día, la lengua, la luna, el sol.

El hombre Kamentsa es todo aquello que hace parte de Bengbe Waman Tabanok.

En ese sagrado lugar los mayores narran sabiamente sus vivencias, que con el paso del tiempo se convierten en nuestras historias, en la raíz de nuestra existencia. El hombre Kamentsa siempre ha estado en continuo contacto con la naturaleza, pues ella es la fuente fundamental de la creatividad.

El lenguaje es la primera manifestación de creatividad, ya que fue inventado al designar un nombre a cada ser, a cada fenómeno natural. Por ello los abuelos dedicaron gran parte de sus vidas a la contemplación silenciosa: para lograr compenetrarse y sentir la esencia de cada ser, de cada fenómeno natural. Y su primera actividad creativa fue inventar palabras con las cuales designar los seres y los fenómenos naturales.

El Shinyac o fogón es considerado el lugar sagrado de las 3 piedras que sostienen nuestra vida. Allí se forja íntimamente la personalidad del Kamentsa. Allí surgen las energías de la familia. Además de compartir el alimento físico, también se sazona la antigua y la nueva palabra. Aprendemos y empezamos a inventar una nueva palabra para no morir en el tiempo.

En la lengua Kamentsa el término Aiena significa vivo, y Aienan significa corazón. Ja Ienan es nacer y Ja Bue Ienan es sembrar en el corazón la palabra de vida, para que renazca en acciones mayores de virtud.

Los antepasados insistían en que se aprenda a hacer algo con las manos, a mantenerlas ocupadas para que no se tenga la tentación de hacer daño, y así la mente se mantenga concentrada. Si se aprende a tejer de esta manera, jamás se sufrirá en la vida, Si se olvida el tejido nunca se va a saber lo que es vivir en comunidad, porque cada hilo representa una mujer, un hombre Kamentsa, y cada dibujo, la vida.

Las tejedoras Kamentsa buscaban un árbol denominado “el árbol de la vida”. Extendían la urdimbre en la horqueta, amarraba una punta, sujetaban la otra en su cuerpo a la altura de la cintura, y sentadas en el Tshes (banco de madera usado para meditar) conectaban su cuerpo al árbol a través de los hilos sin tejer, desprendidos desde el ombligo. Nuestras abuelas decían que siempre hay que estar en diálogo y agradeciendo a la madre tierra. Cuando uno teje así, como un niño en el vientre que está unido por el cordón a su madre, así mismo se debe unir, Bengbe Mamatem, a través del tejido y la urdimbre, que es el cordón que amarra nuestro espíritu a las raíces de la madre tierra a través del Árbol de la Vida. Por ello el tejido está lleno de símbolos que la representan.

Shinye: el sol.

Juaskon: la madre de la fertilidad o la luna.

Benjay: es el agua.

Metetsen: es el dador de nuestra fuerza espiritual.

La inspiración siempre viene de la naturaleza. Se crean símbolos del agua, del sol, la luna, la rana, los árboles, la madre tierra, la mujer, el útero, el canasto, los caminos, las montañas, el taita oso, la tulpá, el nido, los cultivos, las aves, los ojos, el gusano, la araña, entre otros, que se representan en la vestimenta diaria.

### **Los Pastos: Tejiendo figuras**

Un recorrido histórico, territorial, ancestral y sagrado que ha tenido la capacidad de recrearse y recrearse en diversos contextos, asumiendo el camino de los mayores, trazado adelante con las tramas del churo cósmico que representa el mundo de abajo: el del origen de la tierra, de los espíritus de la creación, de los sueños del deseo; el mundo de arriba: el mundo de la



espiritualidad, del aire, del sol, de las nubes, del agua, de las relaciones de la esperanza, del nuevo despertar; y el mundo del medio: justo aquí, que entrelaza el equilibrio y la armonía con el mundo natural.

Aquel churo cósmico o doble espiral, organizadora de las relaciones temporales y espaciales, es expresión en movimiento de la complementariedad. Más que una cualidad de las partes parece instituirse como acción y verbo que las constituye, de cuya relación conflictiva resulta el orden del cosmos; es una relación de oposición y unidad que se dan como mediación que organiza tiempo y espacio.

El entramado toma cuerpo en el cuidado o elaboración de la chagra. Aquel espacio dispuesto como unidad y célula de la vida contiene un sentido de organización y ocupación espacial simbólica, donde residen todos los seres que la integran. Es allí donde se aprende que la naturaleza da señales en las que se advierte el estado o situación de los seres que le dan vida; llámense lluvia, plantas, animales, cerros, ríos, astros, dichas, señas. Son las que se grafican e interpretan. El canto de las ranas anuncia la lluvia. Si se está en verano, tanto el sol con nubes negras o el sol con nubes blancas son verano. Así mismo el zigzag traza las aguas y está asociado a la fertilidad contenida en el rombo que la acompaña. En otros tejidos del pueblo de los Pastos, el zigzag doble remite a los espíritus del agua, de los ríos.

### **Emperara Siapidara**

La simbología del diseño indígena Emperara Siapidara se refiere a la flora y la fauna; remite a la selva, los bosques, los ríos, el mar, el cosmos y los sitios sagrados. También el sitio sobrenatural y los seres espirituales. La exuberancia del entorno que les rodea, inspira a los indígenas para representar ese universo con el que interactúan cotidianamente.

Desde los primeros días del recién nacido la madre hace un ritual llamado la ombligada. Consiste en recolectar plantas o animales poseedoras de un atributo especial que quieran transmitir al recién nacido. A las niñas, por ejemplo, para que hereden el don de tejer con habilidad les ponen cenizas de telarañas, y uñas de colibrí para que además tengan gran destreza y velocidad al tejer. Sus tejidos son especialmente la cestería y el techar de sus casas con un patrón llamado casita de pájaro, la cual empieza en la niña al llegarle su menarca.

Hay una exuberancia de los ecosistemas y su universo cósmico y espiritual, Con ello las mujeres se nutren para representar la cestería; riqueza que también se da en la diversidad de los juncos y palmas para sacar fibras y modelar gran variedad de diseños, tejidos, dibujos y formas. Una red de interrelaciones entre estos mundos deja entrever el significado tan profundo que contiene el entretejer, según una mayora de su comunidad.

También el tejido se practica con el sonido de la naturaleza: el chillido del pájaro, de las plantas, de los espíritus, de las corrientes de los ríos, de los aires, vientos, ríos, lluvias, la atmosfera, la madre naturaleza y otros seres de nuestro planeta.

Ellos tienen una minuciosa observación del comportamiento de las aguas: el volumen de los ríos, la puja, el río fangoso, el río corrientoso, el clima, el régimen de las lluvias. Todo ello incita al indígena a desarrollar motivos con la fauna acuática, siendo así que crean dibujos de peces y moluscos de río y mar, que hacen parte a su vez de su gastronomía. Algunos de los nombres que le dan a sus tejidos son:

Chik Oka: tejido de pescado.

Gebe Piisik: tejido uñita de cangrejo.

Gebek: tejido de cangrejo.

Praka: tejido de camarón.

Bassok: tejido de rana.

Además de tejido espina de pescado, tejido de araña, tejido de gusanito, tejido de mariposa, tejido de alacrán, tejido de mano y tejido de corazón. De su mundo espiritual y mágico religioso recrean la Geka: tejido de petacón.

Un referente mitológico que ocupa un lugar especial entre los ancestros míticos es conocido como boa o anaconda.

Del universo ceremonial, ocupa un lugar especial la cesta para escoger las hierbas medicinales del Jai Pana en las ceremonias del acercamiento del mundo de arriba, cuando entran en contacto con los Jajay. La cesta es para la comitiva sagrada.

Aunque realmente han heredado la técnica, han olvidado el significado del color, mostrándose la desintegración de la cultura por la modernidad.

## **Los Uitotos**

Lengua caribe que significa enemigo, prisionero. Fue una comunidad muy diezmada por la crueldad de la casa Arana.

Su relato ancestral narra cómo, salidos del hueco del origen, las gentes se bañan y tiran sus cordones umbilicales, que se unen formando la serpiente ancestral. Luego se dispersan creyéndose completos, pero han de regresar a capturarla, trocearla, repartirla y recibirla con los diferentes gentilicios e idiomas, y otra serie complementaria de elementos indispensables para ser verdaderas gentes. Entre esos elementos se encuentra el banco de contar historias.

La cosmovisión de los Uitotos se transparenta en un ovillo de Cumare, en el cual una historia se traspasa a otra y a otra, o en un entramado de mitos y rituales que terminan por formar una

espesa red volumétrica que pretende dar cuenta de todo. Para ello, el conjunto de los relatos se ha complementado, diversificándose a medida que la vida y otras experiencias se imponen.

La maloca es un microcosmos. Dicen que su diseño es igual al del universo, y que la historia del cosmos, la forma en que fue apareciendo, se repite alegóricamente cuando se construye. Su función es ser un ámbito donde la gente se resguarde de la inclemencia del tiempo, pero como al hombre no le basta una guarida, la llena de símbolos. La maloca es entonces el vientre materno en que lo humano, o aquello que lo hace verdaderamente humano, se va transformando mediante la socialización, desarrollando toda potencia en el trato con los otros. Recibe el lenguaje verbal y gestual. Recibe el ejemplo del comportamiento corporal y cómo servirse del cuerpo para medir y pensar el mundo. Recibe el conjunto de creencias, mitos, y rituales, las técnicas, la ética, la estética, el saber milenario de la tribu.

El niño nace en la huerta. Será bañado en el bañadero familiar y será introducido en la maloca para que viva como humano y no como animal. Al morir será enterrado en ella, envuelto en su hamaca como una placenta que lo retrotrae al vientre originario.

En la maloca, además de ser una selva tejida, está presente, en el poste, como el árbol, la hoja, el techo, el bejuco, el amarre. Resulta un tejido de símbolos el techo; el peinar ese techo con la Crizneja.

Es una dialéctica cósmica la que equilibra el mundo. Tejer el techo es un arte que evoca al hombre y al ánima, su diseño del entretejido va anudado, en un ritual mágico donde se busca la protección espiritual, pues dentro de la maloca el hombre esta germinando su ser como un hombre real, y el espíritu del animal quiere colarse dentro de él y poseerlo. Por ello el diseño del tejido debe llevar algo que lo identifique como propio para que no vuelva a atacar, a no ser que quiera morir. Antiguamente existían más de 25 diseños, pero hoy solo se practican 17 de estos.

La hamaca y su entramado minucioso, el diseño del tejido. Hacerla va desde el ritual de ir a buscar la palma idónea, el dejar de cada lado del poste los ojos para permitir que dios, padre y madre, nos vigilen durante el sueño. El modelo fue tomado de los entrecruzamientos de un mazo de bejucos alucinógenos que los Uitotos llaman Yaiño. Ahí es donde duerme el perezoso. El hecho de que estos bejucos sean alucinógenos, suministra estados de éxtasis que simbólicamente despiertan o instalan en el ser de quien lo ingiere un dios dentro. Se hace alusión a cómo dichas sustancias causan la ensoñación: se sueña cuando se duerme en las hamacas, y se dice, entre ellos, que hasta los defectos en ellas denotan simbolismos llenos de sentido, como por ejemplo cuando alguien deja un hueco en el tejido, para dejar pasar las pesadillas.

### **Los Guámbianos**

En el departamento del Cauca, sur Andino, habitan los Indios Guámbianos (Resguardo de Guambía en el municipio de Silvia). Sus mujeres tejen diariamente en el telar vertical su anaco, o falda negra, con líneas de color blanco y fucsia que sus esposos e hijos usan. Estas prendas de vestir las tejen con merino, hilo industrial que compran en Silvia y que ellas retuercen por los caminos con el uso americano. El anaco sale del telar como pieza completa y lista para usar. No se cose. Mientras que la ruana, hecha en dos gallos o partes, se une por medio de costuras en la parte superior dejando la abertura requerida para introducir la cabeza. Para las ruanas blancas hilan y tejen con la lana que obtienen de las ovejas.

En el telar de horquetas, las mujeres Guambianas tejen los chumbes aplicando la técnica de brocado que les permite realizar diferentes diseños en colores fuertes, al mismo tiempo que se va construyendo la tela de fondo blanco. Los chumbes fuertes y consistentes se usan para cargar el bebé junto con un rebozo en la espalda de su madre. También las mujeres ajustan el anaco a su

cintura por medio de un chumbe más pequeño en longitud pero con las mismas características del anteriormente descrito.

Con la técnica de tejido de punto hacen sus mochilas, jigras, para llevar artículos de uso personal. Este bolso de uso cotidiano lo acostumbran llevar colgado del pecho hacia la espalda.

Muy pocos hombres tejen actualmente el sombrero pandereta, pieza importante de la cestería Guambiana, que expresa formalmente el origen de donde todo comienza y a donde todo regresa.

La gran mayoría de Guámbianos utilizan hoy en día un sombrero oscuro de producción industrial que compran en Silvia habiendo dejado de lado el tradicional. Sin embargo, la técnica de tejido comprende el entrelazamiento de las fibras vegetales que se obtienen de la caña, con las cuales se teje una larga tira que luego se cose en espiral.

### **El pueblo Páez**

En el departamento del Cauca, en la región de Tierra-dentro, localizada en la vertiente oriental de la Cordillera Central, habitan los Indios Páez (Resguardo de San Andrés de Pisimbalá). Los Paeces procesan el fique y obtienen las fibras textiles con que las mujeres tejen las fibras o mochilas totalmente a mano, aplicando técnicas específicas de tejido de punto como lo aprendieron de sus antepasados. También tejen las Cuentaderas, o mochilas, que integran muchos cuadros de diferentes colores dispuestos en composición triangular, que utilizan para guardar las hojas de coca y objetos de uso personal; también ellas tejen en el telar de horqueta los chumbes en diferentes colores aplicando diseños y motivos tradicionales.

En el telar vertical, aún algunas mujeres Paeces tejen su falda "anacu", prenda de vestir típica, ya que hoy en día la gran mayoría utilizan vestidos de telas de colores adquiridos en los pueblos cercanos.

Algunos hombres ancianos transforman las hojas de pindo en fibras para tejer el sombrero a partir del entrecruzamiento de once pares de elementos de los extremos hacia el centro, conformando con el tejido una tira de varios metros que después cosen con aguaje e hilo, integrando una figura de revolución hasta obtener la forma del sombrero según parámetros propios de la cultura.

### **El pueblo Iku: Creatividad y abstracción de lo sagrado.**

El pueblo Iku, conocido como el pueblo Arhuaco, vive en la Nivi Umuke, nombre que en el idioma propio dan a la Sierra Nevada de Santa Marta, ubicada en la costa caribe colombiana. Este complejo de montañas es su hogar, y el pueblo Iku ha vivido allí desde siempre. Su población sobrepasa los 29.000 habitantes, y se reconocen como hermanos de los antiguos Taironas.

Además de los Iku, viven otros tres grupos indígenas que comparten su territorio con los mismos orígenes usos y costumbres: los Kuankamu, los Wiwa y los Kogi (familia lingüística chibcha). Impresiona y sorprende cómo de un tronco cultural compartido, y en un territorio tan pequeño, han desarrollado expresiones particulares en lengua, vestido y algunas prácticas rituales. En particular, se reconoce en estos pueblos un gran discernimiento espiritual, habiendo conocedores quienes los comparan con los pueblos tibetanos del Himalaya.

El pueblo Iku habita en un Resguardo Indígena (división particular político administrativa en la que se les reconoce un territorio para que vivan en él) creado por el INCORA en 1983, con una extensión de 195.900 hectáreas. En comparación con su territorio original, el actual es muy pequeño y sobrepoblado hoy en día, lo cual ha traído graves consecuencias para su producción física, cultural y el cuidado medio ambiental. En la antigüedad, según los mayores, su territorio

llegaba hasta la línea negra que define los límites de la Sierra Nevada de Santa Marta. Esta línea invisible pasa por Valledupar y Santa Marta, dibujando entre ellos, y otros departamentos, un territorio considerado por los Iku sagrado; como su casa espiritual y el lugar donde se cuida el mundo.

Según la Ley del Origen –orden establecido en la naturaleza), que consideran es vigente e invariable para todos los tiempos, y que con su cumplimiento se contribuye al orden y equilibrio de la vida de la madre tierra y la pertenencia del saber y el conocimiento–, aquí se creó todo lo que debería existir en el mundo, todo en el pensamiento, todo en la sombra. Ahí está el origen, el centro, el corazón del mundo. Esta ley fue difundida a través de Ñankwa, el primer Mama o guía espiritual que transmitió el sentido de la vida para el pueblo Iku.

La sierra representa la Kankurwa, el sitio ceremonial. Este territorio sagrado, que tiene forma piramidal, contiene nueve niveles de tránsito entre el pensamiento, la realidad y la espiritualidad. Ahí todo existe, tiene un lugar y una forma que se deben respetar. Cuatro niveles hacia arriba, se encuentra el centro. El nivel del centro es la realidad que vemos, el mundo donde estamos; lo evidente, donde vinimos a aprender para ascender a los cuatro niveles superiores espirituales y llegar finalmente a Chundwa, el lugar del espíritu: el sosiego. Solo las personas más sabias llegan allí.

En este territorio, y desde la cosmogonía Iku, cada piedra, cada especie, incluyendo los seres humanos, tiene y necesita un hábitat especial que es parte de la armonía general, y que contribuye a ella. En este mundo los seres humanos solo son una parte del universo, no el centro, y los Iku están en él para cuidar el corazón universal, esté equilibrio.



En este contexto, el universo está habitado por innumerables padres y madres, y por espíritus sagrados. Entre ellos Kaku Serankwa, el padre, quien ha dado principio a la Ley de Origen y guía a los Iku respecto a su sentido en este mundo. Seinekan es la madre que da el alimento y sostiene la vida de todas las especies, y también sus hermanas y hermanos. En este lugar donde se dio origen a todo, a la luna el sol, a las estrellas. Cada río, cada laguna, cada montaña, cada valle, son vida y tienen un padre y una madre que habita en ellos y cuida sus dominios. La tierra es un ser vivo y todo lo que en ella habita también. Desde el padre de la hoja de coca hasta el padre del computador más sofisticado, pues allí todo existe en pensamiento; es el origen.

Para que estos padres espirituales se dediquen al cuidado de la vida, en especial del hombre, es necesario ofrecer ceremonias que permitan cada vez más esa unión entre espíritu y materia. El pago es la forma como el pueblo Iku agradece o retribuye todo lo que recibe: la vida, la comida, la salud, el techo, el sueño, la cosecha, el vestido, la fertilidad, el nacimiento. Es la principal ceremonia para que se dé esta comunicación, pero además están: el tejido de las mochilas, el uso de la hoja de coca, el uso de la ambira (tabaco), de las hierbas medicinales, el adivino, los rituales de nacimiento, el matrimonio, la muerte, la forma de organización.

El Mama y la Akumama, como guías espirituales, y las Seymukes, crecen desde pequeños ajenos al mundo occidental de los excesos y el ego, sin tocar nunca ni sal, ni dulce, pues son expresiones de esa Ley del Origen. En síntesis, es la vida cotidiana una expresión permanente de la vida espiritual (la memoria como forma cultural de resistencia de los Arhuacos).

## **La mochila o tutu en el mundo Iku**

En este contexto espiritual es que se tejen las mochilas Tutu, que son una representación del útero femenino que lo contiene todo. La primera puntada constituye el inicio del universo y el desarrollo del mismo en la medida que va creciendo. La concepción de lo femenino y de lo masculino son elementos dinámicos del equilibrio.

Cada puntada, cada vuelta, lleva un significado profundo. Cada dibujo, cada encuentro entre un dibujo y otro, es la expresión escrita, por decirlo de alguna manera, de la profunda cosmovisión de esta cultura, que ve cómo la geometría se vincula, representa, y reproduce, a través del color, del símbolo, lo que reconoce como sagrado. Cada línea en espiral, en forma de camino, transmite un mensaje que no solo es visual sino también vibratorio, y que convoca al equilibrio.

Generalmente estas mochilas tienen un mismo patrón de dibujo, que habla de la armonía de mente, cuerpo y espíritu. Cada uno de los dibujos que vemos en cada mochila representa una idea, y solo una idea es repetida una y otra vez en la mochila. El efecto que tiene su reproducción, en relación con los padres y madres de la naturaleza, y también con la experiencia humana misma, es el trasegar por la vida, la forma de aprender, de cómo se vive y se muere. Es un mantra, en su sentido repetitivo, que permite una conexión especial con el mundo espiritual, donde el dibujo viaja en el tiempo.

Antiguamente las mochilas eran solo de algodón y de fique. Ahora, con el uso de la lana, la tradición ha cambiado. Los colores tradicionales son el blanco, el negro, el gris y el café, que son el color de la lana de las ovejas o chivos, o blanco cuando es de algodón sin teñir. Además hay de distintos tamaños dependiendo de la materia prima y los usos: las pequeñas se usan en ceremonias sagradas para guardar cosas muy personales y que cuidan la vida. También las hay de fique, muy finamente hilado en pierna, que son principalmente usadas por las mujeres. Además las hay muy grandes, hechas también de fique y entorchadas con carrumba, llamadas

cargueras, y cuyo uso es para transportar la panela, la caña, el maíz, la papa, y que se llevan a caballo o en la frente.

Hoy en día el hombre Iku teje y usa tres mochilas. La tercera, de uso personal, Cheikekwanu, es elaborada por su esposa, si es casado, o por su madre, si es soltero. Otra mochila, que tiene un tamaño mediano, la usa para cargar el Yo Buru (poporo, calabazo donde se lleva la cal). Y la mochila Zich, que usa para cargar el Ayu (hoja de coca).

Ahora bien, cada dibujo responde a un origen totémico. Cada dibujo pertenece a una familia de parentescos que está enlazada, además, con un oficio particular y con un don o tarea espiritual concreta. Si bien ese conocimiento se está recuperando de nuevo, ellos explican que cada familia, según el linaje, ejecuta un oficio. Por ejemplo, la elaboración de utensilios de barro o de fique. Además, al tener el permiso para manipular un elemento tan sagrado como la tierra, o el elemento asignado, se les determina la protección del mismo, que al estar bajo su cuidado le da una tarea particular al Mama de ese clan.

Así pues, desde la cultura Iku, la mochila no es un elemento artesanal como lo es en el resto del país o del mundo. Es un elemento constante de reproducción cultural y ritual –teológico– que da sentido a la propia vida y es parte del armónico conjunto del equilibrio entre el hombre y la naturaleza.

Para explicar este sentido pondré dos ejemplos: Kunsamunu a mía y Kunsamunu Cheirwa: como se ha planteado, Kunsumunu es el camino espiritual del pueblo Iku. Así, estos nombres y símbolos (dibujos) son muy importantes en las mochilas, pues representan el camino de la mujer y del hombre. Y al tiempo se habla de los caminos del espíritu, o de crecimiento, para llegar a la una y al otro, y para llegar a Chundwa, el máximo nivel de desarrollo espiritual.

Se caracteriza la mochila de la mujer por ser más pequeña y ligera, y la del hombre más larga y pesada. Lo impactante de estos diseños y de su reproducción, es la fidelidad con que se transmiten de generación en generación y el nivel de abstracción que implica su elaboración. Cuando la mujer teje, ni suma ni resta, pero tampoco tienen un modelo. Simplemente miran, aprenden, entienden y viven el significado lentamente, a medida que crecen, reproduciéndolo con pleno conocimiento de lo que escriben en cada puntada.

Los dibujos en las mochilas están localizados de tres maneras diferentes.

1: En el centro de la mochila, dejando una distancia similar desde la base hasta el dibujo, y desde el dibujo hasta el cuello de la misma. Este tipo de dibujo es el que mencionaba antes como el Kunsumunu a mía y Kunsumunu Cheirwa. Destacan muchísimo, y si se abriera la mochila en cuatro se notaría cómo su ritmo semeja una cara repetida cuatro veces, saludando a las cuatro direcciones de los cuatro elementos.

2: En la parte alta, media y baja, dejando distancias entre uno y otro dibujo. Generalmente se hacen líneas en la parte inferior y superior, y en medio se deja el dibujo prioritario como en el caso de Kunsachu (hoja).

3. En toda la mochila, como el caracol, Urumu, que se inicia desde la primera puntada hasta la boca misma de la mochila. El caracol simboliza una espiral que a su vez es movimiento universal.

Cada dibujo además tiene un nombre y un significado:

Geirwa: padre del fuego.

Urumu: caracol, o espiral; el universo.

Kaku Serankwa: el padre espiritual de los Iku.

Chundwa: picos de la sierra nevada.

Chinuzatu: las cuatro esquinas del mundo.

Kansashu: hoja.

## Bibliografía

- ANGULO, C. & Casas, P. (1944). Tejido en el siglo xx y su proyección en Colombia. Colegio Nuestra Señora del Rosario: Centro de educación humanística.
- ANÓNIMO. (5 de septiembre de 2009). The Butterfly Crop Circle Netherlands.  
<http://mayanprophecy2012.blogspot.com/2009/09/butterfly-crop-circle-netherlands.html>
- APELLINARÉ, G. (2008). El tejido invisible y otras invenciones.: Celeste.
- ASUNCIÓN SILVA, J. (1954). Crisálidas. Hojas de cultura.
- AYALA SÁENZ, R. (2005). La mística del tejido. Bogotá: Mundo lector.
- BACHELARD, Gaston. (1965). La poética del espacio. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- CALVINO, Ítalo El sendero de los hilos de araña. Barcelona: Tusquets.
- CHÁVEZ, A. (1984). Trama y urdimbre en la historia del tejido muisca. *Revista Lámpara*.  
*Número 90*. (Págs. 1-6).
- DELEUZE, G El agotado. Visto el día 5 de noviembre del 2013, de Filosofía superior:  
[www.Filosofiasuperior.com](http://www.Filosofiasuperior.com)
- GARCÍA, E. (2000). La cosmovisión Wayuu a través del tejido: Editorial Nerea.
- GOLDSMID, J. (1995). El camino infinito. New York: Editorial R.C R.
- KANDINSKY, W. (1989). De lo espiritual en el arte.: Paidós.
- LÓPEZ CABRALES, M. M. (2006). Laberintos corporales en la obra de Ana Mendieta.  
*Espéculo*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, revista de estudios literarios.  
En: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/laberint.html>
- MORA, C. (2000). El tejido andino. Buenos Aires: Herencia Textil Andina.
- NINA, B. (2001). Moradas en los árboles. Barcelona: Investigación y Ciencia.
- RONDÍN, A. (2008). Pensar con las manos. : Panamericana editores.
- SCHECHNER, R. (2000). Performance teorías y practicas interculturales. Buenos Aires:  
Secretaria de Extensión Universitaria y Bienestar estudiantil.
- VÁSQUEZ SAWADSKY, C. (2006). Auguste Rondín.

WILSON, E. (2005). Libros sagrados de oriente. Madrid: Nueva España.

YOGANANDA, P. (1991). Autobiografía de un yogui WASHINGTON: Kiev.

YOGANANDA, P. (1991). Susurros de la madre eterna WASHINGTON: Kiev.