

**CULTURA Y GLOBALIZACIÓN: LA SEGURIDAD SOCIETAL DE LA  
COMUNIDAD INDIGENA WAYUU Y LA COMERCIALIZACIÓN DE LOS  
TEJIDOS TRADICIONALES**

**Presentado como requisito para optar a los títulos de**

**Internacionalista y Politóloga**

**De las Facultades de Ciencia Política y Gobierno y de Relaciones Internacionales**

**Universidad Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario**

**Presentado por:**

**Claudia Patricia Chaves Vivas**

**Dirigido por:**

**Juan Nicolás Garzón Acosta**

**Marzo, 2017**

## RESUMEN

*En un mundo globalizado, tendiente a la creciente homogenización y mercantilización cultural, la presente investigación analiza el impacto que conlleva la comercialización de bienes culturales con valor simbólico sobre la seguridad societal de la comunidad indígena Wayuu, a partir de concebirla como amenaza para su identidad cultural, al incitar transformaciones en la producción, elaboración y simbología de los tejidos tradicionales. El marco analítico utilizado, como metodología que determina tres tipos de creencias: visiones de mundo, creencias de principios y creencias de causalidad estructuran la investigación. Complementado por el análisis del discurso político, cuyas herramientas permitieron realizar el análisis crítico de los discursos delineados desde la UNESCO y el Estado colombiano, y develar los momentos que dieron vida a nuevos discursos que justifican la comercialización de bienes culturales con valor simbólico. Finalmente la aplicación del concepto de seguridad societal, permitió definir los efectos que trae consigo la comercialización de los tejidos tradicionales Wayuu como amenazas a la identidad colectiva de la etnia, por poner en peligro sus condiciones de existencia.*

*Palabras clave: global-local, homogenización cultural, valor simbólico, seguridad societal.*

## SUMMARY

*In a globalized world, aimed at increasing homogenization and cultural commodification, the present research analyzes the impact of the commercialization of cultural goods with symbolic value on the societal security of the Wayuu indigenous community, starting from conceiving it as a threat to their identity Cultural, by inciting transformations in the production, elaboration and symbology of the traditional fabrics. The analytical framework used, ideas and foreign policy as a methodology that determines three types of beliefs: world views, beliefs of principles and beliefs of causality structure research. Complemented by the analysis of the political discourse, whose tools allowed the critical analysis of the discourses delineated from UNESCO and the Colombian State, and unveiling the moments that gave life to new discourses that justify the commercialization of cultural goods with symbolic value. Finally, the application of the concept of societal security allowed us to define the effects of the commercialization of the traditional Wayuu fabrics as threats to the collective identity of the ethnic group, in order to jeopardize their conditions of existence.*

*Keywords: global-local, cultural homogenization, symbolic value, societal security.*

A mis hombres dragones y leones Simon y Nicolás  
A mi padre que habita en otro espacio del universo  
Al linaje de mujeres de mi Transgeneracional,  
Y a las mujeres Wayuu, que tejiendo los hilos de la vida  
tuvieron que enterrar sus pequeños hijos muertos...

## AGRADECIMIENTOS

En estas líneas deseo mencionar sin jerarquías a quienes les debo gratitud y reconocimiento por haber tocado mi vida durante el camino de esta investigación. A una de mis grandes maestras Beatriz Pinzón de Santamaría; a Luisa Ortiz por asomarse junto a mí por la ventana de las alternativas; a mi gran amigo y director Federmán Antonio Rodríguez Morales por acompañar gran parte de este proceso con su luz, conocimiento y expertis; a Juan Nicolás Garzón por ofrecerme su ayuda y dirigirme a culminar este documento; Bartolo y Juan Poveda por su gentileza, hospitalidad y por haber permitido la apertura y vivencia del mundo Wayuu en su ranchería el Limoncito; a Cándida Velásquez Uriana una mujer sabia y hermosa por ofrecerme su ser en su ranchería Santa Ana; a la poderosa Iris Aguilar por compartirme toda su información en la ranchería Maku; a la joven Betty Mejía Ipuana, Quintina Gonzalez Epiayú, Helena Flor Ramírez (la negra) y Nida Amaya González de Maicao; a Conchita Ospina y su sobrino Elver del Cabo de la Vela; y a las hermanas Elodia y Cecilia Jusayú de Uribia por compartir su conocimiento y su vida.

También agradezco a mi familia, en especial a mi madre Graciela y mi hermana Liliana por sus continuas voces de aliento. Y finalmente a mi amado Nicolás por su participación y apoyo continuo e incondicional, por mostrarme la inconmensurabilidad del universo, la infinidad de alternativas, el sofisma del tiempo y por siempre creer...

## INTRODUCCIÓN

La consolidación de un mundo globalizado en la primera década del siglo XXI ha implicado evidentes tensiones entre las dimensiones económica y cultural, dado que la globalización capitalista ha tendido a subyugar los referentes culturales expresados en ámbitos locales a partir de –pero no necesariamente restringido a– procesos de homogenización y mercantilización cultural.

Ya desde la segunda mitad de la década de los años noventa se había gestado la discusión académica<sup>1</sup> sobre la tensión entre la globalización económica y la defensa de identidades culturales<sup>2</sup>. En respuesta al debate, y con el propósito de salvaguardar las culturas, la Organización de Naciones Unidas –ONU, por intermedio de la Organización de Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura – UNESCO, erigió el discurso de la diversidad cultural, avalado internacionalmente a partir de la *Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural de 2001*. Superado el debate, la *Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de Expresiones Culturales* proclamada por la UNESCO en el 2005, reconoció también la dualidad económica y cultural intrínseca de todos los bienes, servicios y actividades culturales entendidos como:

Las actividades, los bienes y los servicios que, considerados desde el punto de vista de su calidad, utilización o finalidad específicas, encarnan o transmiten expresiones culturales, independientemente del valor comercial que puedan tener. Las actividades culturales pueden constituir una finalidad de por sí, o contribuir a la producción de bienes y servicios culturales. (UNESCO, 2005, pág. 5)

En concordancia con esta discusión, Colombia (durante el gobierno de Andrés Pastrana Arango) como Estado miembro de la Organización de Naciones Unidas y consecuente con el reconocimiento de la diversidad étnica y cultural proclamada en su constitución política (República de Colombia, 1991) Art. 2,7,8,10,67,68,70,71,y 72 acoge el discurso de la diversidad cultural como eje transversal de las diversas políticas

---

<sup>1</sup> Entre los autores que han participado en el debate se encuentran: Renato Ortiz (1994), Octavio Ianni (1996), Manuel Castells (1997), Rubens Bayardo y Mónica Lacarrieu (1997), Néstor García Canclini (1999), Andrés de Zubiría (1999), Jhon Tomlinson (2001), Huber Ludwig (2002) y Hugo Fazio (2002) entre otros.

<sup>2</sup> Al respecto, una serie de autores han realizado aportes a la gran bibliografía existente sobre la tensión entre la globalización económica y las culturas locales. En términos amplios, tanto los estudios culturales como algunas disciplinas propias de las ciencias sociales y humanas, centran sus investigaciones en las transformaciones sociales acontecidas a finales de siglo, vislumbrando los retos y adaptaciones que debía enfrentar la humanidad del siglo XXI en un nuevo mundo globalizado tendiente a la integración y homogenización (Bayardo & Lacarrieu, 1997). Frente al riesgo de la homogenización cultural y los efectos que conllevan los procesos de estandarización que exige el modelo económico al mercantilizar la cultura, académicos, gremios y organizaciones sensibles al tema cultural abogan por la defensa de la diversidad e identidad cultural, al igual que por la regulación de las industrias culturales y los derechos de autor.

sectoriales de cultura (Ministerio de Cultura de la República de Colombia, 2010). Tal proclamación se hace explícita con la formulación de una política pública de diversidad cultural, en la que los pueblos indígenas se erigen como uno de los principales actores. Así mismo, reconoce la dualidad económica y cultural de las industrias y turismo culturales promulgada por la mencionada Convención de la UNESCO.

En el ámbito local, la comunidad indígena Wayuu se ha caracterizado por ser receptora de las políticas gubernamentales que fomentan la productividad y competitividad. A partir del etnoturismo y la comercialización del arte Wayuu se ha incrementado la mercantilización de la cultura de esta comunidad, induciendo cambios que permitan responder a la lógica del mercado. Estas transformaciones producen alteraciones en las condiciones de existencia de la comunidad indígena Wayuu, poniendo en riesgo su identidad colectiva y amenazando lo que podría denominarse su seguridad societal. La seguridad societal se entiende como la preservación de los elementos que dotan a un grupo social de identidad (lengua, creencias, memoria, costumbres y tradiciones, organización socio-política, etc.), que en conjunto se determinan como patrimonio cultural. (Orozco, 2005, pág. 169)

Es pertinente aclarar que las razones por las que este estudio ha elegido como actor principal a la comunidad indígena Wayuu se basan principalmente en las características que emanan de su ubicación geográfica como su carácter binacional<sup>3</sup>, el contexto económico que los rodea y el atractivo turístico en el que habitan. La primera razón, obedece a que el carácter binacional que posee la comunidad indígena Wayuu exalta su condición *societal*, en la medida que la carencia de fronteras políticas, evidencia la supremacía de la identidad cultural Wayuu sobre la identidad nacional de Colombia y/o Venezuela. La segunda, es el intenso y particular contexto comercial en el que habita el Wayuu, por la presencia del puerto marítimo colombiano, la mina de carbón del cerrejón, el comercio binacional y el fenómeno del contrabando. Finalmente, la visibilidad que ha adquirido la comunidad indígena Wayuu, como consecuencia de habitar en un destino turístico que le ha permitido adherirse a ciertas dinámicas económicas como el etnoturismo y la producción y comercialización de artesanías, categoría en la que se clasifican sus tejidos tradicionales.

---

<sup>3</sup> La comunidad indígena Wayuu habita la península de la Guajira, región en la que se encuentra parte de la línea de frontera que divide, por el nororiente colombiano y el noroccidente venezolano, los Estados de Colombia y Venezuela.

Siendo los temas concernientes a la globalización y a los vinculados a la relación global-local menester de las Relaciones Internacionales y de la Ciencia Política, es a la luz de estas disciplinas que la presente investigación pretende analizar la forma como la comercialización de los tejidos tradicionales Wayuu (bienes culturales con valor simbólico) constituye una amenaza para la identidad cultural (seguridad societal) de la comunidad indígena, al incluir cambios en la producción, elaboración y simbología de sus tejidos tradicionales, en pro de la obtención de beneficios económicos para su supervivencia.

Cabe anotar que pese a que el trabajo de campo fue realizado en un momento específico (año 2005), el análisis discursivo desglosó información anterior y posterior a dicha fecha, llegando a una actualización máxima hasta el año 2014.

### **Herramientas de Análisis**

La perspectiva analítica y metodológica utilizada para abordar la presente investigación la conforman: el marco analítico desarrollado por Keohane y Goldstein, (Keohane & Goldstein, 1993) , complementado por las herramientas que brinda el análisis del discurso político, y el concepto de seguridad societal.

En dicho marco analítico, los autores proponen determinar la importancia que contienen las ideas en la política, en un escenario de debate entre la escuela racionalista y reflectivista, para lo cual determinan tres tipos de creencias: visiones de mundo (world views), creencias de principios (principled beliefs) y creencias de causalidad (causal beliefs). En su orden, las visiones de mundo se conciben como el universo de posibilidades para la acción, posibilidades inmersas en el simbolismo cultural, la cosmogonía, ontología y ética. Por su parte, las creencias de principios son criterios que permiten distinguir lo bueno de lo malo y lo justo de lo injusto, las cuales orientan la acción humana a partir de doctrinas y normativas. Y finalmente las creencias de causalidad son relaciones de efecto que se constituyen a sí mismas como guías para lograr fines (Keohane & Goldstein, 1993, pág. 8).

Por su parte, el análisis del discurso político se auto - determina como una caja de herramientas que permiten identificar, crear, redefinir, interpretar y deconstruir un discurso dejando entrever los significantes que se enlazan con el fin de crear un nuevo significado que cobra sentido (Howarth, 1997) (Laclau, 1993). Se entiende el discurso como un sistema

de significado irreductible a la simple sumatoria de oraciones, proposiciones o enunciados, cuya relación entre sí contiene un sentido. De hecho es la formación de un campo significativo como estructura pre-existente y temporal, que determina a priori las percepciones, los pensamientos y las acciones entre múltiples posibilidades de elección.

El análisis de una formación discursiva permite evidenciar la manera como son articulados, algunos elementos del campo discursivo, para crear el nuevo campo significativo del discurso emergente y dotarlo de significado. En la metodología desarrollada por Ernesto Laclau y Chantal Mouffe (2004), articulación se define como la práctica de juntar elementos diferentes y combinarlos para crear una nueva identidad, expresada como momentos en la articulación (Howarth, 1997, pág. 128).

Esta herramienta permitió llevar a cabo el análisis crítico de los discursos delineados desde la UNESCO y el Estado colombiano, y develar los momentos en la articulación que dieron vida a nuevos discursos que justifican la comercialización de bienes culturales con valor simbólico. A su vez, la amplitud de significantes existentes para definir un discurso, hace imperativo concertar un marco conceptual que determine con claridad su respectivo sentido o significado. Es así que en su mayoría son utilizadas las definiciones existentes en los instrumentos internacionales emitidos por actores oficiales como la UNESCO, al igual que actores nacionales como el Estado colombiano.

Frente a la seguridad societal, conceptualmente se reconoce como un modelo no ortodoxo en el marco de los estudios de seguridad y como uno de los cinco sectores que componen la agenda de seguridad. El término societal se refiere a las comunidades que poseen una identidad determinada, cuya inseguridad se origina en cualquier amenaza que ponga en peligro su existencia (Barry, Waever, & De Wilde, 1998, págs. 119 - 140) (Orozco, 2005, pág. 174). La aplicación de éste concepto al problema de análisis, permite definir los efectos que trae consigo la comercialización de los tejidos tradicionales Wayuu como amenazas a la identidad colectiva de la etnia, por poner en peligro sus condiciones de existencia.

Dicho esto, el primer apartado de la presente investigación se centra en el análisis crítico de las visiones de mundo que han forjado los discursos que sustentan la comercialización de bienes culturales con valor simbólico, evidenciando la articulación entre la dimensión económica y la dimensión cultural en tiempos de globalización y



exaltando las creencias de principios que rigen su accionar. Su orden de análisis y exposición argumentativa, coincide con la cadena de transmisión concebida a lo largo de la investigación la cual recayó en tres actores principales: en el orden internacional, la Organización de Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO); en el orden nacional, diferentes gobiernos colombianos, acompañados de la acción del Ministerio de Cultura y del Ministerio de Comercio, Industria y Turismo. En el orden local, la comunidad indígena Wayuu, cuyo apartado evidencia el contenido simbólico que posee el arte tradicional de su tejido, a partir del análisis de su visión de mundo.

En concordancia, el segundo apartado se centra en el análisis crítico de los efectos de la comercialización de los tejidos tradicionales Wayuu en la comunidad indígena, a partir de la acción de las creencias de causalidad emanadas principalmente por el Ministerio de Comercio, Industria y Turismo de Colombia (concretamente de la ejecución del proyecto de cadena productiva de tejidos, chinchorros y hamacas) y acatadas por la comunidad indígena según los resultados obtenidos en el trabajo de campo<sup>4</sup>.

### **1.1 PERSPECTIVA MUNDIAL: UNESCO Y LA CREATIVIDAD**

La UNESCO articula las dimensiones económica y cultural de la globalización bajo la noción de creatividad, cuyo reconocimiento y fomento, justifica la comercialización de bienes culturales con valor simbólico.

Su trabajo en pro de la creatividad se evidencia en diferentes instrumentos de análisis y normativos emitidos por la Organización, entre los que se encuentran cuatro informes mundiales sobre: diversidad creativa (1995), cultura (1998), economía creativa (2008) y (2013) y diversidad cultural (2010); junto a la Declaración Universal de la UNESCO para la Diversidad Cultural (2001).

Al respecto, podría pensarse que el interés de la Organización por articular las dimensiones económica y cultural de la globalización ya había estado presente, puesto que desde finales de los años cuarenta hasta el inicio de los años ochenta, participó de forma activa desde su área de competencia en la contribución al desarrollo económico promovido

---

<sup>4</sup> El trabajo de campo fue realizado durante un periodo de tiempo determinado, lo cual en términos metodológicos y prácticos permitió visualizar una realidad a modo de fotografía de lo que acontece en la comunidad indígena Wayuu y obtener información de fuentes primarias como consta en los documentos anexos.

por Naciones Unidas a través del Consejo Económico y Social (ECOSOC), al igual que en los dos decenios de las Naciones Unidas para el desarrollo.<sup>5</sup> (UNESCO, 1949) a (UNESCO, 1989)

Profundizando en su trabajo, la Organización se propuso romper con el paradigma de concebir el desarrollo sólo en términos de crecimiento económico luego de reflexionar sobre la dimensión cultural del desarrollo, lo cual dio lugar a la celebración del decenio mundial para el desarrollo cultural y al surgimiento de la Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo.

El proceso de cambio y reformulación del mundo en los años noventa, generó nuevos desafíos que tensionaron la relación entre economía y cultura puesto que los valores, identidades, tradiciones, patrimonio, diversidad y derechos culturales, entre otros; podrían quedar subyugados a la dimensión económica por la tendiente mercantilización y homogenización promovida por la economía y el mercado mundial en la globalización.

Al respecto, en el proyecto de la estrategia a mediano plazo 1984-1989 en el apartado del planteamiento de la problemática mundial y las orientaciones del plan, la UNESCO advierte literalmente:

La necesidad de volver a plantear el desarrollo e inventar nuevas estrategias en las que se tome en consideración la especificidad social y cultural de cada nación y se pueda movilizar la capacidad de iniciativa del conjunto de los individuos y grupos que la componen, es tanto más acuciante en la actualidad por cuanto se desarrolla un movimiento de homogenización que, en numerosos países y en numerosas capas de la población, alcanza a los modos de vida y de pensamiento y a las formas de organización del espacio social, individual y familiar. Esta uniformización no obedece tanto a una convergencia de los diferentes valores de civilización como al predominio de ciertos focos de difusión del saber, el conocimiento de índole técnica y la armonía social, característico de las sociedades más dotadas. El propio fenómeno de la mundialización creciente del espacio económico, social y cultural, suscita, en sectores cada vez más numerosos, y en el seno de sociedades diversas, el predominio de ciertas necesidades y ciertas aspiraciones que se inspiran en el mismo modelo, el de los bienes y servicios que se producen y distribuyen a escala planetaria. En todos los ámbitos, desde la alimentación al vestido, desde los transportes a las actividades de tiempo libre, tienden a difundirse modos de consumo idénticos. Este movimiento es amplificado por los medios de comunicación de masas y las industrias culturales, que prolongan sus dimensiones a las culturas, las ideas y los modos de percepción y de representación del mundo. (UNESCO, 1985, pág. 30)

---

<sup>5</sup> Durante los 50 la UNESCO propone programas que desde las ciencias sociales contribuyan a superar los problemas del desarrollo. En los 60, inicia su cambio de discurso sobre el desarrollo netamente en términos de crecimiento económico para humanizarlo.

En los 70 se centra en su contribución al establecimiento de un nuevo orden económico internacional, enfatizando en la existencia de un Desarrollo endógeno y diversificado.

Finalmente en los 80, sensible a los resultados de la Declaración de México sobre Políticas Culturales, plantea la necesidad de integrar la cultura y el desarrollo. Formula el Decenio Mundial para el Desarrollo Cultural con el gran programa: Paz, comprensión internacional, derechos humanos y derechos de los pueblos, con el fin de promover y otorgar el reconocimiento de la Dimensión cultural del desarrollo.

Dicha advertencia buscaba alertar sobre el posible riesgo que corría la identidad cultural en la creciente globalización (UNESCO, 1998, pág. 6), tema que se convirtió en los noventa en centro de discusión académica<sup>6</sup> cuyo debate dio inicio al discurso de la diversidad cultural, oficialmente abalado por la comunidad internacional a finales del año 2001, a partir de la *Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural* como resultado de las múltiples reconfiguraciones del sentido adquirido por la cultura en diferentes periodos históricos que ha atravesado el sistema internacional,<sup>7</sup>. Adicionalmente en el año 2005 la comunidad internacional también reconoció la dualidad económica y cultural que poseen todos los bienes, servicios y actividades culturales a partir de la *Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de Expresiones Culturales*.

En concordancia, con la reconfiguración y transformación del mundo de finales de siglo, la UNESCO creó la noción de creatividad como un discurso novedoso, el cual es susceptible de analizar en tres momentos. En su inicio, la creatividad fue asociada con diferentes elementos concordantes con la construcción de respuestas al desafío impuesto por la globalización económica, entre los que figuraron las artes, las políticas culturales, el sector cultural, las industrias culturales y los indicadores culturales de desarrollo.

Frente a éste primer momento, podría inferirse que la asociación entre creatividad, industrias culturales y desarrollo, define el momento inicial de la articulación entre la dimensión económica y la dimensión cultural de la globalización, dado que la asociación reafirma el interés y convicción ya manifestadas por la UNESCO frente a la doble función que debe cumplir la cultura, promover tanto el crecimiento económico como el desarrollo cultural. (UNESCO, 1996, pág. 14)

Los aportes de la *Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural*, determinan el segundo momento. La declaración asocia diversidad cultural y

---

<sup>6</sup> Entre los autores que han participado en el debate se encuentran: Renato Ortiz (1994), Octavio Ianni (1996), Manuel Castells (1997), Rubens Bayardo y Mónica Lacarrieu (1997), Néstor García Canclini (1999), Sergio de Zubiría (1999), Jhon Tomlinson (2001) y Hugo Fazio (2002) entre otros. Comparar también Rao, Mohan J. "Cultura y Desarrollo Económico" En UNESCO *Informe Mundial sobre la Cultura*. 1998. p.16

<sup>7</sup> En la postguerra, la cultura se asoció al término de nación. En la Guerra Fría se incluyó el concepto de identidad al sentido de la cultura; seguido del surgimiento y consolidación del desarrollo de las naciones, en el que a la noción politizada de cultura se le adicionó la idea de desarrollo endógeno. En el inicio de la globalización la cultura se asocia a la democracia, por la creciente y generalizada intolerancia en los niveles intra y extra societales. Finalmente en el inicio del SXXI la cultura se liga a la seguridad, ya que el 11 de septiembre evidenció el choque entre culturas e hizo imperativo el reconocimiento de la diversidad cultural como un requisito para mantener la paz mundial. (UNESCO, 2004)

creatividad, exaltando la relevancia del patrimonio cultural y los bienes y servicios culturales. Con respecto a estos últimos, la declaración insta a considerar que el contenido de sentido, valores e identidad que poseen los bienes y servicios culturales los hace diferentes a otras mercancías. Dicha consideración podría determinarse como el primer momento en que se infirió la noción de bienes culturales con valor simbólico, sin embargo fue a partir de la *Convención sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales de 2005* que la UNESCO determina y reconoce literalmente el valor simbólico que poseen ciertos objetos culturales al definir “contenido cultural (...) (como) el sentido simbólico, la dimensión artística y los valores culturales que emanan de las identidades culturales o las expresan” (UNESCO, 2005, pág. 5)

Finalmente el tercer momento lo determina el origen del nuevo discurso de Economía Creativa, delineado inicialmente por el informe elaborado mancomunadamente por la UNCTAD, el PNUD, la UNESCO, la OMPI y la OMC en el 2008 sobre Economía Creativa y consolidado en el *Informe de Economía Creativa: una opción factible de desarrollo* en el año 2010. En términos discursivos, literalmente en el primer informe la economía creativa muestra la asociación entre creatividad, cultura, economía y tecnología, a partir del desarrollo de las llamadas industrias creativas. Pero es en el informe mundial sobre Diversidad Cultural del año 2010 en el que la UNESCO evidencia el alcance del nuevo discurso de economía creativa, al considerar la creatividad y el mercado como vectores esenciales de la diversidad cultural y promover la artesanía y el turismo como sus potencializadores.

Puntualizando, el recorrido anterior deja entrever no sólo la visión de mundo que posee la UNESCO frente a la comercialización de bienes culturales, sino también la forma en que sus instrumentos de análisis y normativos determinan su posición proactiva frente a la comercialización de bienes culturales con valor simbólico. Sin duda el fomento de la artesanía como potencializador cultural constituye la principal creencia de causalidad analizada en esta investigación, pues los modos propuestos en el orden nacional por varios gobiernos colombianos y ejecutadas en el orden local, específicamente en la comunidad indígena Wayuu de la media Guajira colombiana, conllevan cierta amenaza a la seguridad societal de dicha comunidad como será expuesto en el segundo apartado.

## **1.2. PERSPECTIVA NACIONAL: MINISTERIO DE CULTURA Y EL EMPRENDIMIENTO CULTURAL**

En el discurso político colombiano se logró la articulación entre las dimensiones económica y cultural en el discurso de emprendimiento cultural, cuya conceptualización, desarrollo y promoción convierte la comercialización de bienes culturales con valor simbólico<sup>8</sup> en un objetivo deseable.

Aunque el discurso de emprendimiento cultural sólo se hace explícito en la *Política cultural para el emprendimiento y las industrias culturales (2009)*, la construcción y fomento del emprendimiento<sup>9</sup> se enmarca en la madurez de la Política Nacional de Productividad y Competitividad 1999 – 2009 y se evidencia en la creación del *Sistema nacional de emprendimiento (2006)* y en la formulación de la *ley 1014 de Fomento de la cultura del emprendimiento (2006)*, que a su vez dieron paso a la *Política nacional de emprendimiento (2009)*.

Es pertinente aclarar que el campo discursivo que nutre la acción y desarrollo del ámbito cultural colombiano deviene del entendimiento y adopción de diversos instrumentos de análisis y normativos de carácter internacional emitidos principalmente por la UNESCO lo que permite inferir que el Estado Colombiano actúa como una caja de resonancia de la visión de mundo de dicha organización<sup>10</sup>. De hecho en el discurso político de varios de sus gobiernos, se ha menguado el debate sobre la dualidad entre economía y cultura priorizando su articulación como objetivo, con miras a la auto financiación del sector cultural y a la construcción de una alternativa de desarrollo económico y social para el país. (Plan Nacional de Cultura 2001 - 2010, 2001) (Documento Conpes 3162 de 2002)

Al respecto, en la propuesta política sobre el sector cultural del plan nacional de desarrollo 1998 – 2002 literalmente se proyectaba que con el funcionamiento del nuevo sistema de información cultural propuesto, se obtiene “(...) la posibilidad de estimular procesos de producción y mercadeo de bienes y servicios culturales, que en el largo plazo

---

<sup>8</sup> Cabe recordar que el arte del tejido de la cultura indígena Wayuu, analizado en el segundo apartado, se sitúa en ésta categoría en la investigación.

<sup>9</sup> La ley 1014 de 2006 define emprendimiento como: “Una manera de pensar y actuar orientada hacia la creación de riqueza. Es una forma de pensar, razonar y actuar centrada en las oportunidades, planteada con visión global y llevada a cabo mediante un liderazgo equilibrado y la gestión de un riesgo calculado, su resultado es la creación de valor que beneficia a la empresa, la economía y la sociedad.” (Ley 1014 de 2006, 2006, pág. 1)

<sup>10</sup> Para consultar algunas evidencias de la adopción de la visión de mundo de la UNESCO por parte del Estado Colombiano ver: Compendio de Políticas Culturales de Colombia p.27, 45, 56, 67.

se podrán constituir en un importante renglón del producto interno bruto (PIB)” (Plan Nacional de Desarrollo 1998 - 2002, pág. 261) y adicionalmente se sugería “(...) consolidar el sector cultural como fuente de desarrollo económico y social (...) (incorporando) la producción cultural en las dinámicas del mercado, a través de las industrias y servicios culturales” (Plan Nacional de Desarrollo 1998 - 2002, pág. 264)

La cita anterior enmarca el inicio de la articulación entre economía y cultura, y evidencia la concepción de la cultura como un sector económico, lo cual implicó que se convirtiera en receptor de políticas económicas <sup>11</sup> en el discurso político colombiano. A su vez, muestra la adopción de la noción de industrias culturales promovida internacionalmente por los Estados miembros de la UNESCO como elemento discursivo, el cual abarca también a las llamadas industrias creativas<sup>12</sup>.

En concordancia con dicho plan de desarrollo, el Estado Colombiano emitió el plan nacional de cultura 2001 – 2010 el cual determinó el direccionamiento y desarrollo de la cultura en el país. Esta política de Estado marca la consolidación discursiva de la dupla cultura y economía (Plan Nacional de Cultura 2001-2010, 2001) (Documento Conpes 3162 de 2002) al dedicar un apartado con ese título en el que se propone: impulsar a las micros, pequeñas y medianas empresas culturales; fomentar las industrias culturales y la vinculación de sus propósitos con las políticas económicas y sociales del Estado; incentivar el turismo cultural, bajo un marco de respeto por las identidades y las memorias; y reconocer el carácter especial de los bienes y servicios culturales en los procesos de exportación e importación. (Plan Nacional de Cultura 2001-2010, pág. 44)

Sobre los anteriores ejes, el Estado colombiano ha implementado diversas acciones durante la primer década del milenio entre las que se encuentran: el mapeo de las industrias creativas en Bogotá y Soacha (2002), la apertura de la cuenta satélite de cultura (2002), el estudio del impacto económico de las industrias culturales en Colombia (2003), la creación

---

<sup>11</sup> De hecho, la coyuntura de finales del siglo XX en la que Colombia inició su proceso de apertura económica con miras a insertarse en los mercados internacionales y participar en la creciente globalización, incitaron la creación de la política de productividad y competitividad 1999 – 2009, que ha sido ejecutada a partir de tres planes nacionales de desarrollo: 1998 – 2002, 2002 – 2006 y 2006 – 2010. Durante el segundo plan se creó la Agenda interna para la productividad y la competitividad (Documento Conpes 3297, 2004) y durante el tercero, se profundizó la agenda por sectores, dando como resultado la Agenda interna para la productividad y la competitividad del sector de la cultura, publicidad y medios (2007) que versa sobre las industrias culturales y creativas del país.

<sup>12</sup> El Estado Colombiano acoge la distinción de la UNCTAD entre industrias culturales y creativas. Ver Anexo: Diagrama No.1.

de la incubadora de empresas culturales e industrias creativas PRANA (2003), el programa nacional de conformación de cadenas productivas para el sector artesanal (2004)<sup>13</sup>, el plan nacional para las artes (2006), el manual para el emprendimiento en artes e industrias creativas “arte y parte” (2006), la guía metodológica para el desarrollo de mapeos regionales de industrias creativas (2006), la agenda interna para la productividad y la competitividad del sector cultura, publicidad y medios (2007), la política de turismo cultural (2007), la conformación del grupo de emprendimiento e industrias culturales (2008), la política de turismo y artesanías (2009), la política nacional para la promoción de las industrias culturales en Colombia (2010) (Documento Conpes 3659 de 2010) y el observatorio de cultura y economía (2010). Este listado devela la materialización de las diversas creencias de principios que el Estado colombiano ha consolidado conforme a su visión sobre la dupla cultura y economía.

En concordancia, el discurso de emprendimiento cultural emana de las creencias de principios sobre la dupla cultura y economía, siendo irreductible a la simple conjunción del ámbito cultural con los componentes del discurso de emprendimiento. El emprendimiento adquiere protagonismo en el discurso político-económico colombiano por constituirse en un punto nodal para la productividad y competitividad, pues es la herramienta para producir nuevos productos y aumentar la competitividad nacional. De hecho, en el documento Conpes 3527 del 23 de junio de 2008, sobre la Política Nacional de Competitividad y Productividad se determina que un Estado aumenta su valor de producción de tres formas: produciendo más, produciendo mejor, o produciendo nuevos productos. (Documento

---

<sup>13</sup> Entre las estrategias para afrontar la integración económica y la firma de tratados de libre comercio, Colombia le designó al Departamento Nacional de Planeación-DNP la tarea de prestar apoyo técnico al Ministerio de Comercio, Industria y Turismo para la negociación de los acuerdos internacionales de comercio (Decreto 246 de 2002) y (Directiva presidencial 09 de 2002). En virtud de esa labor, el estudio Cadenas productivas: estructura, comercio internacional y protección (DNP - República de Colombia, 2004) determinó los perfiles sectoriales del país (sirviendo de antesala para la elaboración de la agenda interna sectorial ya enunciada) y en su desarrollo generó el Programa Nacional de Conformación de Cadenas Productivas para el Sector Artesanal (Ministerio de Comercio, Industria, Artesanías de Colombia - República de Colombia, 2004). Este programa fue iniciado en 2003 por Artesanías de Colombia (sociedad de economía mixta adscrita al Ministerio de Comercio, Industria y Turismo) en respuesta a la actualización (a 1998) del Censo económico nacional del sector artesanal. Su objetivo general se centró en aumentar la productividad y mejorar la competitividad de las cadenas productivas del sector, a partir de la construcción y fortalecimiento de los eslabones de: provisión de materias primas, diseño, producción y comercialización, con el fin de aumentar su participación en el PIB y en las exportaciones. Fue a través de éste Programa que se realizó la “Estructuración de la cadena productiva de tejidos de chinchorros y hamacas wayúu en el departamento de la guajira” (Ministerio de Comercio, Industria y Turismo, Artesanías de Colombia - República de Colombia, 2004), cuya ejecución determina el análisis del siguiente capítulo de la presente investigación.

Conpes 3527 de 2008, pág. 6) . (Política de Emprendimiento, 2009, pág. 6). Es así que en términos discursivos en la Política para el emprendimiento y las industrias culturales se articulan: desarrollo sostenible; industrias culturales y creativas; cultura como sector de la economía; cadenas de valor y procesos productivos; y profesionalización y calidad.

Profundizando en su análisis, los anteriores elementos responden a concebir el fomento y desarrollo de las industrias culturales y creativas como sector protagonista en el producto interno bruto nacional (PIB) y por ende motor de desarrollo y eje estratégico del desarrollo sostenible, evidenciando la naturaleza económica de la cultura. Adicionalmente determina que:

Las industrias creativas tienen una doble naturaleza: por una parte sus productos (bienes o servicios) transmiten ideas, valores, modos de vida y contenidos simbólicos que reflejan el perfil espiritual de una comunidad, preservando así el sentido de pertenencia a su identidad; por otra, obedecen a las reglas económicas de la producción y el comercio y pueden llegar a ser poderosos motores de desarrollo económico y social. (Política para el Emprendimiento y las Industrias Culturales, 2009, pág. 559)

La cita anterior no sólo reafirma la visión de mundo sobre la dupla cultura y economía, sino que también denota la ubicación de los bienes culturales con valor simbólico en el discurso, bajo la competencia de las industrias creativas. Al respecto, cabe precisar que el arte del tejido Wayuu como un bien cultural con valor simbólico es categorizado en el discurso colombiano como artesanía entendida como:

Actividad de transformación para la producción creativa de objetos, ya sea totalmente a mano, o con la ayuda de herramientas manuales o incluso de medios mecánicos, siempre que la contribución manual directa del artesano siga siendo el componente más importante del producto acabado. La actividad se realiza a través de la estructura funcional e imprescindible de los oficios y sus correspondientes técnicas y está condicionada por el medio geográfico –que constituye la principal fuente de materias primas— así como por el marco sociocultural donde se desarrolla. La naturaleza especial de los productos artesanales se basa en sus características distintivas, que pueden ser utilitarias, estéticas, artísticas, creativas, vinculadas a la cultura, decorativas, funcionales, tradicionales, simbólicas y significativas religiosa y socialmente. Se producen sin limitación refiriéndose a la cantidad y tienden a adquirir carácter de obras de arte. (Política de Turismo y Artesanías: iniciativas conjuntas para el impulso y la promoción del patrimonio artesanal y el turismo colombiano, 2009, pág. 14)

La categoría de artesanía se ubica en las industrias culturales, en los ejes de artes visuales y escénicas y/o turismo cultural (Política para el Emprendimiento y las Industrias Culturales, 2009, pág. 558); y en las industrias creativas, en el eje de conocimiento tradicional (Documento Conpes 3659 de 2010, pág. 9).

Habiendo determinado como el discurso político colombiano articula las dimensiones económica y cultural en el discurso de emprendimiento cultural y el marco en



el que la comercialización de bienes culturales con valor simbólico es más que deseable, el segundo apartado de la investigación se centrará en el análisis crítico de los efectos del Programa Nacional de Conformación de Cadenas Productivas para el Sector Artesanal (2005), como creencia de causalidad concordante con las creencias de principios de los discursos de productividad y competitividad, y emprendimiento cultural colombianos, cuyos resultados ponen en riesgo la seguridad societal de la comunidad indígena Wayuu.

## **1.2 PERSPECTIVA LOCAL: EL SER WAYUU Y EL TEJIDO COMO BIEN CULTURAL SIMBÓLICO**

El arte del tejido Wayuu se encuentra dotado de un alto grado de simbología y significado cultural, pues conlleva ciertas particularidades que evidencian su contenido simbólico: posee un origen mítico, presenta determinantes de género y encarna la cosmovisión del Wayuu; particularidades que a la vez materializan su visión de mundo y muestran algunas creencias de principios y de causalidad propias de la comunidad indígena.

### **Origen mítico**

Se considera que el nacimiento del arte del tejido Wayuu (Sánchez Pirela, 2003, pág. 25)<sup>14</sup> se origina con el mito de *Waleker*<sup>15</sup> (Ver anexo No.1), característica que le imprime a dicho arte un alto grado de contenido simbólico, dado que para las sociedades tradicionales “(...) el mito expresa la *verdad absoluta*, porque explica una *historia sagrada*, es decir, una revelación trashumana que tuvo lugar en el alba de los tiempos, en el tiempo sagrado de los principios (in illo tempore).” (Eliade, 2001, pág. 21) Es decir que para los Wayuu muestra la revelación de una historia sagrada proveniente de los dioses, cuyo objetivo es reencontrar al Wayuu con su pasado ancestral más remoto y revivir la unión de lo místico y espiritual a través de las creencias mágico-religiosas (creencias de principios), que se constituyen en parámetros de comportamiento que rigen la vida del Wayuu, es decir, en costumbres (creencias de causalidad).

### **Género**

Con respecto a las costumbres o prácticas culturales de la comunidad indígena Wayuu, el mito de *Waleker* plantea determinantes sobre el género femenino, las cuales se

---

<sup>15</sup> Waleker o Wale Kerú, en lengua Wayuu (wayuunaiki) significa araña.

materializan principalmente en la práctica del rito de iniciación femenina del encierro o blanqueo<sup>16</sup> y en el arte del tejido. Al respecto

“En cuanto a la mujer en el mito analizado, (Waleker) vemos que la presencia de ella es decisiva en la actividad creadora del arte del tejido, la cual parte de un acto sagrado, donde se concentran las fuerzas cósmicas en su carácter de divinidades. Aquí, la mujer Wayuu responde a su importancia cultural y social étnica, cuya condición matrilineal y matrilocal es decididamente participativa, quedando esto expresado desde el relato mítico, por ser ella la mujer el eje central de esta etnia y precursora del arte del tejido.” (Sánchez Pirela, 2003, pág. 28)

De hecho, es durante el periodo de encierro que las mujeres de la ranchería, en especial la madre, tías o primas mayores, le enseñan a la niña sobre la vida conyugal, los deberes del hogar y el arte del tejido (Forero, 1995, pág. 40) transmitiendo el conocimiento generación tras generación, replicando así sus creencias de principios.

Adicionalmente, se considera que:

“(…) el pensamiento mitológico forma parte de la memoria colectiva, que en su totalidad conforma la conciencia étnica y aflora como una “grabación” en los individuos, llegando a constituir todo un reservorio de sabiduría ancestral y, donde predomina una visión de respeto de la naturaleza como fuente originaria de la vida.” (Sánchez Pirela, 2003, pág. 24)

Es así que el origen mítico del arte del tejido, demuestra que éste oficio forma parte de la sabiduría ancestral, memoria colectiva o conciencia étnica del pueblo Wayuu transmitida por generaciones, como lo evidencian los diseños ancestrales Kanaas, que han sobrevivido desde la época precolombina, mostrando tanto la interpretación de la naturaleza, como de la vida cotidiana y el principio de dualidad o hierogamia de su cosmovisión<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> Tiene por objeto dar inicio a la vida de la mujer. El ritual en sí mismo representa un periodo de transición en el que la niña, a partir de la menarquía (primera menstruación), se transforma en mujer virgen, en Majayura (mujer virgen en wayuunaiki) para el Wayuu. Con la aparición de su primera menstruación la niña debe alejarse, por lo que es llevada a una choza o rancho a manera de celda, construido dentro o cerca de la casa, para que pase su encierro. Luego de rapársele el cabello, debe acostarse en un chinchorro bien elevado del suelo, casi pegado al techo, para que su cuerpo logre expulsar todas las maldades de su niñez (García & López, 1996, pág. 46). Pasados tres días de purificación, es bajada del chinchorro y la madre verifica que haya quedado virgen. Enseguida comienza el periodo de encierro cuya duración puede tardar desde un mes hasta un año o dos, según o determinado por la familia. (García & López, 1996, pág. 47) . En ese periodo, la niña no puede ser vista por ningún hombre, ni puede salir y sólo debe hablar en voz baja. En general las nuevas mujeres “reciben una educación muy completa relativa a las tradiciones de la tribu y los secretos de la sexualidad.” (García & López, 1996, pág. 47) Para finalizar el encierro, la familia organiza una fiesta donde la nueva Majayura baila la chicha–maya o yonna (Danza tradicional Wayuu) ante los invitados, con el fin de ser ofrecida formalmente ante los hombres que deseen desposarla (Forero, 1995, pág. 40)

<sup>17</sup> La presencia de la hierogamia cósmica en los Kanaas tradicionales fue demostrada por Enza García y Belén López en su libro *La cosmovisión Wayuu a través de los texties*.

## Cosmovisión

El principio cosmogónico del pueblo Wayuu, es decir su mito o creencia sobre el origen o evolución del mundo o universo, se erige sobre el precepto de que el mundo fue creado por Maleiwa “(...) el gran espíritu, el principio creador” (Forero, 1995, pág. 13), el dios. Pero para el Wayuu, los hilos que rigen el mundo no dependen de su dios creador Maleiwa, sino que devienen de su principio cosmológico es decir de las leyes generales que rigen el mundo o universo físico, desde la creencia en que todo el mundo Wayuu se conforma de cielo, tierra e inframundo (Jusayú, 1999, pág. 15), otorgando de este modo el poder real de manejar los hilos a su cosmovisión, la cual gira alrededor de los mitos (García & López, 1996, pág. 31) y entorno “(...) a la Hierogamia Cósmica<sup>18</sup> o al casamiento entre el Cielo y la Tierra: Juyá y Pülowi”<sup>19</sup> (García & López, 1996, pág. 36).

García y López explican como los Kanaas representan la hierogamia cósmica, es decir, como en ellos se materializa Juyá y Pülowi, pero no a partir de una representación iconográfica de cada uno de estos seres míticos, sino a través de las relaciones inherentes a los elementos plásticos plasmados en los textiles (García & López, 1996, pág. 112).

Los diseños ancestrales Kanaas o Kanasü<sup>20</sup>, responden a interpretaciones de la naturaleza o de la vida cotidiana del Wayuu (Ramirez, 1995, pág. 35) a partir de la composición de figuras geométricas, cada una con nombre y significado específico, acorde con los códigos culturales de la etnia. Es así, que a partir de ciertos elementos plástico-formales identifican las características de Juyá y Pülowi en los Kanaas, sin despojar a estas figuras del propio simbolismo y nombre que en sí mismos ya contienen.

---

<sup>18</sup> Concepto acuñado por Mircea Eliade. Sobre la hierogamia explica que “Cuando el Cielo se encuentra con la Tierra, la vida brota, bajo formas numerosas, en todos los planos de la existencia. La hierogamia es un acto de Creación: es a la vez cosmogonía y biogonía; Creación del Universo y creación de la Vida a la vez.” (Eliade, 2001, pág. 186) En el caso Wayuu es el encuentro entre Juyá-cielo y Pülowi-tierra, es la materialización de la dualidad su mundo.

<sup>19</sup> Juyá y Pülowi son seres míticos, “Juyá es el nombre dado al personaje mítico masculino considerado ante todo por los guajiros como el “Señor” de la lluvia” (Perrin, 1980, pág. 142) quien a su vez, presenta multiplicidad de caracteres. Pülowi encarna al ser mítico femenino, lugar y madre de todos los peligros y misterios (García & López, 1996, pág. 33). Existe la tendencia a percibir a Juyá como el ser del bien y a Pülowi como el ser del mal, pero sesgar a estos personajes según nuestra propia concepción del bien y del mal, se constituye en un grave error dado que la cosmogonía Wayuu expresada a través de sus mitos, muestra algo diferente, muestra que existe una imbricación del bien y del mal en cada uno de los personajes, muestra una dualidad.

<sup>20</sup> En wayuunaiki significa dibujo

Juyá se encuentra asociado con la línea recta por ser móvil, continua y frecuentemente vertical. Pülowi se relaciona con el plano rectangular del Kanaa, junto con el punto y el color: en el plano rectangular porque en él predominan las líneas horizontales, lo plano o llano, es decir la tierra; en el punto, por no tener movimiento por ser fijo e inmóvil; y en el color, por provenir del arco iris, fenómeno nacido de la lengua de una serpiente, animal Pülowi (García & López, 1996, págs. 104-105). En general los diseños de Kanaas carecen de curvas, por lo tanto su construcción geométrica es la composición de líneas y puntos, la creación de ángulos y vértices, la representación de Juyá y Pülowi, y la materialización de la dualidad Wayuu (Ver anexo No.2).

En suma, el tejido Wayuu se constituye en un arte con alto valor simbólico, en la medida que materializa su cosmovisión o visión de mundo en los diseños ancestrales Kanaas y la interpretación de la naturaleza y la vida cotidiana; proviene de un origen mítico que inmortaliza creencias de causalidad como la ejecución del ritual del encierro, revive en la comunidad creencias de principios mágico-religiosas que le recuerdan al Wayuu preceptos positivos y negativos para regir su vida, y forma parte de la sabiduría ancestral, memoria colectiva o conciencia étnica del pueblo Wayuu, transmitida por generaciones.

## **2. LA COMERCIALIZACIÓN DEL ARTE DEL TEJIDO WAYUU, RIESGO PARA LA SEGURIDAD SOCIETAL DE LA COMUNIDAD INDIGENA**

La comunidad indígena Wayuu ubicada en el territorio colombiano, se ha caracterizado por ser receptora de programas y proyectos que fomentan la productividad y competitividad de sus tejidos tradicionales, los cuales inducen transformaciones que pueden generar alteraciones en las condiciones de existencia de la comunidad, poniendo en riesgo su identidad colectiva y amenazando su seguridad societal.

Dichas transformaciones se evidencian principalmente en el Proyecto de Cadena Productiva de Tejidos, Chinchorros y Hamacas en el Departamento de la Guajira del Programa Nacional de Conformación de Cadenas Productivas para el Sector Artesanal (2005) desarrollado por el Ministerio de Comercio, Industria y Turismo de la mano con Artesanías de Colombia. Adicionalmente su continuidad puede observarse en el proyecto “Orígenes” desarrollado en el marco del convenio de colaboración DHSNo 5211057, suscrito entre Artesanías de Colombia y Ecopetrol (2014).

Concibiendo la seguridad societal como la preservación de los elementos que dotan a un grupo social de identidad (lengua, creencias, memoria, costumbres y tradiciones, organización socio-política, etc.) (Orozco, 2005, pág. 169), que en conjunto se determinan como patrimonio cultural; podría pensarse que la intención del Proyecto Cadena Productiva de Tejidos, Chinchorros y Hamacas en el Departamento de la Guajira, va en camino de salvaguardar la seguridad societal de la comunidad indígena Wayuu, cuando propone como uno de sus objetivos específicos el rescate de los “Kanaas” diseños tradicionales del tejido Wayuu. Sin embargo, los resultados del informe final de la Cadena Productiva de Tejidos, Chinchorros y Hamacas en el Departamento de la Guajira (2005) muestran la introducción de transformaciones en la producción, elaboración y simbología del tejido Wayuu, variaciones susceptibles de ser analizadas una a una por los efectos que conllevan.

## **2.1 Producción**

Frente a las formas de producción, dicho Proyecto determina como punto prioritario la estandarización de equipos y herramientas en todos los talleres existentes en la región (2005, pág. 47), en pro de mejorar los tiempos de producción y los acabados del tejido. Para tal fin, entre otros, el Proyecto propone el uso de un nuevo telar elaborado en madera, modular y desarmable para su fácil transporte, con una silla adherida a lo ancho del telar en dos niveles y dotado de luz eléctrica halógena.

Al respecto, las modificaciones propuestas en esta categoría pueden constituirse en una amenaza para la seguridad societal de la comunidad indígena Wayuu por afectar principalmente su estructura de organización social por tres razones. Primero, la estandarización de herramientas no sólo conlleva al desuso de sus herramientas tradicionales sino que también pierde de vista que el tejido al interior de la comunidad indígena, en especial el chinchorro, marca linajes (García & López, 1996, pág. 57). Al respecto Elver joven Wayuu explica:

(...) cuando usted vea a una persona con un (Chinchorro) doble cara entonces puede ya empezar a deducir, cuando le pregunten de qué casta es, de donde eres, que haces, cuando trae un chinchorro sencillo también le preguntan, pues un chinchorro sencillo como tiene diferentes técnicas lo pueden identificar de señores de la Baja Guajira, en cambio el chinchorro doble faz identifica, este es de la Alta Guajira, este es de la Baja Guajira porque mire el tejido que tiene, y estas cosas... (Elver, 2004, pág. 18)

La cita anterior evidencia cómo el tejido logra transmitir ciertos códigos socio-económicos entre la comunidad, característica que quedaría eliminada en su mayoría al

estandarizar las herramientas para todos los talleres, pues la calidad no deviene sólo de la habilidad de la tejedora sino también del tipo de herramientas que utiliza.

Segundo, propender por el uso de un telar “transportable” al igual que de una silla que permita el fácil desplazamiento de la tejedora en el telar, va en contravía de los preceptos que imprime la cosmovisión Wayuu al acto de tejer, pues simbólicamente la tejedora está vinculada a Pulowi, no sólo por ser mujer sino por estar fija, sentada en un mismo lugar, quieta (características Pülowi) (García & López, 1996, pág. 61). Dicha característica ejemplifica a su vez la estructura de organización social matrilineal de la comunidad indígena Wayuu, pues es la mujer quien habita un lugar determinado, la que se asienta, teje y estructura la organización de la ranchería, siendo el hombre quien desempeña un rol itinerante, en tanto va y viene continuamente.

Tercero, incitar el uso de luz eléctrica en el telar<sup>21</sup> puede poner en riesgo la estructura de la organización social Wayuu, pues extender el tiempo de trabajo a la noche conlleva a que la artesana deje de ser laboriosa en su tiempo libre, desatienda sus responsabilidades y labores en la ranchería y conciba la probabilidad de trabajar mientras todos duermen. Esta última, implica pasar por alto una de las creencias mágico-religiosas del Wayuu frente al tiempo de los sueños, como momento sagrado con función profética. También puede producir alteración en la transmisión de conocimiento ancestral, pues es en horas de la madrugada que los abuelos enseñan a sus nietos sobre sus antepasados y en especial sobre la relación con los clanes (riñas, deudas o treguas transgeneracionales).

## **2.2 Elaboración**

Con respecto a las transformaciones en la elaboración, el Proyecto promueve el desarrollo de líneas de producto bajo el concepto de diversificación, desde el cual se insta a las tejedoras a comprender las necesidades occidentales para crear nuevos tejidos (pág. 36). Como resultado de los talleres de creatividad, ahora es posible encontrar entre los tejidos Wayuu pulseras, bufandas, cojines, individuales y caminos de mesa, entre otros. Esta modificación también puede constituirse en una amenaza a la seguridad societal en la medida que desdibuja una forma actual de transmisión de conocimiento, pues el tejido actúa como un

---

<sup>21</sup> A manera de reflexión, este planteamiento imposibilita el cumplimiento del objetivo de estandarización de todos los talleres, puesto que en varias de las rancherías Wayuu no cuentan con servicio de energía eléctrica.

testimonio vivo para las generaciones presentes y futuras de la forma de vida Wayuu. (García & López, 1996, pág. 57)

Al respecto, el tejido Wayuu se caracteriza por poseer un carácter utilitario que expresa sus modos de vida, “En las hamacas y chinchorros duermen, procrean y se sientan en las fiestas y en las ceremonias de los entierros. Cuando muere el wayuu, este es velado y enterrado en su hamaca.” (García & López, 1996, pág. 56) Adicionalmente chinchorros, hamacas, mochilas y bolsos materializan el carácter itinerante de la vida Wayuu, como adaptación a las condiciones climáticas<sup>22</sup> y los recursos naturales de su territorio (García & López, 1996, pág. 57). En ese orden ¿qué sentido tiene para el Wayuu transformar una mochila en un cojín? o ¿cómo es posible relacionar un Wayuu con una bufanda?

### **2.3 Simbología**

Finalmente frente a las transformaciones en la simbología, el Proyecto abanderó el rescate de técnicas tradicionales de tejeduría abogando por el uso imperativo de los Kanaas tradicionales en remplazo de cualquier otro tipo de iconografía (pág. 39 y 66 ), pues en el mercado local guajiro, se crean modas que demandan tejidos que contengan los nombres o marcas de algunos productos prestigiosos como: Marlboro (marca de cigarrillos), Old Parr (marca de whiskey), Tommy Hilfiger (marca de ropa y accesorios), Polar (marca de cerveza) entre otros, al igual que la personalización de chinchorros y/o mochilas con el nombre de quien los usa.

Ciertamente la presencia de diseños Kanaas dotan al tejido de mayor carga simbólica. Sin embargo, debe reconocerse que el tejido Wayuu es también portador de memoria histórica<sup>23</sup> que narra parte de los escenarios del mundo que los rodea. Es así, que el Wayuu debería sentirse libre de representar sin abstracción apartes de su entorno natural y socioeconómico<sup>24</sup>, dado que ese tipo de iconografía también contiene parte de su

---

<sup>22</sup> El clima desértico en el que habita el Wayuu justifica el uso de colores vivos en sus tejidos, pero a pesar de que el color constituye un icono particular de distinción en sus tejidos, la propuesta en diversificación insta a cambiar la paleta de colores por tonos “ocres” o “tierra” que tiendan un poco a la sobriedad para ser más vendibles.

<sup>23</sup> Por ejemplo el prestigio de Nazareth (Alta Guajira) por sus finos tejidos, narra la influencia de la artesanía española, pues fueron las monjas españolas del orfanato de Nazareth quienes han influenciado en colores y confección. Comparar García y López, *La cosmovisión Wayúú a través de los textiles*. 1996. p.58.

<sup>24</sup> El uso de las marcas (Tommy Hilfiger, Marlboro, Old Parr, Polar, etc.) denotan la zona de alto comercio internacional en el que habita el Wayuu, vinculando incluso condiciones particulares como el fenómeno del contrabando binacional.

memoria, e intentar coartar su libertad de expresión, puede constituir una amenaza a su seguridad societal.

En suma, el análisis de las alteraciones que pueden generar las transformaciones propuestas, evidencia cómo el Proyecto de Cadenas Productivas de Tejidos, Chinchorros y Hamacas en el Departamento de la Guajira, prioriza la generación de cambios que permitan responder a la lógica del mercado, dejando de lado los efectos colaterales de su implementación sobre las particularidades societales de la comunidad indígena Wayuu. De hecho, ignora las consecuencias que conlleva la homogenización y estandarización de procesos de producción (buscando reducir tiempo y aumentar calidad) sobre la estructura de la organización social de la comunidad indígena, a la vez que la diversificación y modificaciones en la simbología de los tejidos tradicionales, se impone sobre la identidad cultural de la etnia.

### **3. REFLEXIONES FINALES**

El análisis del Proyecto de Cadenas Productivas de Tejidos, Chinchorros y Hamacas en el Departamento de la Guajira, como materialización de una creencia de causalidad derivada de las creencias de principios que el Estado colombiano ha forjado sobre la relación cultura y economía, construidas sobre la adopción de la visión de mundo de la UNESCO, demuestra cómo la comercialización de los tejidos tradicionales Wayuu (bienes culturales con valor simbólico) podría constituirse en una amenaza para la seguridad societal de la comunidad indígena, al implementar diversas modificaciones en la producción, elaboración y simbología de los tejidos, priorizando beneficios económicos.

Adicionalmente, las consecuencias societales frente a la identidad cultural que acarrea la implementación del Proyecto analizado en la segunda sección de la presente investigación (Cadenas Productivas de Tejidos, Chinchorros y Hamacas en el Departamento de la Guajira), refleja la preocupación que generó la tensión entre la dimensión económica y la dimensión cultural en el escenario internacional durante el cambio de siglo, y que dio paso a la gestación del discurso de la Diversidad Cultural (como fue analizado en el primer apartado de esta investigación), como salvaguarda sobre el riesgo que corría la cultura, frente a los efectos que producen los procesos de homogenización, estandarización y mercantilización cultural de un mundo globalizado.



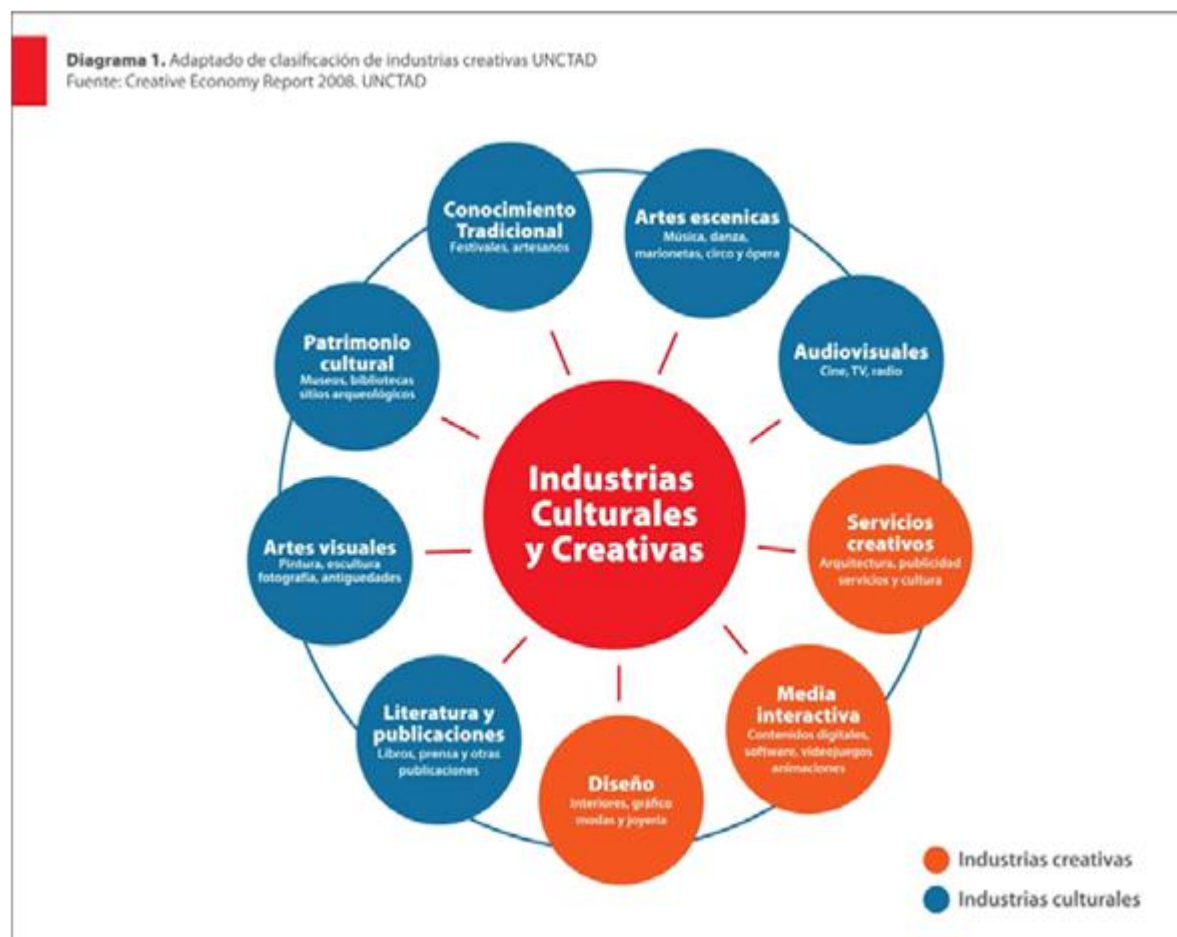
El Proyecto analizado en la investigación revela también cómo el Estado colombiano a pesar de actuar como una caja de resonancia de la visión de mundo de la UNESCO, acatando y firmando los diferentes instrumentos internacionales promovidos por la Organización que versan sobre la salvaguardia a la Diversidad Cultural, prioriza en sus creencias de principios y de causalidad, la dimensión económica sobre la dimensión cultural, en la medida que insta a producir transformaciones que beneficien las leyes y lógica del mercado en función de la mercantilización cultural, dejando en un segundo plano los efectos culturales colaterales de la implementación.

Al respecto, es posible determinar que dicha prioridad se erige en concordancia con su discurso político, en la medida que el Estado colombiano concibe la cultura como un sector económico y una alternativa de desarrollo económico y social para el país. En ese orden, concebir que el Proyecto analizado priorizó la consecución de resultados concordantes con la lógica del mercado, con la intención de permitir el desarrollo de una fuente económica de ingresos que permitieran la obtención de beneficios económicos para la subsistencia de la comunidad indígena Wayuu, evidencia los beneficios que conlleva la mercantilización cultural, que no versan sólo en constituirse en una fuente de ingreso sino que traen consigo la visibilidad que puede obtener la cultura frente al reconocimiento local, nacional e incluso internacional, por parte de la otredad. De hecho, evaluar los efectos colaterales en términos sociales de la implementación de proyectos productivos frente a la obtención de recursos económicos para la supervivencia humana, sería un tema de discusión muy pertinente con la actualidad, dado que en la comunidad indígena Wayuu la mortalidad infantil por desnutrición y falta de agua hasta el año 2016, ha cobrado la vida de cerca de 5.000 niños desde el año 2011.

Ciertamente velar por la seguridad societal de las comunidades indígenas no implica concebirlas como comunidades cerradas e inmutables, pues es la apertura e interrelación con su entorno la que garantiza la adaptación y por ende la subsistencia de la comunidad. Es así que parte de la intención de la presente investigación consistió en reflexionar y enfatizar sobre cómo el componente cultural constituye una variable fundamental en la implementación de proyectos de diferente índole, pues modificaciones simples pero impuestas, pueden acarrear cambios estructurales que desvían las condiciones sociales de las comunidades.

Finalmente en la totalidad del documento se evidencia la relación global – local mostrando cómo una acción internacional (siguiendo la cadena de transmisión internacional, nacional, local) logra impactar las condiciones de existencia de una comunidad. Esta particularidad permite exaltar el cambio de órdenes de escala de relación que ha traído consigo la consolidación de un mundo globalizado, pues antes de habitar en un mundo global, los órdenes de escala de relación eran susceptibles de clasificarse en tres niveles: Internacional, Regional y Nacional o Estatal. La investigación muestra cómo la escala Nacional o Estatal ha dejado de ser la menor escala, permitiendo que otro tipo de ordenes en su interior adquirieran el protagonismo para interrelacionarse en los diferentes niveles, posibilitando que una comunidad, un barrio, un municipio o un departamento, entre otros, se consoliden como un posible actor Regional y/o Internacional. Este es el caso de la comunidad indígena Wayuu, que se constituye como un actor local, susceptible de un impacto global.

## Diagrama 1. CLASIFICACIÓN DE LAS INDUSTRIAS CULTURALES Y CREATIVAS



Fuente: Documento Conpes 3659 de 2010

## Anexo 1. El mito de Waleker

Cuentan los ancianos que un día de primavera, un joven cazador muy valiente salió al monte Isashii, considerado lugar Pülowi<sup>25</sup> porque sólo imperaba el miedo y la soledad.

El joven se llamaba Irunuu, que significa *estrella que cae* porque el día de su nacimiento “una estrella se desprendió del cielo e iluminó toda la noche. Y los augures vaticinaron al recién nacido grandes sorpresas en su vida” (García & López, 1996, pág. 53). Irunuu tenía tres hermanas a quienes sostenía, defendía y cuidaba por ser el único varón de la casa.

Estando adentrado en el monte Isashii, el cazador oyó una voz tenue que lo llenó de miedo y a la vez de curiosidad. Al acercarse a la voz, encontró una niña fea, sucia y barrigona que jugaba con las hormigas. A las preguntas sobre quién era y que hacía ahí sola, la niña no respondió, por lo que Irunuu le dijo:

“- No se quien sois. Tan pronto creo que sois una criatura de verdad, como un wanulu<sup>26</sup> en forma humana.” (García & López, 1996, pág. 53)

La niña le respondió que no era un wanulu y que si dudaba de ella, pues que la llevara al lugar que a él le pareciera. Luego, ella le explicó como había quedado huérfana y fue tanto el sentimiento que se inundó en llanto e Irunuu, sintiendo compasión por la criatura, se la llevó con él a su casa.

Apenas las hermanas de Irunuu conocieron la niña sintieron profundo rechazo, ocultándole a Irunuu que no la aceptaban. Por su lado Irunuu se comportaba muy especial con ella “la bañaba, la peinaba, le daba de beber en su totuma, la acostaba en su chinchorro, la mecía y la dormía” (García & López, 1996, pág. 53). Irunuu llamó a la niña Wokoloonat.

Cuando Irunuu se iba de caza sus hermanas le mostraban todo su rechazo a Wokoloonat, maltratándola. “La golpeaban y le daban de comer huesos y de beber agua con la que lavaban los calderos. La hacían dormir entre las cenizas y los excrementos” (García & López, 1996, pág. 53)

---

<sup>25</sup> Personaje mítico femenino Wayuu, considerada madre de todos los peligros y misterios.

<sup>26</sup> Personaje mítico pariente de Pülowi, relacionado con los espíritus y las enfermedades

Al regresar Irunuu, sus hermanas lo engañaban diciéndole que la niña se encontraba en ese estado tan deplorable porque a ella le gustaba, ya que parecía más un animalito salvaje. Pero aunque Irunuu creía en sus hermanas, no cambiaba su comportamiento con la niña y seguía cuidándola como antes.

En las noches en que Irunuu se ausentaba, sus hermanas hacían que Wokoloonat durmiera en una choza lejana de la casa.

“La primera noche, al verse sola, Wokoloonat cambió su forma de niña fea y se convirtió en una doncella hermosísima que iluminó la noche con el fulgor de sus ojos. Su belleza era incomparable. Ya no era la niña fea que infundía miedo; sino la Majayut<sup>27</sup> de mágicos embrujos. Solo la noche conocía el secreto de aquella transformación.” (García & López, 1996, pág. 54)

Esa noche

La doncella llevo los dedos a la boca y sacó del cerco de sus dientes un hilo tan fino y centellante que parecía una hebra de luz. Con aquel hilo trazó la vaporosa urdimbre y con hábiles manos comenzó a enhebrar las tramas de su tejido. Wokoloonat sacaba de su saliva los hilos con que tejía. De sus labios húmedos brotaban madejas policromas que fue cambiando con exquisita delicadeza. (García & López, 1996, pág. 54)

La doncella era considerada como una tejedora muy hábil, pues conocía todos los secretos del arte de tejer. “Sabía combinar los colores maravillosos con que se visten las mariposas; porque así lo aprendió de Atia<sup>28</sup>, la que tejió el arco iris sobre los cielos y el cinturón de Ka’i<sup>29</sup> sobre la aurora. Sabía imitar los matices de las flores; porque así se lo enseñó Kanaspi<sup>30</sup>. Sabía tejer encajes primorosos como los que teje el mar con sus espumas.” (García & López, 1996, pág. 54)

Esa primera noche, la doncella tejió un chinchorro para Irunuu que por sus bellos colores se asemejaba al plumaje de las guacamayas. Al día siguiente la niña volvió a su estado natural.

---

<sup>27</sup> Término utilizado por los Wayuu para designar a las mujeres vírgenes o doncellas.

<sup>28</sup> Personaje mítico Wayuu, considerada como la sobrina de Juyá, el dios del sol.

<sup>29</sup> En wayuunaiki significa sol.

<sup>30</sup> Deidad Wayuu que personifica el tejido. También es una planta silvestre.

Las hermanas de Irunuu al ver el chinchorro sintieron temor pensando que era obra de un wanulu. Pero al detallar la belleza del tejido, no dudaron que venía de las manos de una tejedora muy hábil, sin sospechar, ni por un instante, que pudiera ser Wokoloonat.

Ese día Irunuu regresó y sus hermanas le entregaron el chinchorro haciéndole creer que lo habían hecho ellas. En la tarde volvió a partir y sus hermanas se juraron entre sí, encontrar a la tejedora. Esa noche, mandaron a la niña a dormir y ellas se quedaron despiertas, esperando que la tejedora apareciera en el chinchorro. “Aquel chinchorro tenía una virtud: el que se acostaba en él durante el día se tornaba vicioso y holgazán; el que lo hacía durante la noche dormía profundamente.” (García & López, 1996, pág. 54)

“Aquella noche la doncella llamada Waleker<sup>31</sup>, imitó los colores con que los genios tejieron los paisajes. Los mantos que tejen los inviernos sobre las llanuras; las enredaderas que se entretejen entre los árboles; el pabellón de neblinas que cubren la cuesta azul de los montes; las blancuras de las nubes que afloran en la lontananza y la alegría de los crepúsculos vespertinos.” (García & López, 1996, pág. 54)

Aquella gama de colores maravillosos los combinó la doncella en una noche para dar variedad a sus tejidos. Hizo una manta color de cielo con encajes de filigrana (...) Un She'be enlistado de tintes espectrales. Una faja ancha de Kannas<sup>32</sup> de diferentes tonos y decorada con líneas zigzagueantes (Si'ira)<sup>33</sup>. Un amplio cinturón de figuras geométricas acabadas en borlas multicolores (...) Un lienzo satinado llamado Aiche (guayuco). Una bolsita rojinegra terminada en borla unicolor, para usarla como bolsillo en la parte lateral del muslo (Wolu), un pañolón: un gorro a manera de bonete con topes de Molono. Un Tolooma profuso. Así acabó la doncella toda la indumentaria de Irunuu, sin que sus espías, las malvadas, se dieran cuenta. (García & López, 1996, pág. 54)

A la mañana siguiente, las hermanas de Irunuu se dieron cuenta que se habían quedado dormidas, cuando vieron todas las nuevas prendas tejidas para su hermano. Las aceptaron y mandaron a que Wokoloonat se bañara antes de que Irunuu llegara. A la niña le encantaba el agua, pues le brindaba un mundo de diversión.

Al llegar Irunuu, sus hermanas le entregaron toda la vestimenta a su nombre. El la recibió pero dudo de ellas pues en la casa no encontraba ningún instrumento de tejer, además sabía que era muy poco tiempo para que hubieran desarrollado con tanta destreza

---

<sup>31</sup> En wayuunaiki significa araña

<sup>32</sup> Diseños tradicionales del tejido Wayuu

<sup>33</sup> Fajón masculino del atuendo típico Wayuu

un arte tan desconocido y difícil. Sin embargo Irunuu les hizo creer que nuevamente se iría de caza a un lugar muy retirado, pero realmente su intención era quedarse y averiguar quién era la tejedora.

Irunuu antes de irse les dijo a sus hermanas “no olvidéis los cuidados que merecen a Wokoloonat: cuidadla, que cuando sea grande estará a nuestro lado cuidándonos también. Queredla, no la tratéis con severidad. El corazón de los niños es frágil como la policromía de las mariposas. Ellos merecen amor y ternura” (García & López, 1996, pág. 55) Después de esas palabras, fingió su partida.

Irunuu se escondió hasta que llegó la noche y vio como un resplandor se apoderaba de la choza en la que dormía Wokoloonat. Se acercó a observar por una de las rendijas y vio como la niña se transformaba en una hermosa doncella. “La doncella escupió en sus manos y de aquella saliva hizo innumerables ovillos de seda con los que tejó una hamaca, una mochila profusamente dibujada (Susu), un amplio manto (Sheil) y un pellón de caballería. “Así tejó la doncella con hábil maestría (...) los más variados tejidos hasta entonces desconocidos por los wayuu.” (García & López, 1996, pág. 55)

Con el resplandor de la choza las hermanas de Irunuu se acercaron y entraron sorprendiendo a la doncella quien las convirtió en murciélagos. Como la doncella sabía que Irunuu la espía, lo invitó a seguir y le dijo:

ya no soy Wokoloonat sino Waleker, la hija de la noche y la soledad. Participo de mi doble naturaleza para enseñar en vuestra orden el arte de mis predecesoras, aquellas que tejieron para los genios (...) Los Wayuu no saben tejer y yo he venido para enseñarlos. Creí que vuestras hermanas pudiesen aprender mi arte pero no han querido por soberbias, indolentes y perversas (...) Hubiera querido huir sin heredar mi arte si no me hubiese prendido de vuestra bondad. Fuera la eterna niña columpiándose en el ramaje de los árboles al amparo de mi madre, si el destino no me hubiese puesto en el camino de vuestra suerte. Ambos nos compadecemos aquella vez, me diste vuestra bondad y vuestro cuidado, y yo os di mi gratitud. (García & López, 1996, pág. 54)

Después de sus palabras Irunuu se sintió enamorado de la doncella y al querer tomarla en sus brazos, Waleker se convirtió en araña y desapareció entre las ramas de un árbol, dejando en las manos de Irunuu sólo un hilo de telaraña. Luego Irunuu afectado, regresó a su casa y guardó los tejidos para que las nuevas generaciones Wayuu aprendieran el arte del tejido. Fue así que se difundió este arte por toda la Guajira.

## Anexo 2. Ejemplos más frecuentes de Kanaas tradicionales

### a. Pasatalawaya: como las tripas de la vaca



Fuente: Entrevista a Elodia Jusayú  
Hamaca doble faz con Kanaa  
Pasatalawaya: Como las tripas de la vaca  
vaca



Fuente: Wale'Kerú



Fuente: Entrevista a Elodia Jusayú  
Manta Wayuu manga corta con Kanaa  
Pasatalawaya: Como las tripas de la

Es evidente que este Kanaa responde a la interpretación que el Wayuu hace de la naturaleza, por lo tanto identificar la hierogamia cósmica se constituye en un análisis más interesante.

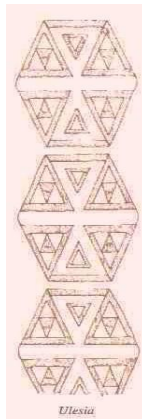
Según la posición del tejido, Juyá se encuentra en la verticalidad y en la fluidez del tejido, donde no es perceptible ni comienzo ni fin. Por el contrario, Pülowi se halla en la forma rectangular del plano, tanto de la hamaca como de la manta, al igual que en los colores. Adicionalmente, en éste Kanaa Juyá contiene a Pülowi, ya que al observar la doble pared de hexágonos, fluida como Juyá, se encuentran pequeños triángulos o diamantes, como puntos fijos e inmóviles, como Pülowi. Pero simultáneamente Pülowi contiene a Juyá, porque el Kanaa se desarrolla en un plano rectangular. Nuevamente la dualidad del pueblo Wayuu se hace presente.



## b. Shiki'pala: Ulesia-Limpio



Fuente: Entrevista a Iris Aguilar  
Mochila mediana con Kanaa  
Kanaa también designado Ulesia: limpio.



Fuente: Wale' Kerú  
(Ramirez, 1995, pág. 36)



Fuente: Entrevista a Elodia Jusayú  
Mochila mediana con Kanaa  
Kanaa también designado Ulesia: limpio  
En la foto, a la derecha, Elodia Jusayú

Este Kanaa es propio de las cabeceras de la faja tradicional masculina del Wayuu, cuya función es sostener el guayuco<sup>34</sup>. A diferencia de otros Kanaa, no es evidente la interpretación de la naturaleza ni de la cotidianidad Wayuu, solo designa un concepto: “limpio”.

---

<sup>34</sup> Taparrabo indígena para el hombre

### c. Marulyunaya: Como el grabado que se hace al totumo usado en el ordeño



Fuente: Entrevista a Cecilia Jusayú (Uribe-2005)  
Mochila mediana con Kanaa tradicional,  
Marulyunaya: Como el grabado que se hace  
al totumo usado en el ordeño.



Fuente: Wale'Kerú  
(Ramirez, 1995, pág. 34)

Este Kanaa es un claro ejemplo de la interpretación de la vida cotidiana del Wayuu. Su significado real no se encuentra en el tipo de grabado hecho en el totumo, sino en la acción en la que es utilizado el totumo, es decir en el acto de ordeñar, como un oficio cotidiano del Wayuu.

Como afirma Conchita “(...) en cada diseño el Wayuu manifiesta su convivencia cultural, su mundo Wayuu, sus cosas cotidianas.” (Ospina, 2004) Es así como la cultura Wayuu, desde sus ancestros, ha desarrollado una interpretación simbólica de su relación con la naturaleza, de su cotidianidad y de su cosmovisión, evidenciando que en el arte del tejido Wayuu “(...) los dioses (Juyá y Pülowi), la naturaleza, y el hombre forman una unidad.” (García & López, 1996, pág. 105)

## BIBLIOGRAFIA

- Abello, I., de Zubiría, S., & Sanchez, S. (1999). *Cultura: Teorías y gestión*. San Juan de Pasto: Ediciones Unariño.
- Andes, U. d., & Council, B. (2002). *Mapeo de las industrias creativas Bogotá y Soacha*. Bogotá D.C. : CEDE.
- Barry, B., Waever, O., & De Wilde, J. (1998). *Security: A new framework for analysis*. Boulder, Colorado, Estados Unidos de América: Lynne Rienner Publishers.
- Bayardo, R., & Lacarrieu, M. (1997). Notas introductorias sobre la globalización, la cultura y la identidad. En M. Casalla, *Globalización e identidad cultural* (pág. 15). Buenos Aires: Ciccus.
- Canclini, N. G. (1990). *Culturas Híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- Canclini, N. G. (1995). *Consumidores y ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo.
- Canclini, N. G. (1999). *La globalización imaginada*. México: Paidós.
- Canclini, N. G. (2004). *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Madrid: Gedisa S.A. .
- Castells, M. (2003). *La era de la información: el poder de la identidad*. México: Alianza.
- Castells, M. (2005). *La sociedad red en la era de la información: economía, sociedad y cultura. El poder de la identidad*. México: Siglo XXI.
- Castells, M. (2005). *La sociedad red en la era de la información: economía, sociedad y cultura. La sociedad red*. Mexico: Siglo XXI .
- Congreso de la República de Colombia. (26 de Enero de 2006). Ley 1014 de 2006. *De fomento a la cultura del emprendimiento*. Bogotá D.C., Cundinamarca, Colombia.
- DNP - Ministerio de Comercio, Industria y Turismo. (26 de Julio de 2004). Documento Conpes 3297. *Agenda interna para a productividad y la competitividad: metodología*. Bogotá D.C., Cundinamarca, Colombia.
- DNP - Ministerio de Cultura. (Agosto de 2007). *Agenda interna para la productividad y competitividad . Documento sectorial: Cultura, Publicidad y Medios*. Bogotá D.C., Cundinamarca, Colombia.

- DNP - Ministerio de Cultura. (10 de Mayo de 2002). Documento Conpes 3162 de 2002. *Lineamientos para la sostenibilidad del plan nacional de cultura 2001-2010 "Hacia una ciudadanía democrática cultural"*. Bogotá D.C., Cundinamarca, Colombia.
- DNP - Republica de Colombia. (1998). Plan Nacional de Desarrollo 1998 - 2002. *Cambio para construir la paz*. Bogotá D.C., Cundinamarca, Colombia.
- DNP - República de Colombia. (2003). Plan Nacional de Desarrollo . *Hacia un Estado Comunitario*. Bogotá D.C., Cundinamarca, Colombia.
- DNP - República de Colombia. (2004). *Cadenas Productivas: estructura, comercio internacional y protección* . Bogotá D.C.
- DNP - República de Colombia. (2007). Plan Nacional de Desarrollo 2006 - 2010. *Estado Comunitario: desarrollo para todos*. Bogotá D.C., Cundinamarca, Colombia.
- DNP, Ministerio de Cultura. (10 de Mayo de 2002). Documento Conpes 3162 de 2002. *Lineamientos para la sostenibilidad del plan nacional de cultura 2001 - 2010 "Hacia una ciudadanía democrática cultura"*. Bogotá D.C., Cundinamarca, Colombia.
- Eliade, M. (2001). *Mitos, sueños y misterios*. (M. Portillo, Trad.) Barcelona, España: Kairós.
- Elver. (18 de Dicimebre de 2004). Entrevista a Conchita Ospina tejedora Wayuu del Cabo de la Vela. 18. (P. Chaves, Entrevistador) Bogotá D.C., Cundinamarca, Colombia.
- Forero, A. (1995). *Nosotros los Wayuu*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- García, E., & López, B. (1996). *La cosmovisión Wayúú a través de los textiles*. Caracas, Venezuela: Fundación Carlos Eduardo Frias.
- Howarth, D. (1997). La Teoría del Discurso. En D. Marsh, & G. Stocker, *Teoría y Métodos de la Ciencia Política*. Madrid: Alianza .
- Ianni, O. (1998). *La Sociedad Global*. México: Siglo XXI.
- Ianni, O. (1998). *Teorías de a globalización*. México: Siglo XXI.
- Ianni, O. (1999). *la Era de Globalismo*. México: Siglo XXI.
- Jusayú, M. A. (1999). *Ni era vaca ni era caballo*. Caracas: Ekare - Banco del libro.
- Keohane, R., & Goldstein, J. (1993). *Ideas and Foreign Policy: Beliefs, Institutions, and Political Change*. Itaca Cornell University Press.

- Laclau, E. (1993). Discurso. En R. Goodin, & P. Pettit, *The Blackwell Companion to Contemporary Political Thought* (D. G. Saur, Trad.). The Australian National University.
- Laclau, E., & Mouffe, C. (2004). *Hegemonía y estrategia socialista, Hacia una radicalización de la democracia* (Segunda edición en español ed.). Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Ministerio de Comercio, Industria y Turismo - Artesanías de Colombia. (2005). *Informe Final de la Cadena Productiva de Tejidos, Chinchorros y hamacas en el Departamento de la Guajira*. Bogotá D.C.: Artesanías de Colombia.
- Ministerio de Comercio, Industria y Turismo - República de Colombia. (Julio de 2009). Política de Emprendimiento. Bogotá D.C., Cundinamarca, Colombia.
- Ministerio de Comercio, Industria y Turismo, Artesanías de Colombia - República de Colombia. (2004). *Formulación del Proyecto Estructuración de la cadena productiva de tejidos de chinchorros y hamacas wayuu en el departamento de la Guajira*. Bogotá D.C.: Artesanías de Colombia.
- Ministerio de Comercio, Industria y Turismo, Artesanías de Colombia. (Diciembre de 2009). Política de Turismo y Artesanías: iniciativas conjuntas para el impulso y la promoción del patrimonio artesanal y el turismo colombiano. Bogotá D.C., Cundinamarca, Colombia.
- Ministerio de Comercio, Industria y Turismo, DNP. (23 de Junio de 2008). Documento Conpes 3527 de 2008. *Política Nacional de Productividad y Competitividad*. Bogotá D.C., Cundinamarca, Colombia.
- Ministerio de Comercio, Industria y Turismo, Ministerio de Cultura - República de Colombia. (Septiembre de 2007). Política de turismo cultural: identidad y desarrollo competitivo del patrimonio. Bogotá D.C., Cundinamarca, Colombia.
- Ministerio de Comercio, Industria, Artesanías de Colombia - República de Colombia. (2004). *Programa Nacional de Conformación de Cadenas Productivas para el Sector Artesanal*. Bogotá D.C.: Artesanías de Colombia.
- Ministerio de Cultura - República de Colombia. (Diciembre de 2001). Plan Nacional de Cultura 2001-2010. *Hacia una ciudadanía democrática cultural, un plan colectivo desde y para un país plural*. Bogotá D.C., Cundinamarca, Colombia.
- Ministerio de Cultura - República de Colombia. (2003). *Impacto económico de las industrias culturales en Colombia*. Bogotá D.C.: Convenio Andres Bello.

- Ministerio de Cultura - República de Colombia. (2006). Plan Nacional para las Artes 2006-2010. Bogotá D.C., Cundinamarca, Colombia.
- Ministerio de Cultura - República de Colombia. (2009). Política para el Emprendimiento y las Industrias Culturales. *Compendio de Políticas Culturales*. Bogotá D.C., Cundinamarca, Colombia.
- Ministerio de Cultura - República de Colombia. (2010). Compendio de Políticas Culturales. Bogotá D.C., Cundinamarca, Colombia.
- Ministerio de Cultura. (Diciembre de 2001). Plan Nacional de Cultura 2001 - 2010. *Hacia una ciudadanía democrática cultural: un plan colectivo desde y para un país plural*. Bogotá D. C., Cundinamarca, Colombia.
- Ministerio de Cultura de la República de Colombia. (2010). *Compendio de Políticas Culturales*. Bogotá D.C.: Ministerio de Cultura.
- Ministerio de Cultura, Cámara de Comercio de Bogotá, British Council. (2006). Arte y Parte. *Manual para el emprendimiento en artes e industrias creativas*. Bogotá D.C., Cundinamarca, Colombia.
- Ministerio de Cultura, Ministerio de Comercio, Industria y Turismo, DNP. (26 de Abril de 2010). Documento Conpes 3659 de 2010. *Política Nacional para la Promoción de las Industrias Culturales en Colombia*. Bogotá D.C., Cundinamarca, Colombia.
- Orozco, G. (2005). El Concepto de la Seguridad en la Teoría de las Relaciones Internacionales. *CIDOB d'Aferes Internacionals*(72), 174.
- Ortiz, R. (1994). *Mundialización y Cultura* (2 ed.). (E. Noya, Trad.) Bogotá, Colombia: Colección Agenda Iberoamericana - CAB.
- Ortiz, R. (1996). *La Mundialización de la Cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Ospina, M. C. (18 de Diciembre de 2004). Entrevista a Conchita Ospina tejedora del Cabo de la Vela. (P. Chaves, Entrevistador)
- Perrin, M. (1980). *El camino de los indios muertos: mitos y símbolos guajiros*. Caracas: Monte Avila Editores.
- Presidencia de la República. (Marzo de 2002). Política Nacional para la Productividad y Competitividad 1999 - 2009. Santa Martha, Colombia.
- Presidencia de la República de Colombia. (11 de Febrero de 2002). Decreto 246 de 2002. *Por medio del cual se crea el equipo para las Negociaciones Comerciales de Colombia*. Bogotá D.C., Cundinamarca, Colombia.

- Presidencia de la República de Colombia. (25 de Julio de 2002). Directiva presidencial 09 de 2002. *Negociaciones del ALCA*. Bogotá D.C., Cundinamarca, Colombia.
- Ramirez, M. (1995). *Wale `Kerü*. Bogotá D.C.: Artesanías de Colombia .
- Rao, M. J. (1998). Cultura y desarrollo económico. En UNESCO, *Informe mundial de cultura*.
- República de Colombia. (1991). *Constitución Política de la República de Colombia de 1991*. Santafé de Bogotá, D.C.: Ediciones EMFASAR.
- Revueltas, A. (1990). Modernidad y Mundialidad. *Estudios: Filosofía, Historia y Letras*.
- Sánchez Pirela, B. (2003). Una aproximación al arte wayuu en el lenguaje simbólico del mito. *Revista de literatura hispanoamericana*(47), 22 -32.
- Tomlinson, J. (2001). *Globalización y cultura*. Madrid: Taurus.
- UNCATD, PNUD . (2010). Economía Creativa: Una opción factible de desarrollo.
- UNCTAD, PNUD, UNESCO, OMPI, OMC. (1998). Informe sobre la Economía Creativa.
- UNDP. (2014). Informe sobre la economía creativa, 2013, edición especial: ampliar los cauces de desarrollo local. Paris.
- UNESCO. (1949). Actas de la Conferencia General de la UNESCO No. 4 . Paris.
- UNESCO. (1950). Actas de la Conferencia General de la UNESCO No. 5. Florencia.
- UNESCO. (1951). Actas de la Conferencia General de la UNESCO No. 6. Paris.
- UNESCO. (1952). Actas de la Conferencia General de la UNESCO No.7 . Paris.
- UNESCO. (1954). Actas de la Conferencia General de la UNESCO No. 8. Montevideo.
- UNESCO. (1956). Actas de la Conferencia General de la UNESCO No. 9. Nueva Delhi.
- UNESCO. (1958). Actas de la Conferencia General de la UNESCO No. 10. Paris.
- UNESCO. (1960). Actas de la Conferencia General de la UNESCO No. 11. Paris.
- UNESCO. (1962). Actas de la Conferencia General de la UNESCO No. 12. Paris.
- UNESCO. (1964). Actas de la Conferencia General de la UNESCO No. 13. Paris.
- UNESCO. (1966). Actas de la Conferencia General de la UNESCO No. 14. Paris.
- UNESCO. (1968). Actas de la Conferencia General de la UNESCO No. 15. Paris.

UNESCO. (1970). Actas de la Conferencia General de la UNESCO No. 16. Paris.

UNESCO. (1972). Actas de la Conferencia General de la UNESCO No. 17. Paris.

UNESCO. (1974). Actas de la Conferencia General de la UNESCO No. 18. Paris.

UNESCO. (1976). Actas de la Conferencia General de la UNESCO No. 19. Nairobi.

UNESCO. (1978). Actas de la Conferencia General de la UNESCO No. 20. Paris.

UNESCO. (1980). Actas de la Conferencia General de la UNESCO No. 21. Belgrado.

UNESCO. (1983). Actas de la Conferencia General de la UNESCO No. 22. Paris.

UNESCO. (1985). Actas de la Conferencia General de la UNESCO No. 23. Sofía.

UNESCO. (1985). Proyecto de plan a plazo medio 1984 - 1989. *Conferencia General, Cuarta reunión Extraordinaria Paris 1982*. Paris.

UNESCO. (1987). Actas de la Conferencia General de la UNESCO No. 24. Paris.

UNESCO. (1989). Actas de la Conferencia General de la UNESCO No. 25. Paris.

UNESCO. (1995). Nuestra Diversidad Creativa. *Informe de la Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo*. Paris.

UNESCO. (1996). *Nuestra Diversidad Creativa*. Informe de la Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo, Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo, Paris.

UNESCO. (1998). Informe Mundial Sobre la Cultura.

UNESCO. (1998). *Informe mundial sobre la cultura 1998*.

UNESCO. (2001). Declaración Universal de la UNESCO para la Diversidad Cultural.

UNESCO. (2 de Noviembre de 2001). Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural 2001.

UNESCO. (2004). *UNESCO and the issue cultural diversity. Review and Strategy, 1946 - 2004*. Paris: UNESCO.

UNESCO. (2005). Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de Expresiones Culturales.

UNESCO. (2005). Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de Expresiones Culturales. Paris.



UNESCO. (2010). Invertir en la Diversidad Cultural y el Diálogo Intercultural. *Informe Mundial*. Paris.

Vengoa, H. F. (2002). *La globalización en su historia*. Bogotá: IEPRI UNAL.