

Universidad Nacional de La Plata

Facultad de Artes

Doctorado en Artes

La Pintura Facial y Corporal del Pueblo Indígena Emberá Dóbida y el establecimiento
del performance como vehículo comunicativo

Doctoranda: Diana Jannet Zapata Gil

Director de Tesis: Licenciado Daniel Sánchez

Codirectora de Tesis: Doctora Mónica Lorena Vargas Betancurt

Ciudad de La Plata – Argentina

Febrero de 2025

Tabla de Contenido

1. Planteamiento del Problema.....	14
1.1 Justificación	15
1.2 Objetivos	17
1.2.1 Objetivo General	17
1.2.2 Objetivos Específicos	17
1.3 Hipótesis	18
1.3.1 Sustento Teórico y Fundamentación de la Hipótesis	18
1.3.2 Aportes de la investigación al Campo de las Disciplinas Artísticas.	20
2. Marco Teórico	23
2.1 Sociedad y Coloniaje	23
2.2 Cosmovisión Indígena	25
2.3 Los Emberá y su Cultura	27
2.4 La Pintura Corporal Como Vehículo de Expresión y Comunicación	29
2.5 Arte y Cosmovisión	30
2.6 Concepción de Arte en Relación con la Pintura Corporal Emberá Dóbida	33
2.7 La Pintura Corporal como Acción Performativa	34
2.8 Estado del Arte	36
2.8.1 Historia de los Pueblos Indígenas de Colombia	36
2.8.2 Los Emberá: Cosmovisión y Preservación de la Identidad Cultural	38
2.8.3 La Cosmovisión y la Transmisión de Sabiduría Ancestral	38
2.8.4 Pintura Corporal y Facial como Medios de Conexión y Memoria Colectiva	39
2.8.5 El Rol del Ritual, la Memoria Oral y la Preservación de la Identidad	40
2.8.6 Resistencia ante la Modernidad y el Mestizaje	40
2.8.7 Distribución Geo – Demográfica del Pueblo Emberá	41
2.8.8 Transculturización de los Pueblos Indígenas	43

2.8.9 Impacto del Conflicto Armado Colombiano en la Transculturación del Pueblo Emberá Dóbida	45
2.8.10 La Importancia de la Identidad Cultural en el Reconocimiento de los Derechos Indígenas	45
2.8.11 La Identidad Cultural de los Emberá Dóbida: Un Proceso Dinámico	47
2.8.12 Diversidad Cultural y la Influencia de los Pueblos Indígenas en la Región	47
2.8.13 Prácticas de la Pintura Corporal de los Emberá	48
2.8.14 La Pintura Corporal como Vehículo de Memoria Histórica	49
2.8.15 La Pintura Corporal como Herramienta de Resistencia y Protesta	49
2.8.16 Estudios Realizados sobre el Impacto del Conflicto Armado y el Narcotráfico Colombiano en la Población Emberá Dóbida	50
2.8.17 Lo Performático Desde una Experiencia de Transformación de los Pueblos Originarios	51
2.8.18 El Performance y su Conexión con la Memoria Cultural	51
2.8.19 Performance y Transformación Social	52
2.8.20 El Cuerpo como Territorio de Resistencia	53
2.8.21 Antecedentes	54
3. Diseño Metodológico Para el Despliegue de Información.	66
3.1 Momento 1. Definición de la Técnica y Herramientas de Investigación	69
3.2 Momento 2. Estructuración de las Categorías	70
3.3 Momento 3. Aplicación de la Técnica Definida de Recolección de la Información	71
4. Interpretación de las Categorías	72
4.1 Primer Núcleo Problematizado: la Pintura Facial y Corporal del Pueblo Emberá Dóbida.	72
4.2 Segundo Núcleo Problematizado: la Estética Expresada en la Pintura Facial y Corporal Emberá Dóbida	89
4.3 Tercer núcleo problematizador: El pueblo Emberá Dóbida y el proceso de comunicación. Su Comprensión del Mundo del Otro y de lo Otro.	104

4.4 La Evolución de la Cultura del Pueblo Emberá Dóbida y su Impacto en el Proceso de Migración Hacia las Zonas Urbana	105
4.5 Validez y Confiabilidad	145
5. Reflexiones Finales / Conclusiones	146
6. Recomendaciones	148
7. Anexos de las Actividades que Posibilitaron Adquirir la Información	151
7.1 Dinámica 1. Explicación	151
7.2 Dinámica 2. Caracterización de los Saberes Ancestrales	151
7.3 Dinámica 3. Identificación de Factores que Propician el Desarrollo de la Pintura Facial y Corporal como Elemento Comunicativo	152
7.4 Dinámica 4. Tipo de Actividades Cotidianas que se Plasman en la Pintura Facial y Corporal	153
7.5 Dinámica 5. Aspectos de la Cosmovisión que son Reflejados	154
7.6 Dinámica 6. Valoración de las Actividades que se Desarrollan en el Marco de la Pintura Facial y Corporal	154
Referencias Bibliográficas	157
Anexo 1. <i>Listado de Asistencia Grupo Focal</i>	165
Anexo 2. <i>Consentimiento Informado</i>	167

Dedicatoria

A Carlos Mario mi esposo, por ser un pilar fundamental en mi trayectoria académica. Estás indeleblemente grabado en cada uno de nosotros, por siempre.

A mis hijos Juan Pablo y Carlos Mauro por su confianza, su espera y su amor tan genuino. Desde el inicio de este recorrido académico e investigativo, han estado a mi lado, motivándome en los momentos complejos.

A mi nieta Martina por ser mi fuente de inspiración.

A mis padres Lolita y Horacio, por su presencia en mi vida, en los sueños e ideales que alimenté desde niña, en los cuales estuvieron firmes y confiados de que algún día los lograría.

A mi familia por su infranqueable confianza en mis habilidades, y sus palabras de aliento que me dieron la fuerza necesaria para superar los obstáculos y alcanzar este logro tan significativo.

A mis amigos, por su incondicionalidad, su constancia y su apoyo en los momentos en que arrastraba mis alas. Su apoyo, aliento y confianza fueron invaluable y me inspiraron a superar obstáculos y alcanzar este hito en mi vida académica.

A mi querido amigo Guzmán Caisamo, su fuerza, su testimonio, su cariño, sus aportes y su gran amistad quedan guardados en esta tesis y en mi corazón como un gran tesoro.

Agradecimientos

A mi director de tesis Lic., Daniel Sánchez, por su compromiso, sencillez; su guía experta y su dedicación fueron fundamentales para el desarrollo de este proyecto, asimismo sus aportes, que permitieron encontrar un punto de equilibrio, explorar nuevas ideas y enfoques para mejorar la relevancia de esta tesis.

A mi codirectora de tesis Mónica Lorena Vargas Betancourt, por su apoyo, sus aportes académicos y metodológicos, que enriquecieron mi proceso de investigación y posibilitaron no solo, avanzar y concretar, sino también crecer en lo personal y en lo académico.

A los docentes del Doctorado en Artes, de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata, por brindarme nuevas perspectivas hacia el conocimiento profundo del arte, en especial del arte contemporáneo latinoamericano.

A las personas que accedieron a las entrevistas que, con su testimonio, se logró enriquecer este estudio.

A los participantes del grupo focal por su comprensión y su interés hacia este trabajo investigativo, al que consideraron importante para su comunidad y por tal razón aceptaron dar sus grandes aportes.

A la Organización Indígena de Antioquia (OIA) por abrirse espacios de integración con las comunidades indígenas de Antioquia, Colombia y facilitarme material bibliográfico.

A la Escuela de Educación y Pedagogía de la Universidad Pontificia Bolivariana, sede Medellín, por poner a disposición sus instalaciones y contactos; facilitarme el acceso para trabajar con los estudiantes de la licenciatura en etnoeducación, y hacer relevamiento de la información. En especial a Olga Lucía Arbeláez Rojas, Coordinadora Académica de Etnoeducación.

A Kiro por facilitar y coordinar las sesiones del grupo focal con los estudiantes de la licenciatura en etnoeducación en la UPB.

A Darío Álvarez por su gestión incondicional para la consecución y apertura del espacio para realizar el focus group.

A Liliana Alicia Chacón Solís por sus aportes y sugerencias tan puntuales.

A mi compañera del doctorado Nancy Beatriz Librandi Berrino, por su dedicación y compromiso en brindar una retroalimentación constructiva, gracias a ello encontré múltiples posibilidades bibliográficas en cada capítulo de esta tesis doctoral.

A mi lectora crítica Sandra Giraldo, compañera, amiga y cómplice en este emocionante y desafiante viaje hacia la Nación Emberá; fueron grandes las experiencias que recorrimos y construimos juntas. Su aporte fue esencial y significativo para culminar y cerrar este capítulo.

A Lady Restrepo, porque gracias a ella nació esta inquietud y amor por los pueblos diversos; por sensibilizarme y acercarme a ellos con la debida admiración y respeto.

A todos aquellos quienes me alentaron generosamente con cariño y paciencia para continuar y culminar este gran proyecto. Gracias,

Somos Emberá
somos hermanos de la lluvia del canto gutural de las ranas
somos hermanos del viento,
cascabel ancestral...
que mece los árboles erguidos como nosotros

Somos Emberá somos de ojos pacíficos
de ojos que han llorado los ríos verdes...
que fluyen como venas vibrantes.

Somos Emberá

los peces alados habitan nuestra frente
el arco iris duerme gustoso en nuestro
pecho nuestra piel es el lienzo blanco para la jagua.

Somos Emberá

muchos de nosotros fueron asesinados
desde los tiempos en que el grito desencajado
por el oro ensordeció la cordura
otros desterrados por el absurdo de la guerra
muchos así,
fueron sembrados con sus hijos
en ciudades ajenas que nos hace invisibles
pero somos palabra, poesía, tejido del universo
ríos, espejos del alma, caminos ancestrales
somos poesía originaria, metáfora errante.
somos hombres de río y de sueños,
somos hombres de dignidad
de pies itinerantes, pero de paso firme
que no renuncia a la memoria
ni al futuro ahora somos una Nación
Somos Emberá

(Gerardo Jumi)

Título

La Pintura Facial y Corporal del Pueblo Emberá Dóbida y el Establecimiento del Performance Como Vehículo Comunicativo

Prelusiones

En el año 2004, ingresé al Semillero Pueblos Diversos de la Universidad Pontificia Bolivariana (UPB), sede Medellín, Colombia. En este espacio, participé activamente en proyectos investigativos e implementación de propuestas interculturales dirigidas a poblaciones vulnerables, incluyendo pueblos indígenas, afrodescendientes, gitanos (Rom), raizales, grupos de personas desplazadas, población con necesidades educativas especiales y personas con capacidades excepcionales.

Durante este proceso, se generaron aportes tanto para las comunidades étnicas y urbanas como para la comunidad académica. En el marco de mi proyecto de grado y como miembro del semillero, tuve la oportunidad de recorrer el territorio de algunas comunidades originarias de los departamentos de Antioquia y Chocó de esta experiencia surgió mi interés por el pueblo Emberá, el cual definió el tema de mi trabajo de grado: El Cuerpo de la Mujer Emberá Dóbida, Testigo de la Cosmogonía de su Pueblo: su incidencia en la enseñanza y el aprendizaje del arte y de la educación artística desde los saberes propios y apropiados.

Esta integración permitió destacar la riqueza cultural y simbólica de las prácticas corporales y estéticas propias del pueblo Emberá Dóbida, fomentando un diálogo intercultural en los procesos de enseñanza, también facilitó la construcción de metodologías educativas que valoran el conocimiento ancestral como una herramienta para la innovación pedagógica. Así, se promueve un aprendizaje significativo que trasciende las fronteras de la educación formal y conecta con las experiencias vitales de las comunidades indígenas.

A partir de esta experiencia, el título inicial de mi tesis doctoral, *La Pintura Facial y Corporal del Pueblo Indígena Emberá: una experiencia estética para comprender el mundo como un entramado sistémico*, surgió como continuidad de este proceso iniciado en la Licenciatura en Educación Básica con Énfasis en Educación Artística en la UPB, integrando así las bases investigativas desarrolladas durante mi formación académica con las prácticas culturales y simbólicas

aprendidas en las comunidades; este enfoque permitió explorar la relación entre las expresiones artísticas tradicionales y las dinámicas contemporáneas de comunicación estética, fortaleciendo un marco conceptual que articula saberes ancestrales con propuestas educativas innovadoras desde el ámbito del arte.

Sin embargo, a medida que este proyecto avanzó, pude constatar la profunda relación entre el pensamiento, el cuerpo y la comunicación en el pueblo Emberá Dóbida; así como su vínculo con el campo del performance en el arte contemporáneo latinoamericano, este hallazgo me llevó a reflexionar con mayor profundidad sobre las prácticas y rituales de este pueblo, enraizados en su pensamiento ancestral y cosmogónico. La pintura facial y corporal del pueblo Emberá Dóbida, como expresión de vida que trasciende lo cotidiano, se establece como una manifestación estética que contribuye, de manera sistémica, al arte; al integrarse plenamente con su vida cotidiana.

Mi acercamiento intuitivo a las prácticas culturales Emberá me permitió desarrollar una mayor sensibilidad hacia los grupos étnicos de Colombia. El concepto de intuición de Samaja (1993), que destaca la importancia de la conexión emocional y la empatía en la comprensión de las realidades indígenas, se convirtió en un punto de partida para profundizar en el estudio de la pintura facial y corporal del pueblo Emberá Dóbida desde una perspectiva respetuosa y consciente de su riqueza simbólica y cultural.

La intuición de Juan Samaja, una forma de conocimiento que surge de una profunda conexión con el objeto de estudio, me permitió desarrollar una comprensión intuitiva de las prácticas culturales Emberá Dóbida más allá de lo intelectual a través del contacto directo con estas comunidades. Esta intuición me guió hacia una apreciación más amplia de la complejidad simbólica y la estética de la pintura facial y corporal Emberá, revelando su potencial como herramienta de comunicación y resistencia cultural.

De hecho, esta intuición me impulsó a abordar el estudio de la pintura Emberá desde una perspectiva decolonial, buscando rescatar las lógicas internas de esta comunidad y desafiando las interpretaciones externas que han dominado el discurso sobre sus manifestaciones culturales, por ello, el concepto de intuición de Juan Samaja se convirtió así en una brújula metodológica, orientándome hacia una revalorización de estas prácticas como una forma de conocimiento y como una herramienta para la preservación de la memoria cultural Emberá.

Por estas razones, el título final de esta tesis doctoral es: La Pintura Facial y Corporal del Pueblo Emberá Dóbida y el Establecimiento del Performance como Vehículo Comunicativo, un cambio que refleja la profundización de mi análisis y el papel de las prácticas Emberá como un puente entre la tradición ancestral y las expresiones contemporáneas del arte; permitiendo evidenciar cómo estas manifestaciones culturales contribuyen a una comprensión más amplia de los lenguajes estéticos, resaltando la importancia del performance como herramienta comunicativa que articula simbologías propias con discursos globales y sitúa al pueblo Emberá Dóbida en un espacio dentro del panorama artístico contemporáneo, reivindicando sus prácticas tradicionales y destacando su vigencia como fuente de innovación y resistencia cultural en el contexto actual.

Introducción

El análisis de la comunidad indígena Emberá Dóbida en Colombia permite observar cómo las prácticas culturales, la pintura facial y corporal, se constituyen en un sistema de representación simbólica que articula elementos sociales, espirituales y estéticos. En consecuencia, esta práctica es el resultado de un proceso histórico de adaptación y resistencia frente a los desafíos impuestos por la colonización y los cambios sociales, vinculándose a la cosmovisión Emberá, la cual refleja su concepción del mundo y su relación con el entorno natural, convirtiéndose en un vehículo para comunicar emociones, narrar historias y preservar valores culturales, evidenciando su importancia dentro de la dinámica cultural de esta comunidad.

Desde una perspectiva histórica, las prácticas culturales indígenas han sido objeto de reinterpretaciones y transformaciones derivadas de la influencia de sistemas coloniales, los cuales han buscado redefinir sus significados y apropiarse de sus valores, en este marco, dichas dinámicas han provocado la pérdida o resignificación de elementos culturales para estas comunidades. Sin embargo, el pueblo Emberá Dóbida ha logrado preservar y resignificar sus prácticas tradicionales, como la pintura corporal, utilizándolas como una forma de resistencia simbólica, estas expresiones garantizan la continuidad de su legado cultural y también funcionan como una herramienta comunicativa que refleja los valores internos de la comunidad y facilita el diálogo intercultural, de este modo, desafían las categorías impuestas por las narrativas hegemónicas, reafirmando su identidad y autonomía cultural (Colombres, 2004).

La pintura facial y corporal en los Emberá Dóbida se inscribe en su cosmovisión, que entiende al ser humano como parte integral de un sistema en equilibrio con la naturaleza y lo espiritual, permitiendo comprender cómo las formas y colores utilizados en estas pinturas tienen un significado estético y comunican roles sociales, estados emocionales y conexiones con lo trascendente. Desde esta perspectiva, la pintura facial y corporal no se limita a una práctica artística, también se erige como una forma de expresión cultural que trasciende las nociones tradicionales del arte, al incorporar aspectos narrativos y simbólicos esenciales para la comunidad.

El presente estudio encuentra sustento en la Constitución Política de Colombia, que establece la protección de las culturas indígenas como parte de los derechos fundamentales, buscando analizar cómo la pintura facial y corporal del pueblo Emberá Dóbida contribuye a la preservación de su identidad cultural y cómo esta práctica puede entenderse desde la perspectiva del performance, explorando el cuerpo como un espacio

de comunicación y resistencia donde se materializan las memorias colectivas y las interacciones sociales. En consecuencia, este análisis aborda tanto los aspectos históricos como las transformaciones que estas prácticas han enfrentado en el contexto de la modernidad, en línea con el pensamiento de Dussel (1994), este estudio busca reconocer el valor autónomo e histórico de estas prácticas, para decolonizar el pensamiento y superar la hegemonía ejercida por Occidente sobre el arte de las culturas originarias.

La pintura facial y corporal también plantea interrogantes sobre el papel del cuerpo como soporte de la memoria cultural y como medio para narrar la cotidianidad, examinando cómo esta práctica integra elementos sociales, históricos y espirituales que conforman un sistema cultural cohesivo. Se indaga sobre la relación entre estas prácticas y los fenómenos de desplazamiento, migración y transculturización que han afectado a los Emberá Dóbida, permitiendo comprender cómo estas comunidades han adaptado sus tradiciones para responder a los cambios sociales y cómo estas adaptaciones se reflejan en sus expresiones artísticas y culturales.

En este contexto, en el presente estudio la pintura corporal de los Emberá Dóbida se estudia como una práctica ancestral vigente que ha persistido a lo largo del tiempo y que, en la actualidad, también funciona como una forma de resistencia cultural frente a los procesos de colonización, transculturización y conflicto armado que han afectado a esta comunidad. Si bien la pintura corporal Emberá Dóbida tiene sus raíces en tradiciones ancestrales, su práctica continua y su adaptación a los desafíos contemporáneos la convierten en un elemento para la preservación de la identidad y la memoria colectiva de este pueblo indígena.

De este modo, el estudio de la pintura facial y corporal del pueblo Emberá Dóbida se plantea como una contribución al análisis de las prácticas culturales de los pueblos indígenas desde una perspectiva decolonial, rescatando las lógicas internas de estas comunidades y desafiando las interpretaciones externas que han dominado el discurso sobre sus manifestaciones culturales. En este sentido, se propone una revalorización de estas prácticas como una forma de conocimiento y como una herramienta para la preservación de su memoria cultural, utilizando el arte como medio para dialogar con el entorno y transmitir valores a las nuevas generaciones.

1. Planteamiento del Problema

La comunidad Emberá Dóbida ha configurado su identidad cultural en interacción con el territorio, a través de prácticas simbólicas como la pintura facial y corporal. Estas expresiones remiten a la memoria ancestral y constituyen una forma de organización del conocimiento y de transmisión intergeneracional de saberes. En el marco del conflicto armado colombiano y los desplazamientos forzados, estas prácticas han sido tensionadas por la ruptura territorial y el contacto con lógicas socioculturales externas (Frasser, 2023).

Desde un enfoque decolonial, la pintura corporal Emberá no debe abordarse como una manifestación estética subordinada al arte occidental, al contrario, se debe abordar como expresión de conocimiento situada, que articula una relación con la vida, el cuerpo y el entorno. La modernidad colonial ha impuesto una jerarquización del conocimiento artístico, deslegitimando los sistemas simbólicos indígenas bajo categorías como “folklore” o “artesanías” (Carroza y Grosfoguel, 2023). En ese sentido, la pintura corporal debe leerse como una práctica performativa que resiste estas clasificaciones y propone otros modos de existencia estética.

En la historia del arte, se ha privilegiado un paradigma centrado que define el arte en función de la contemplación, la autoría individual y la institucionalización museística. Estas características excluyen prácticas como las de los pueblos originarios, cuya producción no se disocia de lo ritual, lo pedagógico y lo comunitario. De acuerdo con la autora Bejarano (2024), el arte indígena, desde esta perspectiva, no se reduce a una categoría comparativa del arte occidental, por ende, se debe entender como un sistema epistémico propio que implica otras lógicas de representación, creación y recepción.

En línea con lo anterior, la pintura facial y corporal Emberá es una práctica que articula códigos simbólicos, funciones sociales y dimensiones espirituales, su lectura desde el performance permite entender el cuerpo como archivo y como medio de comunicación, en el cual se inscriben las vivencias cotidianas, las emociones colectivas y las memorias comunitarias. En contextos de desplazamiento, esta acción se resignifica como herramienta de afirmación identitaria y resistencia frente a los procesos de transculturación (Rodríguez, 2023). Ahora bien, aunque existen estudios que abordan aspectos antropológicos, culturales y estéticos de estas prácticas, pocos trabajos analizan su dimensión performativa desde un enfoque decolonial. Esta omisión

reproduce un vacío epistemológico en la comprensión del arte indígena como práctica viva, situada y transformadora. De acuerdo con lo anterior la investigación propone un análisis que desestabiliza las fronteras entre lo artístico y lo político, entre el arte como representación y el arte como acción.

En este contexto, se plantea la necesidad de interpretar la pintura corporal del pueblo Emberá Dóbida desde una mirada crítica que no se limite a su función estética o decorativa. Se propone abordarla como un acto performativo, simbólico y político que sostiene y comunica su cosmovisión. En este sentido, la siguiente pregunta orienta el estudio: ¿cómo se podría relacionar la pintura facial y corporal Emberá Dóbida desde una perspectiva performática, mediante símbolos y signos que reflejen las vivencias y el sentir cotidiano de la comunidad, con el objetivo de rescatar y preservar su cultura a lo largo del tiempo?

1.1 Justificación

Los pueblos indígenas han sido de manera histórica interpretados desde una mirada colonialista que ha relegado sus manifestaciones artísticas a categorías exóticas o folclóricas. Según Felipe (2023), este sesgo se ha acentuado de manera particular en los estudios de las culturas prehispánicas, donde las representaciones artísticas fueron clasificadas y vistas como etapas primitivas de un desarrollo cultural incompleto. A fines del siglo XX, las investigaciones antropológicas y socioculturales, dominadas por el eurocentrismo, abordaron las prácticas artísticas indígenas bajo paradigmas de fantasía y exotismo, sin considerar su relevancia como parte integral de una cosmogonía ancestral y un sistema de conocimiento.

En la cultura Emberá Dóbida, la pintura facial y corporal trasciende de la manifestación estética, pues se presenta como un proceso simbólico de abstracción, se entiende que los símbolos que emergen en estas prácticas están ligados a la cosmovisión de la comunidad, sintetizando su realidad desde la interacción espiritual y cotidiana. Este proceso se alinea con la perspectiva del performance, que entiende el arte como un medio performático sin limitarse a la contemplación pasiva, ya que se convierte en un acto que activa la relación espacio-tiempo y cuerpo-conciencia (Torres y Ocampo, 2022). En este sentido, el cuerpo del indígena transmite sentimientos y se convierte en el soporte de un saber ancestral.

De acuerdo con lo anterior, la pintura corporal en la comunidad Emberá Dóbida trasciende de la estética, consolidándose como una experiencia vivencial que involucra

el cuerpo y el ser en un proceso comunitario. De manera similar, Román et al. (2023) plantean que los símbolos representados en la piel visibilizan la identidad cultural colectiva, permitiendo la transmisión generacional de sabidurías y valores, este proceso se conecta con lo espiritual, pues la pintura permite la interacción con los planos cósmicos y espirituales de la comunidad, bajo la guía de los Jaibanás. Los elementos naturales, como la jagua, tienen un papel simbólico central, reforzando el vínculo entre el ser humano y el entorno.

A pesar de los impactos destructivos de la aculturación y la violencia del conflicto armado, la práctica de la pintura facial y corporal continúa funcionando como un acto de resistencia cultural. En este contexto, el performance emerge como una posibilidad para reinterpretar las prácticas ancestrales, este enfoque visibiliza la resistencia cultural y también permite la revalorización de los saberes indígenas en un momento histórico de desplazamiento forzado y pérdida de valores tradicionales (Duarte, 2022).

La presente investigación pretende ofrecer una reinterpretación de la pintura Emberá Dóbida desde la experiencia vivida de la comunidad, lo que permitirá evidenciar su rol como narrativa de resistencia cultural, el estudio busca documentar y preservar la importancia de esta práctica como parte integral de la identidad de los Emberá Dóbida, del mismo modo los autores Maldonado et al. (2021), plantean que se busca revalorar su práctica dentro del ámbito artístico, visibilizando su rol como herramienta de resistencia cultural y reafirmación identitaria frente a las influencias externas, promoviendo así la preservación de su patrimonio inmaterial.

1.2 Objetivos

1.2.1 Objetivo General

Describir la relación que existe entre la Cosmovisión Indígena y la pintura facial y corporal del pueblo indígena Emberá Dóbida para determinar la estética como un sistema de representaciones simbólicas.

1.2.2 Objetivos Específicos

- Caracterizar la acción performática como factor desencadenante para interrelacionar las experiencias de vida con las representaciones simbólicas de la pintura facial y corporal del pueblo Emberá Dóbida.
- Identificar los símbolos y signos utilizados en la pintura por la comunidad Emberá Dóbida para expresar estados vitales.
- Comprender la trascendencia que ha tenido el proceso migratorio del pueblo Emberá Dóbida y los factores asociados a este fenómeno tales como el conflicto armado, la situación económica y la pérdida de valores identitarios.

1.3 Hipótesis

La pintura facial y corporal del pueblo indígena Emberá Dóbida es:

- Un sistema de representaciones simbólicas que comunica aspectos fundamentales de su cosmovisión.
- Una expresión estética que, al estar vinculada a su concepción del mundo, se convierte en una experiencia práctica de vida.
- Una práctica ancestral que, a pesar de los procesos de transculturización, sigue siendo realizada en las comunidades, sirviendo como un medio que los identifica y diferencia de otras comunidades y que permanece estrechamente ligada a su cosmogonía.

1.3.1 Sustento Teórico y Fundamentación de la Hipótesis

La comunidad Emberá Dóbida ha desarrollado mecanismos estratégicos para preservar sus prácticas ancestrales de pintura facial y corporal, enfrentando los efectos del coloniaje, los conflictos territoriales y las mutaciones culturales que han impactado progresivamente sus espacios simbólicos y su cosmovisión; estos factores han impulsado una resistencia dentro de la comunidad que se niega a romper con su cultura, utilizando un lenguaje no verbal manifestado en rituales y representaciones estéticas, prácticas que son una expresión de identidad y una herramienta para enfrentar las transformaciones sociales y políticas que amenazan su continuidad cultural.

En este contexto se plantea la necesidad de estrategias que fortalezcan las memorias ancestrales de los Emberá Dóbida a través de la pintura facial y corporal entendida como una acción performática donde confluyen la estética y la transmisión de conocimiento, esta práctica construye su historia y permite materializar sus vivencias y preservar su cultura en un mundo globalizado, la tesis doctoral presentada interpreta estas expresiones para determinar cómo la estética puede entenderse como un sistema de representaciones simbólicas que mediante la acción performática vincula el cuerpo con las experiencias de vida y las emociones colectivas

La relación entre la cosmovisión indígena y la pintura facial y corporal ha sido analizada en esta investigación para establecer cómo la estética se configura

como un sistema de significados que conecta lo espiritual, lo emocional y lo simbólico, este enfoque permite interpretar el performance como un factor clave para interrelacionar las experiencias de vida con los símbolos y signos que utiliza la comunidad Emberá Dóbida para transmitir su sentir cotidiano, a través de estas prácticas se observa cómo el cuerpo actúa como un medio para la transmisión de emociones, el registro de vivencias y la perpetuación de su memoria cultural.

A pesar de los procesos de aculturación que han enfrentado, la pintura facial y corporal sigue siendo una práctica ancestral que identifica y diferencia a los Emberá Dóbida de otras comunidades, permaneciendo intrínsecamente ligada a su cosmogonía, la hipótesis planteada sostiene que estas prácticas constituyen un sistema de representaciones simbólicas y una experiencia práctica de vida, cuyo significado trasciende lo estético y se conecta con la concepción del mundo propia de esta comunidad, este enfoque permite posicionar el performance como una herramienta que refuerza su identidad y actúa como un medio de resistencia cultural

Desde una perspectiva antropológica, se ha analizado cómo el pueblo Emberá Dóbida transmite a través del cuerpo y lo visual sus emociones y su cotidianidad. Estas representaciones se materializan en el performance como una forma de arte que coloca al ser humano en el centro de la acción, interactuando con su entorno y reflejando las transformaciones sociales y espirituales que atraviesa. En este sentido, el performance no solo documenta su realidad, sino que también facilita un diálogo intercultural que revaloriza sus prácticas frente a la narrativa dominante.

Históricamente, los pueblos indígenas han sido marginados y sus manifestaciones culturales reducidas a estereotipos coloniales asociados con la pobreza y la marginalidad. Este contexto ha obligado a comunidades como los Emberá Dóbida a adaptarse al modernismo, perdiendo parte de sus derechos y espacios simbólicos. Aunque se han realizado estudios sobre la pintura Emberá, pocos la han analizado desde la perspectiva del performance, dejando un vacío en la comprensión de estas prácticas como herramientas de resistencia y transmisión cultural.

Esta investigación busca mostrar cómo los Emberá Dóbida interpretan el mundo a través de la pintura facial y corporal, fortalecida por rituales y prácticas estéticas que plasman su cotidianidad en el cuerpo, este enfoque garantiza la

perpetuidad de su cultura y promueve una reflexión sobre la importancia de reconocer estas expresiones como formas de arte que trascienden las categorías impuestas por el colonialismo, la hipótesis plantea que el cuerpo, como eje central del performance, actúa como un puente para transmitir transformaciones económicas, sociales, emocionales y espirituales, consolidando el vínculo entre el individuo y su entorno

El performance, en este contexto, se convierte en una herramienta para tejer un puente de diálogo entre las culturas, utilizando la estética como apoyo para reconstruir la historia sin los sesgos impuestos por el eurocentrismo, esta práctica reivindica el saber ancestral como una alternativa para erradicar las narrativas que reducen las expresiones indígenas a categorías como artesanía o folklore, para los Emberá Dóbida, estas expresiones no se separan de su concepto de cultura, entendida como un sistema integral de conocimiento y conexión con su entorno

1.3.2 Aportes de la investigación al Campo de las Disciplinas Artísticas.

Mediante esta investigación “La Pintura Facial y Corporal del Pueblo Indígena Emberá Dóbida”, se evidencian grandes aportes para relacionar lo que se conoce como lenguaje o comunicación visual y el performance, a través de la expresión cultural donde el cuerpo es utilizado como vehículo de relación entre la experiencia interna que tienen con el mundo exterior. En dicho proceso comunicativo existe una interpretación de cada uno de sus sentimientos mediante el mundo de las imágenes donde las acciones comunicativas se transforman en arte.

Para Cuadro et al. (2022) la comunicación visual a través del performance establece una relación directa entre la acción de mostrar los sentimientos por parte de los Emberá Dóbida y las formas expresivas que se muestran en cada uno de los diseños que elaboran en su cuerpo que son claramente identificado como una acción performática, a través de la cual un pueblo muestra su pensamiento y cultura, lo que para occidente se traduciría en arte. Esta forma de expresión, más allá de ser una manifestación estética, actúa como un vehículo para la transmisión de saberes y tradiciones ancestrales, de esta manera, el performance visual se convierte en un medio de resistencia cultural frente a las influencias externas.

Los Emberá Dóbida desarrollan un performance cuando “pintan su cuerpo” porque en él está representado su estado de ánimo, como bien lo hicieron en su época los grandes escultores helénicos, quienes buscaban a través de sus obras

reflejar las emociones y sentimientos humanos, tal como lo hizo el escultor y arquitecto Scopas de la antigua Grecia, quien mostraba en sus obras angustia, dolor, sufrimiento y muerte. Filósofos como Aristóteles establecían analogías entre virtud y prudencia a través del arte, del mismo modo los artistas utilizan el arte para expresarse sin que esto deba estar regido por expresiones estéticas rígidas, academicistas o clásicas (Cárdenas y Cárdenas, 2021).

El performance que construye el pueblo Emberá Dóbida establece la percepción de las emociones y sentimientos, mostrando la relación de la percepción visual de los diseños corporales y lo que entiende la mente, cultivándolo día a día con los sentimientos y las vivencias cotidianas; este proceso de representación visual actúa como una forma de comunicación profunda, que conecta al pueblo con su historia, valores y cosmovisión. Los diseños corporales de acuerdo a Villa y Herrera (2023) son una manifestación de su identidad colectiva, reflejando las experiencias compartidas y el vínculo con su entorno natural, por medio de este performance, los Emberá Dóbida preservan su memoria cultural, transmitiendo conocimientos y emociones que trascienden el tiempo y la generación.

El pueblo Emberá Dóbida posee una cultura ancestral, caracterizada por un conocimiento y una gran riqueza simbólica, los cuales son transmitidos a través de su arte. El Kipara, un árbol de donde extraen la jagua, un pigmento natural utilizado para pintarse, se convierte en un medio de expresión mediante el cual los Emberá Dóbida representan su belleza, la protección de su cuerpo y su espiritualidad; esta práctica puede compararse con el arte rupestre de los griegos y de los pueblos prehistóricos, quienes también utilizaron el arte para narrar sus vivencias y creencias.

El arte de los Emberá Dóbida constituye un vehículo para preservar su identidad cultural y transmitir las memorias ancestrales de los mayores, y a través del performance, esta tradición se convierte en una herramienta para trabajar con categorías y conceptos que refuerzan la conexión con su historia, de manera que el performance se transforma en una forma de narrativa corporal que se despliega en diversos escenarios culturales, permitiendo así que la historia y la cosmovisión del pueblo Emberá Dóbida sean continuadas por las nuevas generaciones.

El performance artístico actúa como un entramado donde el efecto corporal, el uso de figuras y símbolos da significados y visibiliza una realidad cultural, una

situación personal, una trayectoria histórica y un discurso de resistencia frente a la dominación colonial. En este sentido, el fenómeno del desplazamiento también se ve reivindicado a través del performance, ya que permite mantener las tradiciones mucho más allá del espacio geográfico en el que las poblaciones indígenas se encuentren transitando, se utiliza como una estrategia para resistir las amenazas coercitivas de las hegemonías dominantes, tendiendo puentes conectores con otras minorías y otras dimensiones que necesitan construir para sobrevivir, a través de un lenguaje visual que combate los estereotipos y etiquetas impuestos por la cultura occidental.

En este contexto, la pintura facial y corporal del pueblo Emberá Dóbida actúa como una barrera ontológica, concepto propuesto por Zatoryi (2007), que les permite proteger su cultura y resistir las influencias externas. En este sentido, las barreras ontológicas son construidas a lo largo de la historia por la humanidad con el fin de representar la idea de albergar, contener, amparar y al mismo tiempo, de encerrar, impedir y limitar para su ser, para poder constituirse y sostenerse como ser, y para dar sentido a su vida, en el caso de los Emberá Dóbida, su arte corporal se convierte en un escudo que preserva su identidad y su memoria ancestral.

Asimismo, el cuerpo Emberá trasciende a través del performance, universalizando su expresión cultural y otorgando un valor agregado a su acervo estético, este enfoque rompe con la visión hegemónica del arte, que en contextos occidentales se limita a la contemplación, exhibición y comercialización dentro de museos. Por el contrario, el performance del pueblo Emberá Dóbida reivindica su esencia cultural, evitando que sea reducido a un objeto exótico de valor histórico y destaca su rol como una manifestación viva que desafía las narrativas dominantes sobre el arte y la estética.

Desde la perspectiva de Zatoryi (2007), el performance del pueblo Emberá Dóbida se constituye también como una barrera ontológica, permitiéndoles renovar su cosmogonía y preservar su identidad, incluso dentro del contexto de la cultura dominante mestiza. Esta barrera, materializada en su pintura facial y corporal, actúa como un espacio de resistencia y afirmación cultural que sostiene vivas sus tradiciones y saberes ancestrales, en este sentido, su arte corporal comunica valores estéticos y también funciona como un mecanismo para proteger su esencia cultural frente a las influencias externas, enfatizando la estética como una experiencia de vida y una herramienta de resistencia.

2. Marco Teórico

2.1 Sociedad y Coloniaje

Cuando hablamos de coloniaje hacemos referencia al proceso a través del cual confluyeron el mundo de los indígenas de América con los colonos españoles, siendo este panorama bastante complejo dadas las características de ambas culturas, las cuales estaban constituidas de acervos y riquezas culturales de innegable relevancia. En América lo multiétnico jugaba un rol relevante, sentando esto las bases de diferencias notorias en los modelos de relación social entre un pueblo y una etnia indígena.

Se podría encontrar sociedades altamente organizadas y tecnificadas desde el punto de vista de su estructura jerárquica y su funcionalidad administrativa (imperios), así como, pueblos más sencillos y simples. Cabe destacar que los europeos que incursionaron en lo que ellos denominaron el “Nuevo Mundo” en el siglo XVI, provenían de estructuras jerárquicas basadas en lo que se conocía como: Clero, Nobleza y Estado Llano (Bacha, 2022).

Durante el período del coloniaje indiano, la idea de una sociedad "pura" era impensable ya que coexistían dos repúblicas claramente diferenciadas, por un lado, la indígena y la de los colonizadores españoles, esta separación era geográfica, pues existía una distinción notable entre los espacios habitados por ambos grupos, determinada por la demanda de bienes y servicios, así como por los modelos de producción y su oferta, los colonizadores se asentaron en lugares estratégicos dentro de los centros urbanos, mientras que los indígenas vivían en las áreas rurales, lo que originó una clara diferenciación entre la ciudad y el campo, constituyendo esta división una característica distintiva de la nueva América (Ceballos, 2022).

De allí surge la instauración del etnocentrismo, ya que la historia ha sido siempre contada desde la perspectiva del "otro", con una visión del mundo basada en su realidad personal, lo que antropológicamente se entiende como la tendencia humana a interpretar el entorno desde el "yo", desde la percepción propia de una realidad que, en muchos casos, ha sido influenciada por la interpretación de la historia y por lo que hasta ese momento se conoce. A lo largo de la historia, la interpretación de los demás ha evolucionado, pasando de la indiferencia a la curiosidad, y por último al estudio sistemático de las diferencias (Soler, 2019).

De igual manera, Dussel (2018) argumenta que el discurso colonial y la argumentación occidental han impuesto una visión unidireccional del mundo, aferrándose al "hecho histórico" para dominar el pensamiento y la acción según los intereses ideológicos inflexibles de los grupos dominantes. Este proceso ha afectado a los pueblos minoritarios, como las comunidades indígenas, cuya historia y cultura han sido silenciadas y marginalizadas, asimismo, sostiene que el discurso colonial occidental se ha convertido en el referente histórico de culturas como la africana, la árabe y la china, imponiendo una interpretación sesgada y distorsionada de sus realidades. Esto ha generado una lucha ideológica por parte de las llamadas "minorías", quienes buscan reivindicar su "herencia cultural" y su historia no escrita, aquella que ha sido callada por los pueblos subyugados.

Con el paso del tiempo el discurso colonial y la argumentación occidental se han aferrado al "hecho histórico", imponiendo una visión del mundo unidireccional, encaminada al dominio masivo del pensamiento y la acción que denominan políticamente correcta, adecuada siempre al interés ideológico inflexible, lo cual ha ocasionado que el discurso colonial occidental sea referente histórico de culturas como por ejemplo las culturas africanas, árabe y China (Pizarro, 2020).

Aquí entra el sector cultural (maneras en las que se distribuyen las expresiones artísticas por sectores, visuales, escénicas, de patrimonio, entre otras. Para promover no solo un valor histórico y social sino también de turismo y económico de las artes). Lo que ha generado que las llamadas "minorías" luchen en los diferentes frentes de batalla ideológica, estos movimientos culturales a diferencia de la férrea historia argumentativa de occidente poseen la "herencia cultural" tanto de pensamiento como de experiencias heredadas, que también podemos denominar historia no escrita, o la historia que fue callada por los pueblos subyugados (Bazan y Cabrera, 2019).

Después de la conquista de los continentes asiático y africano por parte de Europa, comenzó un proceso de segregación que dividió a la humanidad en categorías como negros, indios, mestizos, blancos y amarillos. Esta clasificación fue el resultado de la dominación eurocéntrica impuesta por los colonizadores, quienes justificaron históricamente esta separación bajo el concepto de "raza", sin embargo, la noción de "raza" no tiene base científica ni biológica; es un artificio creado para legitimar las relaciones de poder entre los colonizadores y los colonizados, estableciendo una jerarquía de seres "superiores" e "inferiores" (Gotta y Chávez, 2021).

Este proceso de creación de "razas" y su vinculación con la colonialidad dio lugar a lo que se ha entendido como una experiencia compleja y diversa, donde diferentes formas de subyugación fueron impuestas a los pueblos colonizados. A lo largo de los siglos, estas construcciones sociales se arraigaron en las instituciones y en la mentalidad colectiva, que llegaron a asociarse incluso con las características físicas y personales de las personas; esta visión histórica de las "razas" se traduce en una percepción distorsionada de las culturas africanas, islámicas y asiáticas, y también en cómo Norteamérica difundió la cultura japonesa, movida por sus propios intereses políticos e ideológicos.

2.2 Cosmovisión Indígena

La historia, como una línea de tiempo, es entendida desde una perspectiva multidimensional en la que se entrecruzan lo social (macrocosmo) y lo personal (microcosmo), como señala (Fazio, 2019). Este enfoque implica que tanto lo social como lo artístico deben interpretarse bajo una visión multiétnica y pluricultural, lo que requiere analizar la historia y la cultura como procesos fluidos y dinámicos, donde diversas perspectivas y realidades se interrelacionan y se influyen mutuamente.

Tabla 1.

Clasificación de los seres humanos según los diferentes mundos

Mundo	Clasificación
Mundo Humano	"Epera Trua", luego de la generación del diluvio y ubicado en la 3ra capa de la tierra.
Mundo Animal en la Tierra	"Pido Trua".
Mundo Espiritual	"Chi apera".
Mundo de las Aves	"Agoso Thorro Trua".
Mundo de los Padres	"Utari" o el Mundo de la Naturaleza.
Mundo de Crustáceos	Insectos, Caracoles "Amuqarara Trua".
Mundo del Cosmos	"Te Ara Te".

Nota. Elaboración propia

Esta historia, que fue interpretada y validada bajo la influencia de la cultura occidental, moderna y eurocéntrica, ha llevado a los pueblos latinoamericanos a analizar su desarrollo a través de marcos teóricos que permiten reinterpretar su pasado y proyectar su identidad cultural desde perspectivas propias. Por otra parte, Dussel (2013) argumenta que la cosmovisión indígena ha sido históricamente

subyugada por la visión eurocéntrica del mundo, que ha impuesto una narrativa dominante y ha silenciado las voces y perspectivas de los pueblos originarios. En consecuencia, esta imposición ha llevado a una distorsión de la realidad y a una negación de la diversidad cultural, lo que ha dificultado la comprensión de las cosmovisiones indígenas y su integración en el discurso histórico y cultural.

En línea con lo anterior, lo que en muchos casos admitimos como historia, arte, cultura, estética y belleza no es una expresión pura y legítima de la realidad, sino que está impregnada de la subjetividad de quienes la narran, de quienes la estudian y de quienes la viven, lo que hace que el arte se convierta en un complejo entramado de visiones particulares, colectivas, cosmogónicas y vivenciales que resulta fundamental estudiar. En el caso de la cosmovisión Emberá, esta es transmitida de manera oral, lo que permite narrar el mundo en el que se encuentra Karagabí, un espacio poblado por los seres primordiales y las almas de los muertos, y otro mundo en el cual habita Trutruika, el lugar donde reside el pueblo Emberá.

Teniendo en cuenta lo anterior, desde la perspectiva de Dussel (2013), la cosmovisión indígena no puede ser comprendida plenamente desde un enfoque occidental, ya que tiene sus propias lógicas y estructuras que difieren de las concepciones eurocéntricas del mundo. En este sentido, el autor enfatiza la necesidad de un diálogo intercultural que permita un acercamiento respetuoso y una valoración de las cosmovisiones indígenas como sistemas de conocimiento válidos y legítimos, capaces de aportar perspectivas alternativas y favorecer la comprensión de la realidad.

2.3 Los Emberá y su Cultura

En este estudio, se entiende la cultura como un sistema dinámico de significados compartidos que moldean la identidad y las prácticas de una comunidad, en el caso de los Emberá Dóbida, su cultura se manifiesta a través de elementos como la lengua, la pintura corporal, la cosmovisión y la relación con el entorno natural, que se transmiten de generación en generación y se adaptan a los cambios históricos y sociales (Carmona, 1991). En consecuencia, estos elementos actúan como herramientas de resistencia frente a las dinámicas externas que amenazan su integridad cultural, como las migraciones forzadas y los cambios socioeconómicos.

Ahora bien, la comunidad indígena Emberá, también conocida como "la gente que camina" o "la gente del maíz", está ubicada en el noroccidente de Colombia, sin embargo, son considerados nómadas debido a que no cuentan con un lugar de residencia fijo, una característica que ha sido influenciada por el conflicto armado colombiano, el cual los ha forzado a migrar en busca de mejores condiciones de vida y seguridad social (Gamarra, 2019). En tiempos de modernidad, ser nómada representa un desafío considerable, cuando las comunidades indígenas están organizadas en estructuras sociales tribales o de clanes; la figura del patriarca adquiere gran relevancia, ya que es quien ejerce la autoridad en el grupo y toma las decisiones sobre los traslados y destinos, garantizando la cohesión y supervivencia del colectivo.

La comunidad Emberá se caracteriza por su profundo respeto y preservación de la naturaleza, un valor que cobra aún mayor importancia dado que, en muchas de las regiones por donde se desplazan, la naturaleza es su principal fuente de sustento; este respeto por el entorno se ve reflejado en sus prácticas diarias y en su capacidad para adaptarse a los cambios, siempre manteniendo un vínculo cercano con la tierra. Durante su proceso de desplazamiento, los Emberá recurren a la tradición oral como medio para transmitir sus creencias, costumbres y tradiciones de generación en generación, lo que se convierte en un pilar de su identidad cultural, al momento de desarrollar su pintura corporal.

En relación con su literatura, es importante destacar que, desde la década de 1990, ha habido un notable avance en el reconocimiento de la literatura indígena en Colombia, impulsado por la Ley de Lenguas Nativas. Esta ley establece el derecho de los hablantes de lenguas nativas a comunicarse entre sí en sus idiomas, tanto de forma oral como escrita, sin restricciones, en todos los ámbitos de la vida social, económica, política, cultural y religiosa. Esta legislación ha facilitado el reconocimiento de la poesía indígena, la lectura en lengua Emberá y, en particular, la pintura corporal como un medio fundamental de comunicación.

A pesar de que las etnias indígenas en general han sido tradicionales en cuanto a la oralidad, esta no excluye la producción literaria proveniente de sus tradiciones orales, las cuales pueden manifestarse a través de juegos, canciones, cuentos y, especialmente, la pintura corporal, que se transmite de generación en generación. Estas construcciones orales reflejan su cosmovisión y su manera de

comprender y enfrentar la vida. Los Emberá, de hecho, manejan dos tipos de lenguaje: el verbal y el no verbal.

El lenguaje verbal, objeto de estudio en este contexto, se clasifica en dos formas principales; artesanal, que involucra símbolos y signos utilizados en sus prácticas comerciales, y el escrito, que también se compone de simbologías que transmiten aspectos mitológicos y culturales de su identidad. Sin embargo, uno de los elementos más destacados de su comunicación es la pintura corporal, que sirve para fortalecer su identidad y actúa como un medio para relatar su historia y reflejar su manera de enfrentar la vida.

La pintura corporal en la cultura Emberá es una representación visual de su visión del mundo, los símbolos pintados en la piel narran su historia y reflejan su experiencia cotidiana. Esta forma de arte es utilizada en ceremonias, en la vida diaria y tiene connotaciones simbólicas profundas, reflejando cambios en los roles dentro de la comunidad y variaciones en los estados emocionales de los individuos; la pintura corporal revela una brecha que persiste en la poscolonialidad, una brecha que no se ha cerrado ni se cerrará debido a la hibridación cultural que caracteriza este período histórico, y que apela al sentido estético, buscando el alma más que el intelecto, siendo expresiva.

2.4 La Pintura Corporal Como Vehículo de Expresión y Comunicación

La pintura corporal del pueblo Emberá Dóbida es una manifestación estética que constituye un sistema de comunicación que transmite valores culturales, espirituales y sociales. En este contexto, el cuerpo pintado se convierte en un medio de registro de las vivencias colectivas, emociones y cosmovisión de la comunidad, estableciendo un vínculo simbólico con su entorno natural y espiritual. A través de esta práctica, los Emberá comunican estados vitales, momentos en su ciclo de vida y su conexión con el cosmos, utilizando símbolos que son comprendidos dentro de su sistema cultural (Valderrama et al., 2023). La pintura permite una manifestación pública de la identidad colectiva, funcionando como un espacio de resistencia frente a los procesos de transculturación y desplazamiento forzado que ha sufrido la comunidad. De esta forma, la pintura corporal comunica y preserva y refuerza la memoria cultural del pueblo Emberá Dóbida, permitiendo que las nuevas generaciones se conecten con su herencia.

En términos rituales, la pintura corporal se utiliza en diversas ceremonias que refuerzan la cohesión social y el sentido de pertenencia, través de estos rituales, los

Emberá Dóbida transmiten conocimientos espirituales y sociales, actuando la pintura como un mediador entre los mundos terrenal y espiritual. La pintura corporal también cumple una función pedagógica, ya que es enseñada y transmitida de generación en generación, lo que asegura la continuidad de sus tradiciones y saberes. Este proceso preserva su cultura y también refuerza la estructura social interna, ya que las representaciones simbólicas pintadas en el cuerpo están relacionadas con la identidad individual y colectiva, reforzando así el compromiso con su cosmovisión y valores. (Wyatt et al., 2022).

2.5 Arte y Cosmovisión

Las comunidades indígenas han experimentado una larga historia de discriminación y despojo que ha incluido la expropiación de sus territorios y su patrimonio cultural, lo cual ha implicado la pérdida de su territorio físico y de su patrimonio inmaterial, afectado por el proceso de colonización. En este sentido, la preservación de estos territorios y conocimientos es importante para garantizar que las comunidades puedan conservar sus prácticas culturales y su visión del mundo, Rosete (2022) destaca que la protección de estos elementos permite a las comunidades indígenas preservar su cosmovisión, lo cual es importante para la continuidad cultural y social de los pueblos indígenas.

De igual manera, según Dussel (2013), la cosmovisión se entiende como la manera de interpretar y comprender el conjunto de lo real, incluyendo elementos como átomos, astros, moléculas y cuerpos físicos, este marco interpretativo organiza la comprensión de la realidad física y también estructura las interacciones sociales y culturales, integrando aspectos espirituales que permiten a las comunidades indígenas construir significados colectivos. Así, la cosmovisión otorga un sentido creativo a la existencia, fortaleciendo su capacidad para adaptarse y evolucionar en el contexto contemporáneo, sin perder de vista su conexión con las tradiciones ancestrales.

En consecuencia, la cosmovisión, concebida como la interpretación que un grupo social hace del mundo y de su papel en él, cumple un papel importante en la construcción de los significados que orientan la vida cotidiana de los pueblos indígenas. Esta no se limita a una mera percepción de los elementos físicos que conforman la realidad, como los astros o los átomos, ya que también abarca la comprensión de las interacciones entre los seres humanos, la naturaleza y los

elementos espirituales que los rodean. Según Gamboa et al. (2023), este marco interpretativo ofrece a las comunidades indígenas una estructura que les permite comprender su existencia en el mundo, fomentando un sentido de pertenencia y una conexión con la tierra y con los demás seres vivos.

Este enfoque sobre la cosmovisión refleja una concepción integrada de la vida en la que los aspectos espirituales, naturales y humanos se perciben como elementos interconectados. Yule (2019) explica que la cosmogonía, la cosmovisión y la espiritualidad están entrelazadas en una red que vincula los relatos de origen con las prácticas cotidianas, donde el cuidado de la Madre Tierra ocupa un lugar central; este enfoque implica que las prácticas culturales, como el arte, la danza y los rituales, mantengan viva esta visión del mundo y transmitan el vínculo de la comunidad con su entorno natural y sus ancestros.

A través de la expresión artística, las comunidades indígenas pueden externalizar sus formas de entender el mundo y crear representaciones de su cosmovisión, lo que les permite mantener un vínculo con su entorno y transmitir su visión del mundo. En este sentido, el arte contemporáneo se considera un medio que fomenta la creatividad, permitiendo que los individuos y las comunidades propongan sus propias visiones del mundo (Gómez, 2023).

En línea con lo anterior, Dussel (2018) introduce el concepto de la Estética de la Liberación, que propone una interpretación de la estética basada en los principios de vida y muerte, en la que la belleza se define a partir de su relación con la vida y la fealdad con la muerte. Este enfoque cuestiona los cánones tradicionales de la estética al incorporar una dimensión ética que vincula las expresiones artísticas con el respeto por la diversidad cultural, asimismo establece un marco que considera las obras de arte como manifestaciones que deben valorarse por su contribución a la vida y su capacidad para resistir las fuerzas que amenazan la existencia humana y cultural.

En el contexto postmoderno, la estética clásica centrada en la belleza exterior y perfección formal ha sido cuestionada. Sanches (2024) plantea que la estética postmoderna reconoce el arte como producto de su contexto histórico, social, político y económico, desplazando la visión de la belleza como valor inmutable y universal, lo cual ha permitido apertura a la diversidad en la producción y apreciación del arte, entendiendo las obras como reflejos de las

condiciones en las que se producen, no sólo como manifestaciones de creatividad individual.

En este sentido, el arte se ha convertido en un vehículo para expresar la identidad cultural y resistir las estructuras de dominación impuestas por el colonialismo, a lo largo de la historia, las imágenes y las representaciones artísticas han sido utilizadas para construir y mantener jerarquías sociales y territoriales, lo que se refleja en la pintura y otras formas de expresión artística. Domico (2019) argumenta que, en el caso de las comunidades indígenas como los Emberá Dóbida, la pintura sirve como un medio para comunicar las experiencias y conocimientos ancestrales, transmitiendo historias, rituales y cosmovisiones vitales para la identidad colectiva.

En línea con esta perspectiva, Escobar (1986) plantea la noción de "El mito del arte y el mito del pueblo", que cuestiona la visión occidental del arte como una categoría autónoma y desvinculada de la realidad social. Según el autor, en las culturas indígenas, el arte está intrínsecamente ligado a la vida cotidiana y a la cosmovisión del pueblo, por lo que no puede ser entendido como una esfera separada, en consecuencia, este enfoque permite revalorizar las expresiones artísticas indígenas, como la pintura corporal Emberá Dóbida, como manifestaciones culturales integradas a la identidad y la resistencia de estos pueblos frente a las imposiciones coloniales.

Desde esta perspectiva, el performance se presenta como una estrategia histórica que, desde la época precolombina, ha facilitado el intercambio de saberes, identidad y memoria, según Taylor (2012), los cuerpos humanos han sido conceptualizados como productos dentro del sistema capitalista, lo que lleva a cuestionar la pureza de los cuerpos en cada contexto social en el que se manifiestan. En este contexto, el performance se distingue como una práctica que permite la inscripción y la incorporación de saberes, las primeras vinculadas a la escritura y las segundas al cuerpo como medio de expresión, fortaleciendo la continuidad de prácticas culturales que trascienden los paradigmas hegemónicos del arte occidental.

En el caso de comunidades indígenas como los Emberá Dóbida, el performance asociado a la pintura corporal funciona como un medio para preservar y comunicar su cosmovisión, resistiendo las estructuras de poder colonial que han intentado borrar sus prácticas culturales, en consecuencia, desde la perspectiva de Taylor (2012), el performance se convierte en un acto de transferencia que permite que la identidad y la memoria colectiva persistan y se transmitan a través del tiempo. Por lo tanto, la pintura y otras formas de arte, como la pintura corporal, son necesarias en la preservación de

estas tradiciones y en la expresión de los ciclos vitales de las personas dentro de la comunidad; estos actos de creación tienen una función simbólica y ritual, relacionados con eventos sociales y espirituales, como las fiestas de iniciación o los cantos de curación. Montero (2021) afirma que el cuerpo y su decoración a través del arte representan un elemento de identidad cultural y son una forma de resistencia frente a las estructuras sociales y políticas que intentan imponer una visión ajena a la cultura indígena.

2.6 Concepción de Arte en Relación con la Pintura Corporal Emberá Dóbida

En el contexto de esta investigación, entendemos el arte como una manifestación cultural que trasciende las nociones tradicionales de belleza y estética y que se encuentra arraigada en la cosmovisión, la identidad y la vida cotidiana de una comunidad. Desde esta perspectiva, la pintura corporal Emberá Dóbida se concibe como una forma de arte que, más allá de su valor estético, cumple funciones sociales, espirituales y comunicativas importantes para la preservación y transmisión de la cultura de este pueblo indígena (Martínez et al., 2019).

Asimismo, la pintura corporal Emberá Dóbida desafía las dicotomías occidentales entre arte y artesanía, entre lo sagrado y lo profano, entre lo simbólico y lo funcional (Ferreira y Mathias, 2022). Al plasmar en la piel diseños que condensan la memoria colectiva, la identidad y la cosmovisión del pueblo Emberá Dóbida, esta práctica artística se convierte en un vehículo de resistencia cultural y de afirmación de la autonomía de este pueblo indígena frente a los procesos históricos de colonización, transculturización y conflicto armado que han amenazado su supervivencia. En suma, la concepción del arte que orienta este estudio reconoce la pintura corporal Emberá Dóbida como una manifestación artística integral, que fusiona dimensiones estéticas, simbólicas, espirituales y políticas y que se encuentra indisolublemente ligada a la vida y la lucha de este pueblo indígena por preservar su identidad y su memoria en un contexto de transformaciones y desafíos contemporáneos.

2.7 La Pintura Corporal como Acción Performativa

El concepto de performance, entendido como una acción expresiva que articula significados culturales a través del cuerpo y su interacción con el entorno, encuentra en la pintura corporal Emberá Dóbida una manifestación importante. En este contexto, la pintura actúa como un acto performativo que se despliega en rituales, talleres comunitarios y eventos sociales, durante estas acciones, el proceso de pintar el cuerpo

trasciende su carácter visual, involucrando a los participantes en un intercambio simbólico que comunica valores, emociones y narrativas colectivas. Estas prácticas performativas reafirman la identidad cultural de la comunidad, y también funcionan como un medio para preservar la memoria colectiva y resistir las influencias externas, en especial en escenarios de desplazamiento y migración forzada, los datos empíricos obtenidos mediante la observación participante y los testimonios de vida evidencian que la pintura corporal es un vehículo performativo que articula el vínculo entre lo ancestral y las dinámicas contemporáneas (Ferrari, 2024).

2.7.1 Performance como Concepto Performativo

El concepto de performance ha sido debatido en los estudios contemporáneos del arte y la cultura en este sentido, Richard Schechner (2002), uno de los principales teóricos del performance, define esta práctica como un actuar en vivo que involucra la acción del cuerpo en interacción con el espacio y la audiencia, con el propósito de transmitir significados culturales. La teoría del performance se ha expandido más allá de las artes escénicas, incorporando acciones rituales, gestuales y simbólicas que tienen un valor cultural dentro de una comunidad. En este sentido, el performance no se limita a la representación en escenarios artísticos, ya que, también incluye prácticas cotidianas y rituales que transforman y recrean el significado a través de la participación del cuerpo.

El performance, se distingue de otras formas de arte en su énfasis en la inmediatez y en la interacción entre el cuerpo y el espacio, este concepto importante en estudios de culturas indígenas, donde las prácticas rituales y performáticas sirven como medios para la transmisión de memorias y saberes colectivos (Martin y Shaw, 2021). En estas culturas, el performance comunica y también responde a la necesidad de conservar tradiciones, como ocurre con la pintura corporal en las comunidades Emberá Dóbida. De este modo, es necesario contextualizar el performance como un medio de resistencia cultural que trasciende el ámbito de las artes y se convierte en un actuar corporal que comunica la cosmovisión de la comunidad en tiempos contemporáneos.

2.7.2 Pintura Corporal y Performance

Las acciones performativas rituales y sociales vinculadas a la pintura corporal Emberá Dóbida guardan una relación con el performance en el arte contemporáneo, pero se distinguen por su función cultural y espiritual. En el arte contemporáneo, el performance se comprende como una forma de arte en vivo que involucra la acción del

cuerpo en un espacio determinado para comunicar una narrativa o experiencia. No obstante, Silvestre y Alonso (2021), han mencionado que la pintura corporal Emberá, aunque comparte la utilización del cuerpo como medio, no tiene como objetivo principal el espectáculo o la visibilidad pública, su propósito es la comunicación de identidades colectivas, el respeto por lo ancestral y la conexión con el cosmos.

A diferencia del performance contemporáneo, que muchas veces se limita a una intervención en un espacio definido y ante una audiencia, las prácticas rituales de los Emberá Dóbida están integradas a la vida cotidiana y no se separan del contexto ritual y comunitario. La pintura corporal en este contexto se convierte en una acción simbólica que refuerza la identidad de la comunidad y marca el paso del tiempo a través de la ritualización de la pintura, que puede indicar transiciones en la vida del individuo, como la iniciación, el matrimonio o la transición hacia la adultez. Este aspecto de ritualización se acerca al concepto de performance, pero con la diferencia de que es una práctica encarnada en la cotidianidad y no una representación escénica (Díaz, 2022).

Por otro lado, las conexiones con el performance contemporáneo radican en la transformación del cuerpo en un vehículo de expresión y en el potencial de resistencia frente a los procesos de aculturación y migración forzada. Los rituales performativos Emberá, al igual que los performances contemporáneos, se resisten a la uniformización cultural, mostrando un cuerpo que comunica memorias y emociones colectivas y funciona como una herramienta de resistencia frente a la opresión colonial y los cambios provocados por el desplazamiento. En este sentido, Navarro (2021), plantea que en el performance contemporáneo el cuerpo es considerado un lugar de resistencia, lo cual también se aplica a la pintura corporal Emberá Dóbida, ya que a través de estos actos performativos, los Emberá afirman su identidad cultural frente a las estructuras coloniales y hegemónicas.

2.8 Estado del Arte

2.8.1 Historia de los Pueblos Indígenas de Colombia

En el período prehispánico, los pueblos indígenas Emberá se establecieron y cohabitaron en territorios donde los Dóbida (habitantes de río) compartían su lengua, su sistema de gobierno, el jaibanismo (sistema religioso y curativo), su cosmovisión, territorialidad, relación con la naturaleza y organización social con otras comunidades como los Katios, Chami, Siapidara y Eperara. Estas comunidades mantenían vínculos

cercanos, en los que se fusionaban prácticas culturales, religiosas y organizativas que los unían como pueblos de una misma región.

Con la llegada de la colonización española, el proceso invasivo y las misiones evangelizadoras provocaron transformaciones significativas en las estructuras sociales, religiosas, culturales y políticas de los pueblos indígenas, el territorio se fraccionó y las etnias, como los Emberá, comenzaron a enfrentar los efectos de la conquista, la imposición de una nueva cultura y la mezcla con las poblaciones blanca y negra alteraron profundamente sus modos de vida, a pesar de estos cambios, los pueblos Emberá han logrado preservar su identidad, manteniendo su tradición oral y su idioma, lo cual ha sido clave para su supervivencia cultural (Chimbolema y Guznay, 2023).

En la actualidad, las culturas Emberá, Katío, Dóbida y Eperara Sapidara comparten rasgos heredados del período prehispánico, que han mantenido a lo largo del tiempo, a pesar de la colonización y cambios sociopolíticos, estas comunidades preservan su cosmovisión, organización social y lengua, la identidad étnica sigue siendo el principal vínculo que las une, permitiéndoles transmitir sus tradiciones y resistir influencias externas, a través de rituales y prácticas culturales, como la pintura corporal, mantienen vivas sus costumbres y valores, lo que les da un sentido de pertenencia y resistencia (García et al., 2024).

En términos históricos, los pueblos indígenas de Colombia han sido protagonistas en un proceso largo y complejo, que comenzó mucho antes de la formación del Estado colombiano, durante la colonización europea, los pueblos indígenas enfrentaron políticas de represión, despojo territorial y aculturación forzada, a mediados del siglo XVI, con el inicio de la Colonia, las autoridades españolas emprendieron campañas para reprimir las resistencias indígenas, de igual forma, se implementaron políticas territoriales que llevaron a la expropiación de las tierras más fértiles de los indígenas, la creación de resguardos como una forma de "protección" que limitaba su autonomía, y la imposición de tributos y prácticas religiosas forzadas (Cruz, 2021).

El performance, en este contexto, se convierte en una herramienta para tejer un puente de diálogo entre las culturas, utilizando la estética como apoyo para reconstruir la historia sin los sesgos impuestos por el eurocentrismo, esta práctica reivindica el saber ancestral como una alternativa para erradicar las narrativas que reducen las expresiones indígenas a categorías como artesanía o folklore, para los Emberá Dóbida,

estas expresiones no se separan de su concepto de cultura, entendida como un sistema integral de conocimiento y conexión con su entorno.

Sin embargo, a pesar de estos obstáculos, los pueblos indígenas han luchado por la visibilidad de su cultura e historia en los ámbitos políticos, culturales y educativos, gracias a estos esfuerzos, su patrimonio cultural ha sido rescatada y valorada, en el contexto actual, los pueblos indígenas de Colombia han sido reconocidos como "nativos ecológicos", lo que les ha permitido ser vistos como protectores de la naturaleza y los ecosistemas que habitan, esta transformación en su imagen, pasando de ser considerados "salvajes" a "sujetos ecológicos y políticos", ha sido oportuno para su posicionamiento en el panorama nacional (Chimbolema y Guznay, 2023).

2.8.2 Los Emberá: Cosmovisión y Preservación de la Identidad Cultural

Según Román et al. (2023), el fundador mítico de la sociedad Emberá, conocido como "El Caragabi", es considerado el creador de todo lo que existe, incluida la humanidad; sin embargo, no del agua. Esta cosmogonía refleja una visión del mundo en la que se establece una clara distinción entre lo creado por el ser humano y los elementos naturales primordiales, como el agua, que es considerado un elemento esencial para la vida, pero ajeno a la intervención humana; "El Caragabi" recibe la sabiduría y el poder de Dachzese, una figura central dentro de la mitología Emberá, cuyo conocimiento y fuerza son cruciales para la vida y las prácticas espirituales de la comunidad; Dachzese otorga y una comprensión profunda de las leyes de la naturaleza y del equilibrio que rige tanto la vida humana como la del entorno natural.

La figura de "El Caragabi" y su relación con Dachzese simbolizan la interdependencia entre la humanidad y la naturaleza en la cosmovisión Emberá, donde los seres humanos no dominan el mundo, al contrario, forman parte de un ciclo más grande que incluye los elementos naturales, los animales y las fuerzas espirituales. En este marco, el respeto y la armonía con la naturaleza se requieren, y las prácticas culturales, como los rituales y la pintura corporal, refuerzan esta conexión sagrada, la cosmovisión Emberá promueve un modelo de sostenibilidad que ha permitido a la comunidad preservar su identidad y resistir la aculturación a lo largo del tiempo.

2.8.3 La Cosmovisión y la Transmisión de Sabiduría Ancestral

Esta cosmovisión y narrativa mitológica refuerzan principios sobre la relación de los seres humanos con su entorno, de acuerdo con Cantero y Hernández

(2021) una de las formas en las que esta visión se manifiesta en la vida cotidiana es a través de prácticas culturales profundamente simbólicas como la pintura corporal y facial. Estas expresiones no se limitan a un plano estético; más bien, son vehículos de transmisión de sabiduría ancestral y de fortalecimiento de la identidad colectiva.

La pintura corporal, en particular, tiene un significado profundo para los Emberá, los símbolos que se utilizan en sus cuerpos representan un conocimiento de su entorno natural y social, y están cargados de significados espirituales que se remontan a tiempos ancestrales, cada trazo, cada color aplicado a la piel, es una narración que comunica la conexión de la persona con los elementos naturales, con los animales y con los espíritus ancestrales. Estos patrones simbólicos son, en muchos casos, expresiones del mundo invisible, del orden cósmico que rige el universo y de la presencia continua de los ancestros, que guían y protegen a la comunidad.

2.8.4 Pintura Corporal y Facial como Medios de Conexión y Memoria Colectiva

La pintura corporal y facial es una forma vital de conservar y renovar las conexiones con los principios fundacionales de la cultura Emberá ya que a través de estas representaciones los miembros de la comunidad mantienen viva la memoria colectiva y aseguran la transmisión de sus valores, conocimientos y creencias a las futuras generaciones, en este sentido tal como sostiene Escobar et al. (2022) la pintura corporal embellece, cuenta historias, simboliza luchas y triunfos de los antepasados y educa a los jóvenes sobre la importancia de la armonía con la naturaleza además a través de estos símbolos se transmite la necesidad de mantener la coherencia con las enseñanzas espirituales recibidas de los ancestros, fortaleciendo así la identidad cultural y el vínculo con su legado.

La pintura corporal y facial permite a los Emberá afirmar su identidad cultural frente a las presiones externas impuestas por la modernidad y el mestizaje, estos elementos culturales actúan como una barrera protectora ante la aculturación, un proceso que ha amenazado a muchos pueblos indígenas con la desaparición de sus tradiciones, a través de las expresiones artísticas como la pintura corporal, los Emberá resisten la disolución de su cultura y reivindican su derecho a existir como una comunidad autónoma.

2.8.5 El Rol del Ritual, la Memoria Oral y la Preservación de la Identidad

Según Domíco (2019) en la cultura Emberá, el ritual desempeña un papel en la preservación de su identidad, los rituales asociados con la pintura corporal, como las ceremonias de iniciación o los actos de sanación, son momentos en los que se transmiten conocimientos sobre la cosmovisión del pueblo, estos rituales son enseñanzas espirituales y prácticas pedagógicas que permiten a los jóvenes aprender y asimilar los valores de la comunidad. En estos rituales, la pintura corporal se convierte en un medio para conectar con los ancestros y con las fuerzas espirituales, reafirmando el vínculo entre el individuo y su comunidad, a través de esta práctica, los jóvenes interiorizan el respeto por la naturaleza y el equilibrio cósmico que rige su vida; así, la pintura corporal se convierte en una forma de renovar el compromiso con las enseñanzas ancestrales y fortalecer el sentido de pertenencia a la cultura Emberá.

La memoria oral es otro componente en la transmisión de la historia y las tradiciones Emberá, por medio de narraciones orales, los ancianos cuentan las historias de los héroes, de las batallas ganadas y perdidas, de la relación con los espíritus y de las lecciones que deben ser seguidas por las generaciones venideras. La pintura corporal y los rituales están vinculados a esta memoria oral, ya que los símbolos y patrones pintados en los cuerpos actúan como recordatorios visuales de estas historias y enseñanzas. La preservación de la memoria colectiva, entonces, es una estrategia activa para garantizar que los valores y las creencias de los Emberá sigan vivos en el presente y en el futuro.

2.8.6 Resistencia ante la Modernidad y el Mestizaje

El acto de preservar la identidad cultural a través de la pintura y el ritual tiene un aspecto político y de resistencia, frente a la globalización y los procesos de mestizaje que diluyen las diferencias culturales, los Emberá utilizan sus prácticas tradicionales como una forma de afirmar su existencia como pueblo autónomo. Tal como afirma García et al. (2024) enfrentados a la imposición de una cultura dominante, los Emberá se han aferrado a sus rituales y expresiones artísticas como una forma de resistir a la homogeneización cultural y de recordar que, a pesar de los intentos de borrar sus tradiciones, siguen siendo una comunidad viva y vibrante.

La pintura corporal, es mucho más que una simple costumbre; es una forma de resistencia cultural, un medio de protección y un vehículo de afirmación identitaria que permite a los Emberá mantenerse fieles a sus principios y a su visión del mundo, a pesar de las presiones externas, por medio de esta práctica, los Emberá aseguran que sus tradiciones y su cosmovisión sigan vivas para las futuras generaciones, reafirmando su derecho a existir en su propia identidad y en armonía con la naturaleza. De esta manera, la pintura corporal se convierte en un acto vivo de resistencia que desafía la homogeneización cultural y asegura que la riqueza espiritual y cultural de los Emberá continúe siendo una parte integral del mundo contemporáneo.

2.8.7 Distribución Geo – Demográfica del Pueblo Emberá

Para la obtención de información sobre las comunidades Emberá, es necesario desarrollar un proceso sistemático que tenga en cuenta varios factores, dado que las situaciones multifactoriales complican la recopilación de datos precisos, la dificultad en el acceso a sus zonas geográficas, la complejidad de su estructura social, las diferencias lingüísticas y la desconfianza innata hacia los extranjeros representan barreras para la obtención de información fidedigna, según Cantero y Hernández (2021), las características particulares de la sociedad Emberá, como su dispersión en varias regiones de Colombia, y su tendencia a vivir en áreas de difícil acceso, contribuyen a que los estudios sobre su distribución geográfica y demográfica sean limitados y, en muchos casos, incompletos.

La presencia de diversos subgrupos dentro de la comunidad Emberá, con variaciones en sus tradiciones y prácticas, agrega una capa de complejidad a los procesos de investigación, las diferencias lingüísticas entre los grupos Emberá, como los Dóbida y los Katío, también dificultan la recopilación de datos y la comunicación entre los investigadores y la comunidad, sin embargo, estos retos deben ser vistos como aspectos que requieren un enfoque respetuoso al abordar las prácticas de recolección de datos en estos contextos, por tanto, considerar estas características culturales y sociales a la hora de diseñar investigaciones que busquen aportar a la comprensión de la distribución geográfica y demográfica de los Emberá, respetando sus tradiciones y garantizando la autenticidad de la información recabada.

Tabla 2

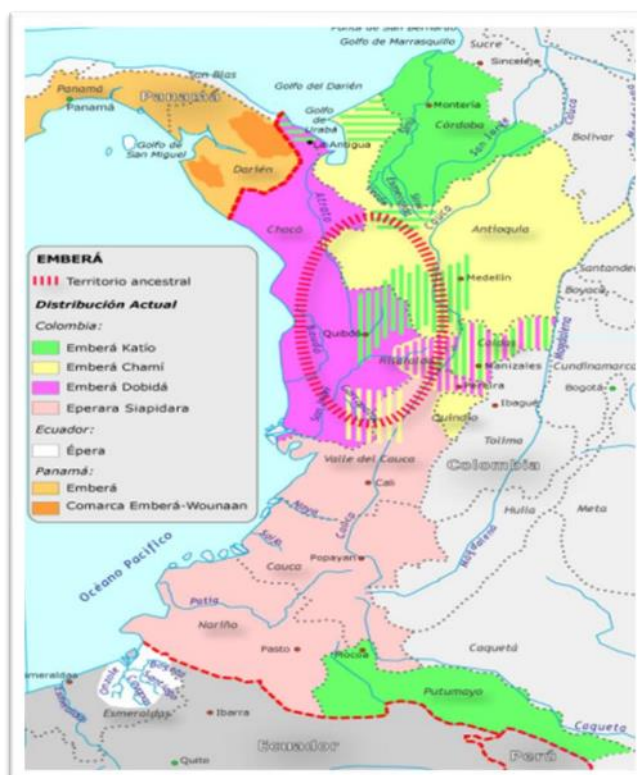
Distribución por etnias del pueblo indígena Emberá por departamento en Colombia

DEPARTAMENTO	COMUNIDAD INDÍGENA
Antioquia	Emberá, Catio y Chamí
Bolívar	Emberá Chamí
Caldas	Emberá Chamí
Caquetá	Emberá Chamí
Cauca	Emberá Shapidara
Córdoba	Emberá Catio
Chocó	Emberá Chamí y Dóbida
Nariño	Emberá Shapidara
Putumayo	Emberá Chamí
Quindío	Emberá Chamí
Risaralda	Emberá Chamí
Valle del Cauca	Emberá Shapidara

Fuente. Arango y Sánchez. (1998). Los Pueblos Indígenas de Colombia.

Ilustración 1.

Mapa de Distribución de los Grupos Aborígenes Emberá en Colombia



Fuente. Distribución geográfica y cultura Emberá.

El pueblo Emberá Dóbida habita en el Municipio Vigía del Fuerte, en Antioquia, limitando con Bojayá, Chocó, este municipio cuenta con 7.449 habitantes, de los cuales el 91% corresponde a la población Afrodescendiente, el 6% es Indígena y el 3% Mestiza (IWGIA, 2022), los Emberá Dóbida representan el 2.67% de la población indígena. El acceso a la comunidad se realiza por vía acuática o aérea, ya que se encuentra ubicada en la selva, en esta zona, la comunidad Emberá Dóbida enfrenta una situación sanitaria delicada debido a la proliferación del paludismo (Calle et al., 2021)

Teniendo en cuenta a Mendoza et al. (2021) dadas las condiciones geográficas de la región, el aislamiento de las comunidades dificulta el acceso a los centros de salud en el municipio, uno de los aspectos más amenazados son las tradiciones ancestrales como el mantenimiento de la lengua materna, la cestería, la pesca, la recolección, y el cultivo de productos como maíz, arroz, caña, chontaduro, plátano, entre otros, así como la medicina tradicional y la pintura facial y corporal, todas estas costumbres están siendo amenazadas por factores externos relacionados con el desplazamiento, la violencia paramilitar y la pérdida de su territorio original.

Esta situación ha llevado a los indígenas a sustituir sus sistemas tradicionales por actividades como el cultivo de coca, la minería, y la tala y quema indiscriminadas, lo que está contaminando sus acuíferos superficiales y subterráneos, reduciendo cada vez más la disponibilidad de peces, la pesca, una de las actividades más tradicionales y vitales para la comunidad, se ve cada día escasa debido a la alteración de los ecosistemas acuáticos, mientras que la deforestación también amenaza su modo de vida y el equilibrio de la naturaleza en la región (Mendoza et al., 2021).

2.8.8 Transculturización de los Pueblos Indígenas

La transculturación, entendida como el proceso de asimilación de elementos de culturas extranjeras y la transformación de las propias tradiciones, implica un cambio en el sistema de significados y prácticas que conforman la cultura de una comunidad. En el caso de los pueblos indígenas como los Emberá Dóbida, este proceso ha sido marcado por las dinámicas de colonización, violencia y contacto forzado con culturas dominantes, generando tensiones y adaptaciones en su identidad cultural (Rodríguez, 2019)

La transculturización de los pueblos indígenas, entendida como el proceso de asimilación de elementos de culturas extranjeras y la transformación de las propias tradiciones, ha sido un fenómeno complejo a lo largo de la historia, en el contexto colombiano, los pueblos indígenas han sido afectados por las dinámicas sociales, políticas y económicas derivadas de la colonización, la violencia interna, y las políticas de desarrollo que han promovido la interacción forzada con culturas externas, durante siglos, las comunidades indígenas en Colombia, como los Emberá, han experimentado el choque entre sus cosmovisiones y las culturas dominantes, lo que ha dado lugar a una transformación gradual de sus prácticas culturales (Rodríguez, 2019).

El desplazamiento forzado debido a los conflictos armados internos ha sido uno de los principales factores que ha acelerado este proceso de transculturación, forzando a las comunidades indígenas a abandonar sus territorios ancestrales y a adaptarse a nuevos entornos, lo que ha generado la alteración de sus prácticas culturales, tales como la vestimenta, el dialecto, las creencias religiosas, la medicina tradicional, y rituales como la pintura corporal. El acceso limitado a sistemas productivos sostenibles ha llevado a que muchas comunidades dependan de la asistencia externa y de la comercialización de recursos naturales de sus territorios, lo que a su vez afecta su autonomía y la preservación de sus tradiciones (Andrade y Jiménez, 2023)

Otro aspecto de la transculturación indígena en Colombia es la influencia de la religión en el cambio cultural contemporáneo, las misiones evangelizadoras durante la colonización, junto con la expansión de las creencias cristianas, han desestructurado muchas de las prácticas espirituales indígenas, las comunidades como los Emberá Dóbida, que han mantenido una relación con sus tradiciones espirituales, se han visto expuestas a una constante imposición de sistemas religiosos ajenos a su cosmovisión, lo que ha contribuido a una pérdida progresiva de su identidad cultural. Sin embargo, a pesar de estos cambios, las comunidades han mostrado una notable resistencia cultural, conservando, en muchos casos, elementos de su lengua, rituales y costumbres, lo que evidencia una dinámica de resiliencia frente a las fuerzas externas (Flores, 2024).

En este sentido, los estudios sobre la transculturización de los pueblos indígenas han destacado la importancia de considerar la relación entre las prácticas culturales ancestrales y las nuevas formas de vida impuestas por la sociedad

dominante. De acuerdo con Solana y Gómez (2019), es necesario que los pueblos indígenas sean reconocidos como sujetos de derechos, con una voz propia para reivindicar sus historias y culturas, que a menudo han sido borradas por las dinámicas coloniales y los procesos de modernización; en su análisis, se destaca cómo la guerra y la violencia han fracturado la existencia de los pueblos indígenas, pero también subraya la importancia de mantener viva la memoria colectiva como un acto de resistencia cultural y política.

2.8.9 Impacto del Conflicto Armado Colombiano en la Transculturación del Pueblo Emberá Dóbida

El conflicto armado colombiano ha afectado a las comunidades indígenas, incluyendo al pueblo Emberá Dóbida, la violencia generada por los actores armados, como guerrilleros, paramilitares y grupos criminales, ha tenido efectos devastadores en su modo de vida, llevando al desplazamiento forzado de muchas comunidades. Según Guido et al. (2020), el desplazamiento ha sido uno de los factores que ha acelerado el proceso de transculturación, ya que obliga a las comunidades a abandonar sus territorios ancestrales y adaptarse a entornos urbanos, donde las costumbres y tradiciones del pueblo Emberá Dóbida se ven desafiadas por las nuevas realidades sociales y culturales.

El contacto con culturas urbanas ha generado una transformación en las prácticas cotidianas, en particular en las formas de arte, como la pintura corporal, que ha sido influenciada por elementos externos, pero mantiene, a su vez, su carácter simbólico y comunicativo. La adaptación forzada y el mestizaje cultural que resulta de la exposición a nuevas formas de vida y costumbres contribuyen a una redefinición de la identidad Emberá, la cual debe encontrar un equilibrio entre la preservación de sus valores tradicionales y las demandas de la modernidad (Llanos et al., 2022)

2.8.10 La Importancia de la Identidad Cultural en el Reconocimiento de los Derechos Indígenas

En el marco de los esfuerzos por garantizar los derechos de los pueblos indígenas en Colombia, la identidad cultural es necesaria, la legislación colombiana reconoce al país como una nación pluricultural, lo que implica la aceptación y valoración de los pueblos indígenas como actores legítimos en la construcción de la nación. Según Bonet et al. (2024) destaca que el reconocimiento de los pueblos indígenas es un medio para empoderar a estas comunidades en la

toma de decisiones sobre sus territorios y recursos naturales, este reconocimiento oficial de la identidad cultural de los pueblos indígenas es un paso para garantizar que sus derechos sean respetados, en el contexto del desplazamiento y la violencia estructural que han sufrido a lo largo de la historia; al visibilizar a los pueblos indígenas y sus prácticas culturales, el Estado colombiano puede avanzar en la construcción de una sociedad inclusiva de la diversidad cultural.

La identidad cultural es uno de los componentes para la supervivencia y la cohesión de una comunidad; para un pueblo, para las comunidades indígenas, entender su cultura y reconocer los rasgos que lo definen como grupo sirve para fortalecer su sentido de pertenencia y resistencia. La identidad cultural es la base sobre la cual los individuos y los colectivos se reconocen a sí mismos y se posicionan frente al mundo; desde la visión del individuo, es necesario conocer la realidad de su cultura y tener plena conciencia de los elementos que lo identifican como parte de un grupo. Según Gallo et al. (2024), la cultura abarca un conjunto de procesos sociales de significación que incluye la producción, circulación y consumo de significados en la vida social, lo que implica que la cultura es dinámica y evoluciona con el tiempo, influida por factores sociales, políticos y económicos.

En este sentido, la identidad cultural no es algo fijo, sino que se construye continuamente a través de las manifestaciones culturales; Ferreira (2023) afirma que solo cuando se conoce y valora el patrimonio cultural de una comunidad es posible influir en los procesos de construcción de una nación inclusiva, por lo que la identidad cultural es un mecanismo que permite a las personas entender su pasado, su historia y proyectarse hacia el futuro como actores activos en la sociedad; en el caso de los pueblos indígenas, esta identidad se refleja en sus prácticas, costumbres, lengua, arte y, en particular, en la resistencia cultural frente a las presiones externas.

La identidad cultural se convierte en una forma de expresión colectiva del pueblo, a través de la cual se proyectan sentimientos, ideas y valores compartidos por todos sus miembros; (Figueroa, 2019) sostiene que la identidad cultural es lo que refleja la esencia de un pueblo y sus expresiones culturales, las cuales constituyen un sentimiento de comunidad, por ello, la preservación de la identidad cultural es crucial para las comunidades indígenas, pues en la medida en que se representan y mantienen vivas sus prácticas y tradiciones, se reafirma su existencia como pueblo.

2.8.11 La Identidad Cultural de los Emberá Dóbida: Un Proceso Dinámico

La identidad cultural de los Emberá Dóbida no surge de manera aislada, sino que está influenciada por circunstancias históricas, como las migraciones, el contacto con otras culturas y los procesos de colonización; según Díaz (2023), la identidad cultural de una nación está determinada por su dialecto, los comportamientos sociales y las relaciones colectivas que sus miembros mantienen, en el caso de los Emberá, su identidad cultural ha sido marcada por un proceso de resistencia frente a la colonización, el desplazamiento forzado y los intentos de asimilación impuestos por actores externos.

Desde la llegada de los colonizadores europeos, los pueblos indígenas, incluyendo los Emberá, comenzaron a mezclarse con otros grupos, como negros y blancos, siendo este proceso de mezcla, en muchos casos, el resultado directo de la violencia y el despojo territorial que sufrían los pueblos originarios; Montoya y De la Hoz Siegler (2022) señalan que, a lo largo de los siglos, los Emberá han experimentado una fusión con otros grupos, pero sin perder su esencia cultural, por lo que este proceso de sincretismo no solo ha marcado a los Emberá, sino que también ha creado nuevas formas de identidad que incluyen tanto a los Emberá como a los grupos mestizos y afrodescendientes.

En este contexto, a pesar de los múltiples procesos de transculturación y asimilación que los Emberá han enfrentado, logrando mantener un fuerte vínculo con sus costumbres ancestrales; aunque los Emberá Dóbida comparten un 50% de su lengua con los Wounaan, esto no ha mermado su identidad, más bien refleja una interacción cultural que ha fortalecido la cohesión interna del pueblo Emberá; esta capacidad de adaptación y resistencia se manifiesta en la preservación de sus rituales sagrados, sus prácticas medicinales tradicionales y su profunda conexión con el territorio.

2.8.12 Diversidad Cultural y la Influencia de los Pueblos Indígenas en la Región

La diversidad cultural, entendida como la coexistencia de múltiples sistemas de significados y prácticas en un mismo territorio (UNESCO, 2001), se manifiesta en la región del litoral pacífico colombiano a través de la interacción entre los pueblos indígenas como los Emberá Dóbida, las comunidades afrodescendientes y los mestizos. En consecuencia, esta diversidad no implica una simple yuxtaposición de culturas, ya que también existe un diálogo y una influencia recíproca que transforma las identidades culturales de cada grupo.

En este contexto, el litoral pacífico y otras regiones donde habitan los Emberá han sido, históricamente, puntos de encuentro entre diversas culturas; en la actualidad, los Emberá coexisten con otras etnias indígenas y también con afrodescendientes y mestizos, esta interacción constante ha permitido que los Emberá mantengan su identidad sin rechazar completamente la influencia externa; de hecho, como afirman Montoya y De la Hoz Siegler (2022), ha sido notable cómo los afrodescendientes del litoral pacífico han adoptado muchas costumbres de los indígenas Emberá, como sus rituales y formas de vida, lo que subraya su capacidad para influir en otras comunidades, manteniendo su autonomía cultural.

Los Emberá continúan siendo un pueblo vibrante y resiliente, cuya identidad cultural se define por preservar sus raíces y su lengua frente a las presiones externas; su cultura y tradiciones son fuente de orgullo y resistencia, demostrando la vitalidad de su identidad cultural ante los intentos de asimilación; esta resistencia se refleja en sus prácticas tradicionales como la medicina ancestral, rituales y arte transmitidos generacionalmente; su capacidad de mantener vivas sus costumbres mientras se adaptan demuestra la naturaleza dinámica de su identidad, integrando elementos modernos sin perder su cosmovisión; esta habilidad para equilibrar tradición y modernidad ha sido clave para su supervivencia y es ejemplo para otras comunidades indígenas que enfrentan desafíos similares.

2.8.13 Prácticas de la Pintura Corporal de los Emberá

La pintura corporal de los Emberá Dóbida teniendo en cuenta a García et al. (2024) es una de las expresiones más representativas de su identidad cultural; esta práctica actúa como un medio de comunicación y un reflejo de las creencias espirituales y la cosmovisión de este pueblo indígena; se han llevado a cabo diversas acciones pedagógicas para recuperar la pintura corporal, los juegos ancestrales y la danza dentro de la comunidad, con los estudiantes de primaria; los resultados mostraron que, al aprender sobre estas prácticas, los niños y jóvenes valoraron los rituales y costumbres ancestrales, lo que subraya la necesidad del rescate de estas tradiciones, dado que muchas comunidades indígenas están siendo afectadas por el proceso de aculturación, un fenómeno en el que las comunidades nativas asimilan prácticas de culturas dominantes, perdiendo sus valores, creencias y costumbres.

La pintura corporal en las comunidades Emberá es una forma compleja de narrar historias, expresar sentimientos profundos y transmitir conocimientos ancestrales; los signos y símbolos empleados en la pintura corporal tienen significados que permiten a los miembros de la comunidad expresar emociones, estados de ánimo, y relatos tanto personales como colectivos; estos símbolos forman parte de un universo simbólico más amplio que se transmite de generación en generación, a través de los Jaibaná, los líderes espirituales de la comunidad que preservan y enseñan el uso de estos símbolos; la pintura corporal, entonces, se convierte en una forma de preservar la memoria colectiva y las tradiciones espirituales del pueblo Emberá (García et al., 2024).

2.8.14 La Pintura Corporal como Herramienta de Resistencia y Protesta

La preservación de las prácticas culturales está vinculada a la memoria histórica, la educación y la transmisión de saberes ancestrales; un miembro de la comunidad Emberá Dóbida destaca la importancia de la pintura corporal como un medio para reconectar con la memoria ancestral; el acto de pintar el propio cuerpo se convierte en un "territorio" que revive la sabiduría espiritual de sus ancestros y fortalece la identidad cultural de la comunidad; el cuerpo se convierte en un espacio de resistencia, donde la memoria ancestral se reencuentra con las nuevas generaciones, promoviendo la conservación de las costumbres y prácticas culturales que corren el riesgo de desaparecer (Cantero y Hernández, 2021).

Según Porras y Carmona (2024) la pintura corporal desempeña un papel como un acto de protesta y resistencia política; en situaciones de opresión y violencia, como las vividas por las comunidades indígenas afectadas por el conflicto armado, la pintura corporal puede ser una poderosa herramienta de visibilidad; las representaciones gráficas creadas a través de la pintura corporal Emberá tienen funciones dinámicas y transformadoras; estas marcas corporales actúan como símbolos de resistencia y afirmación identitaria; las marcas de pintura corporal en los Emberá son una forma de resistencia cultural que afirma la existencia de un pueblo que ha sido históricamente oprimido, resistiendo la despersonalización y la invisibilización social.

2.8.15 Estudios Realizados sobre el Impacto del Conflicto Armado y el Narcotráfico Colombiano en la Población Emberá Dóbida

Investigaciones indican que el conflicto armado en Colombia ha generado un grave impacto en el desplazamiento y la salud mental de la población Emberá hacia Bogotá; el abandono forzado de sus territorios rurales y su cosmovisión tradicional hacia áreas urbanas ha afectado significativamente su calidad de vida, alterando el modelo de relación entre ellos y su entorno; esto los ha obligado a modificar conductas y crear nuevos paradigmas para adaptarse a sus nuevos espacios y su situación de desplazados; el conflicto armado ha desestructurado su cultura y ha transformado su manera de sobrellevar la situación, impactando severamente su salud mental (Andrade y Jiménez, 2023).

Dicho lo anterior, los pueblos indígenas desplazados afrontan diferentes formas de violencia individual, familiar y comunitaria que vulneran sus derechos humanos; en esta situación experimentan sentimientos de dolor, miedo, pérdida y desesperanza; al ser desplazados a las ciudades enfrentan condiciones precarias donde no pueden desenvolverse naturalmente, pierden sus costumbres, sufren hambre, escasez, mendicidad y, lo más grave, la pérdida progresiva de su identidad cultural.

2.8.16 Lo Performático Desde una Experiencia de Transformación de los Pueblos Originarios

El entorno que rodea al ser humano influye en su percepción de la realidad; cada interacción con el mundo genera experiencias únicas que, aunque parecieran ser personales e irrepetibles, encuentran una vía de conexión con los demás a través del arte; las experiencias, los pensamientos y las inquietudes humanas, generalmente difíciles de compartir en palabras, se transforman en el lenguaje artístico, emergiendo así como un medio para reflexionar sobre lo vivido, haciendo que lo aparentemente individual se convierta en algo colectivo (Rodríguez, 2020).

En este sentido, según Taylor (2012), el arte se configura como una poderosa herramienta para explorar lo "realmente humano", una forma de conectar con lo más profundo del ser, en este contexto, la diversidad de formas artísticas es una respuesta a la variedad infinita de experiencias que caracterizan la vida humana, por lo cual, el artista, influido por su propio entorno y por su visión del mundo, utiliza el arte para transmitir ideas y sentimientos que se dan del proceso de interpretar y transformar lo

cotidiano. En consecuencia, el arte se configura como una poderosa herramienta para explorar lo "realmente humano", una forma de conectar con el ser; así pues, la diversidad de formas artísticas es una respuesta a la variedad infinita de experiencias que caracterizan la vida humana, dado que, el artista, influido por su propio entorno y por su visión del mundo, utiliza el arte para transmitir ideas y sentimientos.

En el caso de la comunidad Emberá Dóbida, el arte corporal, particularmente a través de la pintura facial y corporal, sirve como un medio poderoso para abrir puertas hacia el mundo interior de los individuos, conectando sus pensamientos y sentimientos con los del espectador; la pintura corporal en la cultura Emberá no solo representa una forma de expresión personal, sino que se convierte en una herramienta terapéutica que permite sistematizar y compartir la experiencia humana, estableciendo una comunicación que trasciende las barreras lingüísticas y culturales (Pedrosa, 2019).

2.8.17 El Performance y su Conexión con la Memoria Cultural

El performance cobra relevancia particular desde la perspectiva de los pueblos originarios como los Emberá Dóbida, dado que, el arte performático actúa como medio para preservar y transmitir la memoria colectiva, las historias y tradiciones de un pueblo históricamente marginado; en el caso de los Emberá, su arte corporal se convierte en una forma de resistencia y afirmación cultural frente a los desafíos del conflicto armado y el proceso de aculturación (Ferrari, 2024).

No obstante, Taylor (2012) destaca que el concepto de performance resulta ambiguo, en especial, en el contexto latinoamericano, donde se asocia con el arte de la acción que emplea el cuerpo como herramienta de expresión. Este tipo de arte, desde mediados del siglo XX, rompe las convenciones tradicionales y desafía los límites de espacios institucionalizados, ya que, puede desarrollarse en cualquier lugar: desde un parque hasta una calle, sin necesidad de infraestructura suntuosa, a su vez, el artista se convierte en el principal vehículo de la obra, utilizando su cuerpo, imaginación y cuando es necesario, la palabra para transmitir su mensaje.

De este modo, según Taylor (2012), el performance es una forma de arte que busca romper con los paradigmas establecidos y generar una intervención efímera en los circuitos comerciales y culturales. Asimismo, se convierte en un acto político, como postura de ruptura y resistencia ante las estructuras de poder, por lo cual esta capacidad de generar una conexión directa entre el artista y su

público transforma al performance en una forma de arte democrático, accesible y participativo.

2.8.18 Performance y Transformación Social

Como opina Couto y Fernández (2022) el performance trasciende la simple representación de un mensaje, convirtiéndose en una herramienta de transformación social; puede tener múltiples objetivos, desde reivindicar derechos hasta provocar una reflexión profunda sobre la vida y la sociedad; el arte performático tiene una función estética, ética y política; a través de su formato en vivo, tiene la capacidad de tocar las fibras más sensibles de los individuos, reflejando las tensiones sociales y culturales de su tiempo; esta forma de arte se caracteriza por su naturaleza efímera y su capacidad para generar conexiones inmediatas con el público; el performance actúa como un espejo de la sociedad, permitiendo visualizar y cuestionar las estructuras de poder establecidas; su impacto radica en la capacidad de crear experiencias significativas que pueden catalizar cambios en la percepción y comportamiento social.

Para los pueblos originarios como los Emberá Dóbida, el performance va más allá de una manifestación artística, siendo una forma de reivindicación cultural; su pintura corporal es un acto performático que comunica vivencias, desafíos y luchas de la comunidad; a través de los símbolos y patrones utilizados en su cuerpo, los Emberá transmiten sus historias y su resistencia ante la violencia, el desplazamiento y la aculturación; el performance se convierte así en una forma de preservar la memoria colectiva y en un acto de afirmación identitaria; esta práctica artística sirve como un puente entre el pasado y el presente, manteniendo vivas las tradiciones ancestrales; mediante el performance, los Emberá preservan su cultura y la adaptan y la reinventan para enfrentar los desafíos contemporáneos; el arte performático se convierte en un medio de supervivencia cultural y resistencia política (Morales, 2023).

2.8.19 Antecedentes

En esta sección se encuentra una síntesis de la literatura relacionada con estudios respecto a prácticas artísticas de diferentes comunidades indígenas, en especial aquellas que utilizan la pintura en su cuerpo. Estas expresiones estéticas de los pueblos indígenas han sido estudiadas por diferentes investigadores con la intención de caracterizarlas y

permitir un abordaje más comprehensivo de estas prácticas. A continuación, se presentan algunos trabajos investigativos ubicados en Latinoamérica (De Mendonça y Peixoto, 2022)

El trabajo de Fiore (2005) tuvo como objetivo buscar similitudes y diferencias en el uso de pinturas entre las sociedades Selknam y Yamana de Tierra del Fuego, en este estudio, se incluyeron análisis cuantitativos de algunos aspectos del uso de las pinturas (teniendo en cuenta variables como sexo, edad, porciones del cuerpo pintadas de los individuos fotografiados), análisis de factores formales de las pinturas (técnicas y diseños) y análisis cualitativos de algunos de los procesos implícitos en el uso de las pinturas. Adicionalmente, se abordaron las dinámicas sociales, en especial, en relación con las divisiones de sexo, vinculándolas con los contenidos de algunos mitos y con los roles asumidos por hombres y mujeres en tareas de subsistencia y movilidad. De esta manera, la autora argumenta la existencia de diferencias en las estructuras sociales entre ambas sociedades fueguinas, reflejadas también en la manipulación de materiales y conocimientos necesarios para la producción y uso de las pinturas.

Asimismo, Muller (2006), en su investigación sobre los Asuriní de Xingú en la Amazonía brasileña, examinó cómo la pintura facial y corporal es un vehículo de expresión cultural que conecta elementos de lo cotidiano con lo cósmico, integrando dimensiones naturales, culturales y espirituales. En este contexto, el uso del patrón *taynjava* en rituales, se destaca como un recurso simbólico para articular transformaciones entre estos dominios, representando una fusión entre lo tangible y lo trascendental, ahora bien, a través de una metodología basada en la observación participante y el análisis cultural, identificó que los diseños geométricos actúan como mediadores de relaciones espirituales y sociales, en consecuencia, los resultados de esta investigación son importantes para los estudios sobre las prácticas visuales, ya que evidencian la capacidad de estos sistemas simbólicos para comunicar significados que van más allá de la representación artística.

De igual manera, Martínez (2011), en su obra “*La Piel como Superficie Simbólica*”, analiza cómo la piel de los pueblos indígenas se convierte en un espacio simbólico que construye memoria e identidad. En este sentido, desde un enfoque interdisciplinario que incluye la antropología, la historia, el arte contemporáneo y la moda, la autora examina casos concretos de comunidades indígenas, académicos y artistas contemporáneos para explorar cómo la piel actúa como una metonimia del cuerpo, un límite simbólico entre el individuo y su entorno físico. A su vez, destaca

cómo la piel, con sus marcas, heridas, colores y texturas, opera como portavoz de las experiencias y valores de la sociedad a la que pertenece el sujeto, evidenciando su papel en la construcción de narrativas culturales e identitarias.

Por otro lado, la investigación de Cardoso (2014), tuvo como objetivo rescatar tradiciones de las etnias ecuatorianas orientales, a través de la incorporación de rasgos gráficos de las culturas Shuar y Achuar a la moda contemporánea. En su estudio, encontró que la técnica del tatuaje en los pueblos Shuar ha desaparecido y que actualmente la pintura corporal es utilizada solo en las ceremonias especiales, pero ya no es una práctica cotidiana como lo era en la antigüedad. Todo esto a consecuencia de la influencia política, la cercanía con la cultura occidental y el turismo, que lograron que utilicen su identidad y valores culturales para fines comerciales, por otra parte, como resultado del análisis morfológico de los elementos que conforman la pintura corporal y tatuajes de estas comunidades, el investigador creó patrones y plantillas gráficas con nuevos motivos para posibles aplicaciones en textiles e indumentaria, partiendo de la extensa variedad de elementos y formas existentes en las culturas Shuar y Achuar *“como una medida de rescate de la esencia de estas culturas y sus costumbres”*.

Por otro lado, Hernández (2016), en su tesis sobre la pintura facial de los Comcaac o Seris, un grupo indígena que habita en la costa del semidesierto sonorense en el noroeste de México, se enfocó en el estudio antropológico de las marcas corporales, en especial las diseñadas en el rostro. Su investigación resaltó la especificidad de los diseños y su elaboración, denominados en cmiiqee iitom (la lengua de los Comcaac) o hayeen ipáii, que se traduce al español como "diseño de la pintura facial". La autora encontró que estas prácticas han sido transformadas con el tiempo, en parte por la necesidad de preservar su existencia, analizó también que aún mantienen diversas funciones culturales, en consecuencia, destacó que la decoración facial desempeña un papel central en la historia de los Comcaac, en eventos colectivos como la Fiesta de la Canasta, la Fiesta del Año Nuevo Seri y la Fiesta de la Tortuga, donde el arte corporal refuerza su identidad como grupo social.

En línea con lo anterior, la pintura facial, al ser entendida como un componente integral de la vida social de los Comcaac, la autora destaca su participación en las celebraciones tradicionales y también en contextos económicos y políticos, evidenciando su importancia como una práctica cultural multifacética. A su vez, destaca que la pintura facial y corporal es un hecho social arraigado a la realidad y experiencia

de los Comcaac en un tiempo y espacio específicos, en consecuencia, estos diseños también funcionan como abstracciones de la percepción de su entorno, por lo tanto, la pintura facial se erige como un actor social que comunica un sistema de valores compartidos, reflejando significados que van desde la identidad ritual hasta la conciencia social y económica del grupo.

De igual manera, Ulloa (1992), en su estudio sobre el pensamiento y la concepción del mundo Emberá, resalta la importancia del color como un elemento estético central en sus expresiones culturales, en especial en la pintura facial y corporal. En su análisis, enfocado en el capítulo 2, destaca que estas prácticas no son al azar, dado que están intrínsecamente relacionadas con el cuerpo, estableciendo un diálogo entre las formas representadas y los espacios donde se aplican, según la autora la pintura facial y corporal es una de las manifestaciones culturales más significativas para los Emberá, y su interacción directa con el cuerpo la diferencia de otras expresiones gráficas de su cultura, como el dibujo o la cestería.

Es de señalar que el color, por su parte, es percibido por los Emberá como un elemento autónomo que otorga características particulares a los objetos o partes del cuerpo donde se aplica, dependiendo del contexto. Por ejemplo, el uso del color negro puede variar desde representar beneficios hasta ser asociado con significados maléficos, según su aplicación en el cuerpo, cestería o tallas de madera. En consecuencia, este sistema cromático es un código cultural cerrado y compartido, a diferencia de la cultura occidental, donde los colores suelen tener interpretaciones individuales y contextuales, así, en la investigación se revela cómo el color, la pintura facial y corporal en los Emberá son portadores de significados culturales que consolidan su identidad y cosmovisión.

Asimismo, el trabajo publicado por Cardona (2013) *“Kipará símbolo de identidad y cultura Emberá”*, enfocó su estudio en el proceso cultural para la extracción y uso de la tintura vegetal “kipará” en las pinturas faciales y corporales en las comunidades Emberá del Golfo de Tribugá Chocó, costa pacífica colombiana (resguardos Jawa, Panguí-El Yucal y Tandó y Nuquí). El texto analiza que en el idioma Emberá, la palabra /kipará/ es el nombre que recibe el árbol de jawa o jagua, así como el nombre que se aplica a la baya y, genéricamente la palabra “kipará”, es sinónimo de “cultura” por lo tanto está relacionada, a través de las pinturas faciales y corporales con las festividades y ceremonias mágico-religiosas asociadas al quehacer pictórico.

De igual manera, Martínez (2021), en su estudio titulado “*Performance cultural y sustentabilidad: Análisis comparativo del papel del turismo en dos comunidades emberá de Panamá*”, utiliza una metodología etnográfica para analizar cómo el turismo facilita la representación de la "tradicionalidad" en estas comunidades. En consecuencia, los resultados muestran que esta representación responde a la demanda externa de autenticidad, que también actúa como una estrategia para preservar la identidad cultural. Sin embargo, este proceso está limitado por la falta de control sobre los turistas. Este análisis es relevante para comprender las dinámicas culturales en contextos de interacción con factores externos, como las manifestaciones simbólicas en las tradiciones Emberá Dóbida.

Por otra parte, García et al. (2024), en su artículo “*Paisajes corporales, lengua y territorios en resistencia: Comunidad Emberá Katío del Alto Sinú – Colombia*”, analizan cómo la comunidad Emberá Katío utiliza el cuerpo como instrumento de creación y conexión con su territorio y lengua. Este estudio, basado en una metodología de etnografía visual crítica, se centra en los paisajes corporales y los mapeamientos colectivos corporales, abordando el cuerpo como un "mapa" que refleja experiencias, emociones y la relación simbólica entre el individuo y la comunidad. Los resultados destacan cómo estas representaciones corporales se vinculan al territorio del Alto Sinú, un espacio caracterizado por su aporte natural y biodiversidad, pero también afectado por el conflicto armado que amenaza la integridad cultural y física de la comunidad, este análisis aporta al entendimiento de las representaciones simbólicas y su conexión con las experiencias vitales, un tema que se vincula con el estudio de la pintura facial y corporal como expresión de cosmovisión entre los Emberá Dóbida.

Por otro lado, Cuadro et al. (2022), en su artículo *El “performance” para la comunicación y expresión corporal. Formación virtual con énfasis en el “Body-Art”*, desarrollaron un curso virtual que exploró las prácticas y manifestaciones del performance con énfasis en el body art como medio de comunicación simbólica. Este estudio, de enfoque cualitativo con diseño de investigación-acción, involucró a 74 participantes de distintas ciudades colombianas, quienes exploraron la creación performativa como vehículo de autoexpresión y comunicación. En este sentido, los resultados incluyeron la elaboración de acciones performativas difundidas en plataformas digitales, mientras que el análisis investigativo se realizó mediante autoetnografía performativa y referentes teóricos, en consecuencia, este enfoque reflexiona sobre el cuerpo como medio expresivo y su intersección con la estética, tema

que se relaciona con el análisis de la pintura facial y corporal Emberá Dóbida como sistema simbólico.

Asimismo, Carrasco (2020), en su estudio *Gramáticas de poder: “El performance como una herramienta para la divulgación del patrimonio cultural de la comunidad sorda”*, aborda la relación entre los lenguajes artísticos corporales y la lengua de señas como parte del patrimonio cultural de la comunidad sorda. A través de un trabajo de campo que incluyó tres ejercicios de creación plástica en Bogotá, la investigación exploró cómo el performance puede ser utilizado para construir memoria simbólica y generar espacios de divulgación cultural. En este contexto, los resultados evidenciaron que el cruce entre lenguajes artísticos y la lengua de señas contribuye a visibilizar el patrimonio cultural de esta minoría lingüística, en consecuencia, este análisis aporta perspectivas sobre la función simbólica del cuerpo en la representación cultural, tema vinculado con el uso de la pintura facial y corporal como expresión estética y simbólica en comunidades indígenas.

Adicionalmente, Márquez y Parra (2022), en su investigación titulada *“Interpretación morfológica de la pintura facial de los pobladores de la nacionalidad A’i Cofán - Dureno de Sucumbíos, Ecuador”*, examinan la tradición ancestral de la pintura facial en la comunidad A’i Cofán de Dureno. En consecuencia, utilizaron un enfoque cualitativo y un diseño no experimental, se recopilaron datos a través de entrevistas estructuradas y análisis iconográfico e iconológico de las gráficas faciales, los resultados muestran que los diseños, inspirados en rituales como la ceremonia del yagé, reflejan arquetipos culturales, creencias y relaciones con el entorno, Por lo tanto, esta investigación destaca la necesidad de preservar estas prácticas ante la pérdida de información documentada y plantea la pintura facial como un componente vital de identidad y memoria cultural, tema que conecta con la investigación sobre las representaciones simbólicas en la pintura corporal del pueblo Emberá Dóbida.

Las investigaciones sobre expresiones estéticas han abordado diversos aspectos, desde enfoques antropológicos y sociales hasta diferencias dialectales y en ocasiones, han buscado establecer paralelos entre distintas etnias. En este trabajo de investigación, se propone visibilizar la estética como una experiencia de vida, complementando la comprensión de los procesos artísticos en las comunidades indígenas, para ello, se utilizarán las pinturas como insumo principal, rescatando expresiones estéticas que representan procesos más integrales y comprehensivos en comparación con los paradigmas del arte occidental.

2.9 Teoría del Repertorio y el Archivo de Diana Taylor (2003)

2.9.1 Fundamentos del Repertorio y el Archivo en la teoría de Diana Taylor

La teórica Diana Taylor (2003) desarrolla una propuesta teórica que distingue entre dos sistemas a través de los cuales las culturas almacenan y transmiten sus memorias: el archivo y el repertorio. El archivo está conformado por objetos materiales que buscan preservar información histórica, tales como textos, fotografías o monumentos, mientras que el repertorio incluye las prácticas vivas que no se fijan en soportes físicos, como gestos, performances y rituales. Estos sistemas no se excluyen, pero la tradición académica occidental ha privilegiado la documentación material como fuente primaria de conocimiento, restando valor a las formas corporales de memoria cultural.

A partir de esta distinción, Hromada (2022), enfatiza que el repertorio permite la actualización de saberes a través de la acción performativa. mientras el archivo permanece estático, el repertorio vive y se transforma cada vez que se actualiza en la práctica social. Esta diferencia no implica una jerarquía natural entre archivo y repertorio, pero sí revela cómo los regímenes coloniales de conocimiento priorizaron lo escrito y lo tangible, marginando otras formas legítimas de preservar la historia. Bajo esta perspectiva, las prácticas corporales como la pintura facial Emberá se reconocen como actos de transmisión cultural que deben estudiarse desde su propia lógica viva.

2.9.1.1 Conceptualización del archivo y el repertorio como sistemas de memoria

El archivo representa un conjunto de materiales que registran hechos históricos y culturales mediante documentos, textos, imágenes o artefactos, estos elementos pueden almacenarse y recuperarse a través del tiempo, conformando una idea de memoria fija que aspira a la permanencia. Sin embargo, se advierte que los archivos corren el riesgo de descontextualizar los significados originales, dado que transforman los procesos vivos en objetos de contemplación, limitando la comprensión de las culturas en su dinamismo (Criach, 2024).

En contraposición, el repertorio incluye prácticas dinámicas que residen en el cuerpo y se transmiten de generación en generación mediante acciones como danzas, rituales o performances. Según Verzero (2021), el repertorio no puede separarse del contexto en el que se produce, ya que vive en la actualización de la experiencia

corporal. De este modo, la memoria se comprende como una acción encarnada, accesible a través de la práctica comunitaria y la transmisión oral, reforzando la conexión entre pasado, presente y futuro.

En línea con lo anterior, se sostiene que la coexistencia del archivo y el repertorio permite un modelo amplio y justo para entender los sistemas culturales de memoria; dado que ambos son necesarios para una comprensión integral de la historia, pero el reconocimiento del repertorio plantea valorar las formas de conocimiento que habitan en el cuerpo. Esta propuesta invita a reconsiderar las expresiones culturales indígenas y afrodescendientes como herencias patrimoniales y como procesos vivos que desafían la hegemonía de los documentos escritos y abren nuevos horizontes de interpretación (Dorfman, 2022).

2.9.1.2 Crítica a la hegemonía del archivo escrito y su mirada eurocéntrica

La crítica que el archivo escrito se haya posicionado en la historia como el único medio legítimo para transmitir conocimiento, estableciendo una jerarquía que invisibiliza otros sistemas de memoria. Esta preferencia, asociada a una mirada eurocéntrica, ha deslegitimado las formas performativas de transmisión cultural, como la oralidad, el gesto y la ritualización del cuerpo. Según la autora Roy (2022) esta construcción histórica respondió a intereses coloniales que privilegiaron la documentación material como instrumento de poder y control cultural.

La imposición del archivo como referente exclusivo de legitimidad afectó de manera particular a las culturas indígenas, las cuales fueron clasificadas como "sin historia" debido a su ausencia de registros escritos. De esta manera, se señala que museos, archivos estatales y bibliotecas formaron parte de un proyecto político de homogeneización cultural, donde las memorias vivas fueron de manera sistemática silenciadas o fragmentadas. Esta práctica distorsionó los sentidos originales de las culturas subalternizadas y redujo su presencia a una categoría residual dentro de los relatos históricos oficiales (Núñez, 2021).

Frente a esta dinámica, la reivindicación del repertorio como sistema legítimo de conocimiento constituye una crítica epistemológica de gran alcance. De acuerdo a lo anterior, Milanez et al. (2022), plantean que las acciones performativas no deben considerarse como restos efímeros, ya que son formas plenas de memoria y de historia. Al reivindicar el valor del cuerpo y de la acción en la transmisión cultural, se abre la posibilidad de repensar las prácticas indígenas, como la pintura facial y corporal

Emberá, como modos válidos de preservar la identidad y la memoria frente a los procesos de desplazamiento y transculturación.

2.9.2 El cuerpo como soporte de la memoria cultural

El cuerpo humano ha sido entendido como un soporte de la memoria cultural en diversas teorías antropológicas y de performance, por lo cual, el cuerpo es un medio de expresión y un archivador de las experiencias colectivas de un grupo. Este concepto trasciende las nociones tradicionales del archivo, pues el cuerpo no almacena memorias de manera pasiva porque las activa mediante la acción performática. Así, el cuerpo funciona como un vehículo de transmisión cultural que no depende de registros materiales, pero sí de acciones vivas que se repiten y adaptan. Las prácticas como el ritual, la danza o la pintura corporal, al ser incorporadas en la cotidianidad de las comunidades indígenas, son ejemplos de cómo los cuerpos preservan y transmiten saberes ancestrales (Gómez, 2021).

Desde una perspectiva decolonial, el cuerpo performativo es una herramienta de resistencia cultural ante los procesos de aculturación, las comunidades indígenas han logrado mantener su identidad a través de la oralidad, mediante la acción y la interacción social, donde los cuerpos son receptores de significados, también creadores y transformadores. En este sentido, las comunidades Emberá Dóbida, al pintar su cuerpo, están realizando una práctica simbólica que refuerza su pertenencia cultural y resiste los efectos homogenizantes del colonialismo y la modernidad (Borchardt y Santos, 2021). En ese sentido, este enfoque permite entender al cuerpo como un espacio de memoria y transformación cultural.

2.9.2.1 El cuerpo como medio de transmisión de saberes en contextos performáticos.

El concepto de performance se expande en el trabajo de Athay y Icse (2020), cuando abordan cómo el cuerpo actúa como un medio de transmisión de saberes, en este contexto, los rituales indígenas como la pintura corporal tienen una doble función, por un lado, preservan la memoria cultural de la comunidad; por otro, transmiten conocimiento a las nuevas generaciones. Estos actos performativos son acciones que encarnan la historia, los valores y las creencias de la comunidad. A su vez, el cuerpo pintado transforma al sujeto en un archivo que transmite información y articula una relación dinámica entre el individuo, la comunidad y el entorno natural.

En las comunidades indígenas, el cuerpo performático desempeña un papel importante en el proceso de enseñanza-aprendizaje, dado que el repertorio performativo del cuerpo, al incluir prácticas como la danza, la caza, los rituales espirituales y la pintura corporal, sirve para transmitir experiencias, valores y conocimientos, sin limitarse a lo verbal (Bernate, 2021). Por lo tanto, a través de estas formas de conocimiento, los miembros de la comunidad reproducen las tradiciones y las transforman en cada nueva acción. La pintura corporal Emberá Dóbida, es una práctica que materializa saberes ancestrales a través del cuerpo, constituyendo una forma de resistencia cultural, al hacerlo, los Emberá conservan su identidad y actualizan su memoria colectiva de manera performática y simbólica.

El cuerpo en los contextos performáticos es un canal de conocimiento intergeneracional, el cuerpo performativo funciona como una forma de sujeción histórica y cultural. Las comunidades indígenas, al igual que las prácticas en el arte contemporáneo, reconstruyen sus memorias y resisten las narrativas impuestas por la colonización mediante la acción corporal. Este aspecto performativo permite que el cuerpo se mantenga como un vehículo de aprendizaje y preservación, aún frente a las alteraciones que las sociedades externas intentan imponer sobre las comunidades indígenas, de esta manera, el cuerpo se expresa, preserva, transforma y actúa en la memoria cultural. (Gallo y Zapata, 2024).

2.9.2.2 Corporalidad, identidad y resistencia en comunidades originarias.

El cuerpo como expresión cultural está vinculado a la identidad de las comunidades originarias, cuando se enfrenta a los procesos de colonización y transculturación. Para muchas comunidades indígenas, el cuerpo es un soporte de la identidad individual, pero también un medio de resistencia cultural ante las imposiciones externas. En el caso de los Emberá Dóbida, la pintura corporal se convierte en un acto performativo que refleja su cosmovisión, sus valores espirituales y resiste los intentos de homogeneización cultural impuestos por los procesos coloniales modernos. Según Sabo (2023), las culturas indígenas que resisten las estructuras coloniales han encontrado en el cuerpo una estrategia de afirmación de su identidad colectiva.

La identidad en las comunidades indígenas, en este caso en los Emberá, se construye a través de prácticas corporales que son transmitidas desde la oralidad y desde el cuerpo. A través de estas prácticas, el cuerpo se convierte en un campo de batalla

donde se libran disputas por la autonomía cultural y la preservación de la memoria colectiva. De acuerdo con Durán (2020), el cuerpo performativo funciona como un vínculo que mantiene la identidad cultural a pesar de las presiones externas. En este sentido, el acto de pintar el cuerpo conjuga lo espiritual y lo social, permitiendo que los Emberá expresen su resistencia y al mismo tiempo fortalezcan su identidad colectiva frente a la modernidad y el mestizaje.

En un mundo donde las cosmovisiones indígenas han sido desplazadas y distorsionadas por las narrativas coloniales, el cuerpo performativo de los Emberá actúa como una barrera simbólica que protege la identidad cultural. Al igual que otros pueblos originarios, los Emberá usan sus rituales performáticos como una estrategia de resistencia ante la transculturización (Barraza y Gracia 2021). A través de la pintura corporal, los Emberá Dóbida reafirman su vinculación con lo ancestral y se oponen a las presiones de la globalización que intentan disolver sus prácticas culturales. Este enfoque también resalta cómo el cuerpo y la identidad están interconectadas, siendo el cuerpo un espacio de resistencia y de preservación cultural.

2.9.3 Repertorio, performance y transmisión cultural en el contexto del desplazamiento

El desplazamiento forzado y la migración son fenómenos que afectan la preservación de la identidad cultural de las comunidades indígenas, en el caso de los Emberá Dóbida, la transculturación y la pérdida territorial impactan su vida cotidiana y la continuidad de sus prácticas culturales. De acuerdo con Glockner et al. (2023), el performance en estas comunidades se comprende como un acto ritual y como una herramienta de resistencia cultural frente a las imposiciones externas. En este contexto, el repertorio performativo, que incluye la pintura corporal y otros rituales, permite a los Emberá Dóbida mantener una memoria viva que no depende de los registros materiales del archivo, porque depende de las acciones vivas que se actualizan en cada interacción comunitaria.

Este repertorio performático se convierte en una estrategia de resistencia en territorios urbanos, donde los Emberá Dóbida se enfrentan a la homogeneización cultural y el desarraigo de sus tradiciones, el performance tiene una dimensión política que corresponde a una forma de reclamar espacios y de reafirmar la identidad frente a los procesos de asimilación. Al trasladar sus prácticas ancestrales a entornos urbanos, los Emberá preservan su cosmovisión a través del repertorio y lo adaptan para mantener

su vínculo cultural en medio de un mundo globalizado que amenaza con borrar sus identidades y conocimientos tradicionales (Cepeda et al., 2021).

2.9.3.1 El performance corporal como resistencia ante la transculturación

El performance corporal se erige como un acto de resistencia frente a la transculturación de las comunidades indígenas, en el contexto de los Emberá Dóbida, este concepto no se limita a una práctica estética, ya que tiene un propósito simbólico y político al reforzar la identidad colectiva de la comunidad. Como sostiene, Sánchez (2021), la transculturación es un proceso en el que los pueblos originarios son obligados a adoptar y asimilar los valores y las prácticas de las culturas dominantes, perdiendo en el proceso su cosmovisión y sus saberes ancestrales. En respuesta a este proceso, los Emberá Dóbida utilizan la pintura corporal como una forma de resistencia cultural, al integrarla en los rituales y las interacciones cotidianas, funcionando como una marca identitaria, y como una herramienta de preservación cultural frente a los intentos de homogeneización.

La pintura corporal como performance resiste la imposición de normas culturales ajenas, pero también recupera y afirma el sentido de pertenencia y espiritualidad del pueblo Emberá. En este sentido, Santofimio (2023), subraya que el performance implica una acción simbólica que se basa en la memoria histórica y crea nuevas formas de resistencia a través de la recreación continua de prácticas ancestrales. Al hacer del cuerpo un espacio performativo, los Emberá reafirman su vínculo con la tierra y los ancestros, resistiendo el olvido y la desaparición cultural en medio de la presión externa.

Este tipo de performance corporal también se configura como un vehículo de transmisión cultural para las nuevas generaciones, asegurando que los saberes ancestrales se mantengan vivos, incluso en un contexto urbano donde los jóvenes pueden perder el contacto con las prácticas tradicionales, el cuerpo performativo actúa como un vínculo entre generaciones, permitiendo que las experiencias vividas se revitalicen y se comuniquen a través de acciones que se convierten en parte de la memoria colectiva del grupo (Contreras, 2021).

2.9.3.2 Desplazamiento y persistencia del repertorio Emberá en territorios urbanos.

El desplazamiento forzado de las comunidades Emberá Dóbida ha generado transformaciones en la manera en que sus prácticas culturales son vividas y transmitidas. Según De Munter y Bustos (2022), el éxodo hacia zonas urbanas ha obligado a los Emberá a adaptarse a un nuevo entorno social y a nuevas dinámicas culturales, lo que ha provocado una reconfiguración de sus formas de vida tradicionales. Sin embargo, a pesar de los desafíos, las prácticas de pintura corporal y otros rituales continúan siendo un componente vital de su identidad. Este repertorio performativo, en lugar de desaparecer, se ha reconfigurado para adaptarse al nuevo contexto urbano, asegurando que los Emberá sigan transmitiendo sus conocimientos y valores sin perder su cosmovisión ancestral.

El repertorio performático Emberá se ha mantenido vivo en los entornos urbanos debido a su capacidad para adaptarse y resistir la disolución cultural, el performance es un acto de resistencia política que se convierte en un medio de lucha cultural; en los entornos urbanos, los Emberá han transformado sus rituales y sus actos performativos para que estos sigan siendo un vínculo con su historia y cosmovisión, preservando su identidad ante las presiones de la modernidad y el mestizaje. Este proceso de adaptación y resistencia permite que los saberes indígenas continúen siendo transmitidos de manera performática, adaptando las formas, pero no los significados (Jiménez y Durán, 2023).

La persistencia del repertorio Emberá en los territorios urbanos se configura como una estrategia de resistencia cultural en la que el cuerpo performático tiene un papel importante. La pintura corporal y los rituales performativos continúan siendo actos simbólicos que permiten a la comunidad reconstruir y afirmar su identidad, incluso en un contexto de desplazamiento. De acuerdo con Pérez et al. (2021), el performance en los espacios urbanos refleja la identidad cultural y se convierte en una herramienta política que desafía las estructuras de poder y mantiene viva la memoria colectiva frente a la aculturación.

3. Diseño Metodológico Para el Despliegue de Información.

Para el desarrollo de la investigación, se utilizó el paradigma hermenéutico, el cual estudia la interpretación de los significados, experiencias y fenómenos sociales desde la perspectiva de los sujetos que interactúan; este paradigma reconoce que las realidades sociales se construyen a partir de las subjetividades

humanas y del lenguaje, y su fin último es comprender cómo las personas interpretan su mundo. A partir de estas ideas, el estudio se dirige a las interpretaciones propias de la cosmovisión Emberá Dóbida, en las que se constituye un campo de conocimiento basado en el significado de su pintura corporal y facial.

En este sentido, el acercamiento intuitivo a las prácticas culturales Emberá permitió desarrollar una mayor sensibilidad hacia los grupos étnicos de Colombia. Por lo cual, el concepto de intuición de Samaja (1993) que destaca la importancia de la conexión emocional y la empatía en la comprensión de las realidades indígenas, se convirtió en un punto de partida para estudiar la pintura facial y corporal del pueblo Emberá Dóbida desde una perspectiva respetuosa y consciente de su aporte simbólico y cultural.

De hecho, esta intuición impulsó a abordar el estudio de la pintura Emberá desde una perspectiva decolonial, buscando rescatar las lógicas internas de esta comunidad y desafiando las interpretaciones externas que han dominado el discurso sobre sus manifestaciones culturales. En consecuencia, el concepto de intuición de Samaja (1993), se convirtió así en una guía no sólo conceptual sino también procedimental, ya que orientó la investigación hacia una revalorización de estas prácticas como una forma de conocimiento y como una herramienta para la preservación de la memoria cultural Emberá.

En línea con lo anterior, la performance en el contexto indígena Emberá Dóbida es una expresión natural que, a través de la pintura facial y corporal, se convierte en un entramado de relaciones simbólicas que abarcan lo político, social, espiritual y festivo, para comunicar los saberes ancestrales heredados de sus antepasados, para ellos, esta práctica no se define como "Arte" en el sentido occidental, sino que es una manifestación de su Cultura. Asimismo, no se trata de un acto escénico, planificado para un público, separado de la vida cotidiana; por el contrario, está completamente integrado a la vida diaria y a las prácticas comunitarias como la caza, la siembra, la pesca y los rituales espirituales. Entre estos rituales se destacan el de sanación liderado por el médico Jaibaná, el ritual del nacimiento, el Gemené o ritual de paso, el casamiento, la viudez, las fiestas y el cortejo.

Por esta razón, la pintura facial y corporal se convierte en un acto performativo que, además de reforzar su identidad, los conecta profundamente con

la naturaleza, en este contexto, Según Taylor (2012), la concepción occidental de la performance implica una intervención en un espacio que rompe con el arte tradicional: se presenta en un teatro, una sala, o un escenario preparado, como una ventana hacia el público. Aunque propone una forma más espontánea, sigue siendo un espectáculo, ya que es inevitable la mirada del público, la organización de una puesta en escena que requiere vestuario, maquillaje, posturas y propósitos específicos. Incluso si esta actuación se adapta a diferentes espacios, detrás de ella hay siempre un objetivo, una secuencia y una preparación.

Cuando un Emberá Dóbida llega al entorno urbano, aunque sigue siendo Emberá, adapta su apariencia: en la ciudad no se pinta, no usa paruma (falda en tela de colores vistosos) y la mujer no lleva el torso desnudo. Allí, se enfrenta a un acto performativo impuesto por la cultura occidental, no natural, ya que habita la ciudad y elige un punto estratégico para solicitar ayuda mientras teje alguna manilla u okamá (collares tejidos en chaquiras de colores).

En ese sentido, el auténtico performance, es el que nace de su esencia y funciona como un vehículo comunicativo, se da en su comunidad, junto al río, con el árbol de jagua a su disposición, rodeado de sus ancestros y su familia. En la ciudad, sin embargo, se pierden, se mimetizan, se desdibujan entre los modales impuestos por la cultura mestiza dominante. Como diría José Luis Pardo, el hombre es un repliegue de la piel de la tierra que habita.

Por esta razón, el estudio acogió los aspectos metodológicos expuestos, en este contexto, el paradigma que lo respalda, a la luz de las ideas de Ricoeur (2008), conceptualiza el método fenomenológico como una herramienta para comprender la conciencia a través de la intencionalidad, lo que permite una interpretación de las prácticas culturales del pueblo Emberá, como su pintura corporal y facial.

Es de señalar que, la intuición de Samaja (1993), una forma de conocimiento que se da de una conexión con el objeto de estudio, permitió desarrollar una comprensión intuitiva de las prácticas culturales Emberá Dóbida más allá de lo intelectual a través del contacto directo con estas comunidades. En este sentido, esta intuición guió el estudio hacia una apreciación más amplia de la complejidad simbólica y la estética de la pintura facial y corporal Emberá, revelando su aporte como herramienta de comunicación y resistencia cultural.

Adicionalmente, el enfoque de la investigación que es cualitativo, permite abarcar el proceso de manera integral, partiendo de la interpretación de una

situación problematizada, como lo es la pintura facial y corporal de los Emberá Dóbida, y su significado social y cultural. En este primer apartado, se trató el levantamiento de información primaria, lo cual permitió estudiar las particularidades que deben ser analizadas desde lo que Hernández et al. (2010) entienden por enfoque cualitativo, el cual se refiere a *“la forma en que el mundo es comprendido, experimentado y producido, por el contexto y por los procesos; por las perspectivas de sus participantes”* (p. 29).

La investigación cualitativa permite observar tanto el contexto como al individuo, considerándolos en su totalidad, lo que facilita el estudio de diversas situaciones que se generan dentro de un contexto social. De acuerdo con Taylor y Bogdan (1998), este enfoque permite explorar las experiencias y perspectivas de los participantes en su ambiente natural, ya que no se reduce a analizar elementos aislados, sino que tiene en cuenta la complejidad del entorno en el que las situaciones surgen.

Dentro de este enfoque, se aplica un proceso inductivo que describe la situación estudiada, permitiendo comprender las situaciones particulares y la naturaleza primaria de los fenómenos desde el método fenomenológico. Este enfoque se orienta a captar la experiencia subjetiva desde la perspectiva de quien la vive, sin juicios previos, tal como señala Husserl (1986), al enfatizar que la comprensión de los fenómenos debe darse “sin juicios previos”, permitiendo una exploración más auténtica de la experiencia vivida.

A través de este enfoque, se puede escuchar, interpretar, analizar, describir y contextualizar el fenómeno que se estudió, realizando el análisis de la pintura facial y corporal de los Emberá Dóbida desde las voces de sus protagonistas, con el fin de construir una comprensión de lo trascendental de su cultura y las implicaciones para preservar esta memoria ancestral para las futuras generaciones.

La investigación también puede considerarse como “situada”, ya que ubica al observador en el mundo de los participantes, utilizando prácticas interpretativas que hacen visible su realidad y la transforman (Dezin y Lincoln, 2012, p. 48). Esto es clave en el estudio de la práctica cultural ancestral de la pintura facial y corporal, que se aprende de generación en generación mediante un proceso de socialización vivido por la población con la que se interactúa. Se busca que esta sabiduría ancestral se comparta durante el proceso de investigación sin incurrir en acciones invasivas que comprometan la calidad y fiabilidad de la información obtenida.

Desde una perspectiva endógena, multiétnica y pluricultural, se tomaron los lineamientos estratégicos de Green (2011), mediante los cuales se logró analizar la "pervivencia de las culturas", lo que demuestra que las prácticas culturales no quedan aisladas de los elementos sociales, políticos e históricos de cada pueblo (Green, 2011, p. 63). Bajo este enfoque, prevaleció el respeto hacia los participantes en el proceso investigativo, solicitando su permiso para participar en las actividades destinadas a obtener información, basándose en los principios de "Tejido, observación, escucha, silencio, palabra dulce y corazón bueno" (Caisamo, 2022, p. 55).

En ese sentido la recolección de la información se ejecutó en tres momentos:

Momento 1. Definición de la Técnica y herramientas de Investigación.

Momento 2. Estructuración de las categorías a interpretar

Momento 3. Aplicación de la Técnica de Investigación definida.

3.1 Momento 1. Definición de la Técnica y Herramientas de Investigación

La técnica de investigación empleada para estudiar la pintura facial y corporal del pueblo indígena Emberá Dóbida fue el *Focus Group* o grupo focal, desarrollado originalmente en los años 1940 por Robert Merton en los Estados Unidos (Wilkinson, 2004). Esta técnica, basada en la interacción grupal, permitió abordar el objetivo de identificar los símbolos y signos utilizados en la pintura por la comunidad Emberá para expresar estados vitales, así como explorar cómo estas prácticas reflejan su cosmovisión e identidad cultural. De igual manera, el grupo focal facilitó la retroalimentación natural y menos formal que una entrevista individual, permitiendo identificar sentimientos, percepciones y narrativas colectivas mediante una guía de preguntas organizadas en una secuencia lógica, esto promovió discusiones fluidas y colaborativas, similares a una conversación entre pares, donde se exploraron los significados asociados a la pintura corporal, construyendo un consenso sobre su valor simbólico y cultural (Brítez y Chung, 2022).

La observación participante, por su parte, se empleó para registrar prácticas culturales y rituales en contextos cotidianos, abordando el objetivo de caracterizar la

acción performática como un medio para interrelacionar las experiencias de vida con las representaciones simbólicas de la pintura corporal. Esta técnica permitió documentar directamente cómo la pintura corporal se articula en los rituales y actividades de la comunidad, proporcionando un acercamiento contextualizado a los significados atribuidos a estas expresiones estéticas.

Asimismo, para el objetivo de comprender la trascendencia del proceso migratorio y su efecto en la identidad cultural, se realizaron testimonios de vida con líderes indígenas, en consecuencia, a través de preguntas semiestructuradas, se recopiló información sobre cómo la migración y el conflicto armado han transformado estas prácticas, consolidando su función como herramienta de resistencia. Las cartografías del cuerpo se emplearon para registrar diseños y significados visuales asociados a los símbolos pintados, vinculándolos con los valores y las narrativas colectivas de la comunidad, ahora bien, para respaldar estas técnicas, se utilizaron dispositivos de audio, junto con formatos estructurados, garantizando el registro sistemático de la información obtenida en cada etapa de la investigación.

3.2 Momento 2. Estructuración de las Categorías

Se partió de un conjunto de categorías provenientes del marco en estudio:

1. Caracterización de los saberes ancestrales
2. Identificación de factores que propician el desarrollo de la pintura facial y corporal como elemento comunicativo
3. Tipo de actividades cotidianas que se plasman en la pintura facial y corporal
4. Aspectos de la Cosmovisión que son reflejados
5. Valoración de las actividades que se desarrollan en el marco de la pintura facial y corporal

3.3 Momento 3. Aplicación de la Técnica Definida de Recolección de la Información

Corresponde a los talleres, las estrategias y el uso de herramientas implementadas para configurar las interacciones y vivencias dentro del *focus group*, este grupo estaba conformado por maestros, líderes y sabios de la comunidad, quienes

cuentan con la legitimidad cultural para transmitir los conocimientos ancestrales, durante estas actividades, se diseñaron dinámicas participativas que favorecieron el intercambio de saberes y experiencias sobre la pintura corporal, enfatizando su rol como medio de expresión identitaria y resistencia cultural. Asimismo, se participó en espacios rituales coordinados con la Organización Indígena de Antioquia (OIA) y en talleres de pintura, los cuales facilitaron el acercamiento al contexto sociocultural de la comunidad y permitieron observar de manera directa las prácticas relacionadas con la pintura corporal y facial, estas actividades se complementaron con registros escritos y audiovisuales para garantizar una documentación sistemática de las interacciones y aprendizajes generados.

Los tiempos asignados a la observación participante y a las entrevistas grupales se definieron considerando las dinámicas sociales y culturales de la comunidad Emberá Dóbida, la observación participante se llevó a cabo en eventos como rituales y actividades de pintura corporal, lo que permitió identificar aspectos de su cosmovisión y prácticas estéticas en un contexto cotidiano. Este enfoque se integró con entrevistas grupales que fomentaron el diálogo colectivo entre los participantes, quienes compartieron reflexiones sobre el significado simbólico de la pintura y su vinculación con la identidad cultural, el cronograma contempló tanto la disponibilidad de los participantes como la necesidad de respetar los tiempos propios de los rituales, promoviendo una relación de confianza en los datos recolectados. La participación progresiva en estas actividades permitió construir un entendimiento más contextualizado y respetuoso de las prácticas culturales observadas (Chow, 2019).

4. Interpretación de las Categorías

4.1 Primer Núcleo Problemático: la Pintura Facial y Corporal del Pueblo Emberá Dóbida.

La pintura facial y corporal del pueblo Emberá Dóbida constituye una práctica ancestral que se ha mantenido vigente a través de las generaciones, lejos de ser una tradición en desuso, esta forma de arte corporal sigue desempeñando un papel importante en la vida cultural y social de los Emberá Dóbida. En el contexto actual, marcado por los procesos de colonización, transculturación y conflicto armado, la pintura corporal ha adquirido además un carácter de resistencia cultural, a través de la continuidad y adaptación de esta práctica, los Emberá Dóbida reafirman su identidad, preservan su memoria colectiva y hacen frente a las amenazas externas que ponen en riesgo su supervivencia como pueblo indígena

Los procesos sociales y culturales por los cuales ha transitado Latinoamérica, muy particularmente sus pueblos originarios, han generado un entramado cultural donde convergen y se confrontan lo mestizo y europeo, siendo entonces que se han establecido diferentes ópticas de la identidad o manifestaciones culturales, puesto que siempre ha sido la visión europea o colonizadora la que ha contado la historia y la que ha mostrado desde su perspectiva lo que ve y entiende como arte, cultura, manifestaciones artísticas, entre otras.

El arte fue interpretado como la visualización de objetos exclusivos, deslumbrantes sin un arraigo social y sin conocer las bases filosóficas que lo producen, convirtiéndose en un instrumento para dominar a las mayorías, de donde nace la estética como un patrón de belleza que se ha idealizado sobre la base de los paradigmas coloniales (Acha et al, 2004)

Basados en la sociología y la antropología, en cuanto a los aspectos relacionados con la identidad, es allí, donde se encuentran las diferencias y como se reafirma la presencia de una persona frente a otra, en consecuencia, la definición de identidad se encuentra relacionada con un espacio geográfico y un colectivo, es por ello que González (2000) destaca que la identidad cultural de una nación, pueblo o colectividad, está históricamente definida por aspectos donde se traduce su cultura como por ejemplo el dialecto que se utiliza para establecer la comunicación entre las personas pertenecientes a un pueblo, los ritos, la forma de relacionarse socialmente, la religión mediante las ceremonias, las creencias y los valores, siendo entonces que sus rasgos vienen dados por el carácter inmaterial de la identidad

cultural de manera anónima ya que es parte y consecuencia de las interrelaciones colectivas.

En consecuencia, en la historia de Latinoamérica, se aceptó como neutral y objetiva la interpretación de los procesos de desarrollo, los cuales se basaron en análisis históricos diseñados sobre las estructuras económicas impuestas por los conquistadores y orientados hacia sus intereses particulares y hegemónicos. En consecuencia, esta dinámica dio lugar a la imposición de modelos sociales y culturales que promovieron una gran desigualdad, marcando el inicio de un proceso que consolidó el enriquecimiento de una minoría privilegiada mientras empobrecía a la mayoría de la población (Mata, 2021).

Asimismo, Acha et al. (2004), en su obra *“Hacia una Teoría Americana del Arte”*, argumentan que las identidades construidas e interpretadas por las élites dominantes durante la colonización reflejan cómo las etnias originarias han quedado inmersas en una realidad histórica que les es ajena. Este constructo colonial ha condicionado la manera en que las propias comunidades indígenas comprenden su historia y también cómo dicha historia y el arte que forma parte de ella son interpretados por quienes están fuera de estas comunidades, perpetuando visiones distorsionadas que continúan vigentes en el presente.

En este contexto confluyen las dimensiones interpretativas del arte en los Emberá Dóbida, marcada por los estilos, formas, diseños, tipos de pigmentos y los colores, surgiendo los interrogantes a los fines de determinar cómo se puede identificar la identidad desde el sentido de pertenencia y el arraigo cultural, haciendo las preguntas de ¿Cómo se genera pertenencia a la comunidad Emberá a través de la pintura?, ¿Cómo la pintura permite la expresión de la comprensión del mundo de la comunidad Emberá?, ¿Cómo la pintura en la comunidad Emberá permite diferenciarse del otro? y ¿Cómo la pintura en la comunidad Emberá permite diferenciarse de lo Otro?

En consecuencia, el sentido de pertenencia es una herramienta que permite mantener la cultura, tradiciones e idiosincrasia de aquellas personas que no se encuentren en su lugar geográfico de origen, como por ejemplo en el caso de desplazados, refugiados, emigrantes entre otros. Para que los pueblos no pierdan su identidad, se valen de aquellas manifestaciones culturales que se pueden desarrollar de una manera más arraigada unas que otras, siendo este el caso de la pintura facial y corporal Emberá Dóbida.

Así como lo expresa Hall (2003) en lo concerniente a la identidad cultural, la identidad no necesariamente era “una teoría del sujeto cognoscente, sino una teoría de la práctica discursiva” (p. 34).

Es por ello que en el marco de la identidad cultural no se puede ver al sujeto como un ente abstracto del proceso, sino, un ente inmerso en el marco de un accionar social a lo que Hall (2003) define como identificación a: “... un proceso que actúa a través de la diferencia, entraña un trabajo discursivo, la marcación y ratificación de límites simbólicos. Necesita lo que queda afuera, su exterior constitutivo, para consolidar el Proceso” (p. 16).

Partiendo de las premisas de que las preguntas y las grabaciones fueron autorizadas por los (as) participantes iniciándose las actividades enmarcadas en la metodología del Grupo Focal, en cuyo proceso, el sujeto va progresivamente entendiendo y haciéndose consciente de las acciones que lo circundan, de cómo se relacionan y de qué manera lo afectaron positiva, así como negativamente. Martínez y Ríos (2006) precisan que la interrelación que se da en el proceso de conocimiento de una realidad en particular viene dada por la interrelación entre el sujeto que conoce, el objeto del conocimiento, la operación misma de conocer y el resultado que se obtiene de dicha interacción.

Los parámetros metodológicos utilizados se basaron en una filosofía no invasiva ni directiva, sino orientativa para efectuar actividades con un guion establecido en el Grupo Focal, preestablecido, pero no rígido, así como aquellas actividades para que los y las participantes puedan elegir libremente qué quieren hacer y los materiales que quieren utilizar.

Cuando los seres humanos son expuestos a interiorizar su entorno, verse a sí mismo, reconocer al otro (a) y obtener información de dicho proceso, se les abre una cantidad considerable de opciones y alternativas que luego de identificar si existe relación entre el sujeto - el objeto y lo que representa, es cuando se puede decir que se está desarrollando un intercambio de experiencias y por ende de conocimiento entre quienes investigan una realidad y aquellos que son sujetos y copartícipes de dicho proceso.

Sobre la base de lo anteriormente expuesto, para establecer de manera coherente la intervención efectuada en la comunidad, la metodología aplicada, los

objetivos propuestos y las líneas estratégicas de la investigación, se identificaron los participantes y se les permitió que se expresaran ordenada y libremente, fomentando la participación de aquellos y aquellas más tímidos, no dejándose la voz comunicativa solo al líder del grupo.

Posterior a esa acción de planificación y ordenamiento, se explicaron los detalles de la dinámica y la razón de cada pregunta, mostrando detalladamente cuál fue el beneficio de su participación en la actividad, aplicando la recolección y organización de los datos que se obtuvieron en las sesiones que se realizaron con cada uno de los participantes a través de los registros fotográficos y entrevistas relevantes con su respectiva transcripción.

Entre las preguntas que se desarrollaron en las actividades del Grupo Focal se encontraron:

¿Cómo se genera pertenencia a la comunidad a través de la pintura? ¿Cómo es ese proceso de comprensión del Ser Emberá? ¿Cómo a partir de la pintura me reconozco como Emberá?

Y ¿Cómo me diferencio del otro y de lo Otro?

Se le consultó a Guzmán Caisamo en relación a cómo es que el pueblo Emberá Dóbida desarrolla su proceso de pintura facial y corporal:

Guzmán Caisamo: Los Dóbida siempre se pintan con jagua, esa es la diferenciación muy visible, siempre donde usted va a ver un Dóbida es con pintura de jagua, cosas que no ocurren en otra cultura. Los Eyabida, presentan poca pintura de Jagua y si lo va a ver, es de pronto porque tiene alguna raíz de la cultura Dóbida, ni en los Chamí. Cuando yo digo que es visible, es porque Emberá Dóbida, se pintan casi todo el cuerpo, en cambio los Eyábida, se pintan solamente la parte facial, no más.

Al hablar de los estilos, formas, diseños es importante analizar la visión de Acha,

Colombres y Escobar (2004) en cuanto a la coherencia en la “abstracción geométrica” (p. 18) haciendo alusión a las culturas precolombinas, no vistas como arte por los conquistadores, debiéndose llegar hasta el siglo XX para que la geometría en el arte se reconociera como un culto a la perfección, no viendo la

simpleza de las manifestaciones artísticas como el producto de la pobreza de su ingenio, creatividad y valor cultural (Figura 1)

Guzmán Caisamo: en los Cuna, por ejemplo, usted va a encontrar en la frente una rayita chiquitica, con figura de lanza y en la nariz la usan, cuando están en una reunión, o listos para ir a una protesta, por ejemplo, que vamos para la marcha.

Los Emberá Chamí están ubicados geográficamente en las inmediaciones del Río San Juan, en los Ríos San Quinini, Garrapatas, ubicados en los municipios Mistrató y Pueblo Rico en el departamento de Risaralda; y en los municipios Bolívar y Dovio, del departamento del Valle del Cauca respectivamente, igualmente en Caldas, Quindío, Caquetá, Resguardo de Cristiana, y Caquetá. Sus asentamientos poblacionales se encuentran aleatoriamente dispersos en las cuencas de los ríos antes mencionados, en los cuales, supieron adaptarse al ecosistema de la selva húmeda tropical. La organización político – social está constituida sobre la base de un Cabildo para las relaciones con otros pueblos aunado al control del modelo de autoridad tradicional, como por ejemplo la presencia del Jaibaná (Mujer o el Hombre) como figura representativa mágico – religiosa. Lingüísticamente se encuentran relacionados con los Waunaan, Arawak, Chibcha y Karibe. Cuentan con un sistema socio – económico de agricultura en parcelas. Entre los cultivos destacan el maíz, cacao, café, frijol, chontaduro y caña de azúcar, igualmente se alimentan de la pesca, así como comercian con oro y madera.

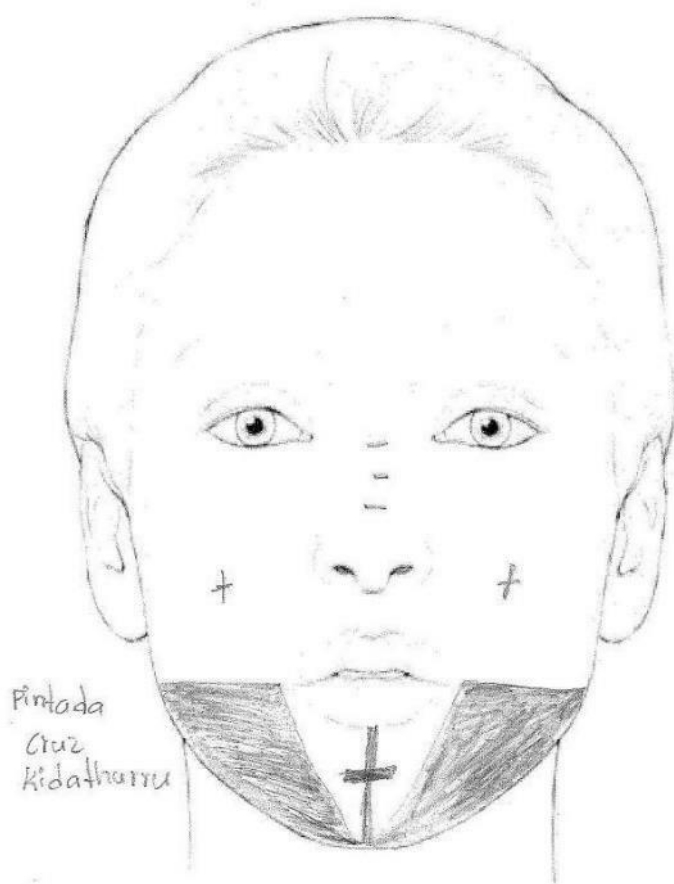


Fotografía 1. Estilos de Figuras. Fuente. Tomado de Carmona (1990).

Los diseños efectuados por los Emberá Dóbida (Foto 1), bien sean para rituales e instrumentos de curación o, en los procesos de pinturas faciales y corporales se dan sobre la base de una definición de la forma, donde el criterio abstracto, el esquema creativo y lo geométrico juegan un rol fundamental a la hora de plasmar la cotidianidad de su entorno geográfico y cultural. En este sentido Acha, et al (1999) reconoce que estos aspectos han sido solapados por los criterios de cultura colonial y clasista “... donde el equilibrio de las formas y el ornamento transa con una función utilitaria, a través de los diseños y el arte industria” (p. 16).

A través de la representación de los rasgos tanto individuales, como de los colectivos, los Emberá representan la construcción mental de lo que quieren transmitir, es por ello que las figuras llegan a reflejar movimiento, siendo entonces, la figura geométrica la materialización de la idea que tiene el Emberá sobre su realidad (Carmona, 1991)

Guzmán Caisamo: lo mismo pasa con los Chamí, los que van a la minga, pueden pintarse el rostro, por el contrario, los jóvenes Dóbida van tener tanto el rostro como el cuerpo pintado, inmediatamente es reconocido un Dóbida entre los otros pueblos Emberá. (Ver Foto 2)



Fotografía 2. Estilos de Pintura. Fuente. Tomado del Grupo Focal 26/09/23.

Es aquí donde chocan las identidades (la propia versus la impuesta) tomando en cuenta que para el arte occidental el uso de “materiales efímeros sobre lo que se considera como materiales nobles” (Acha, Colombres y Escobar, 2004, p. 18) es un desperdicio de trabajo y energía, lo que puede considerarse como una posición etnocéntrica, puesto que lo que para un nativo Yoruba es arte a partir del ébano trabajado, para un Emberá Dóbida su rostro y cuerpo son los vehículos para transmitir su arte en su máxima expresión (Acha, Colombres y Escobar, 2004, p. 18).

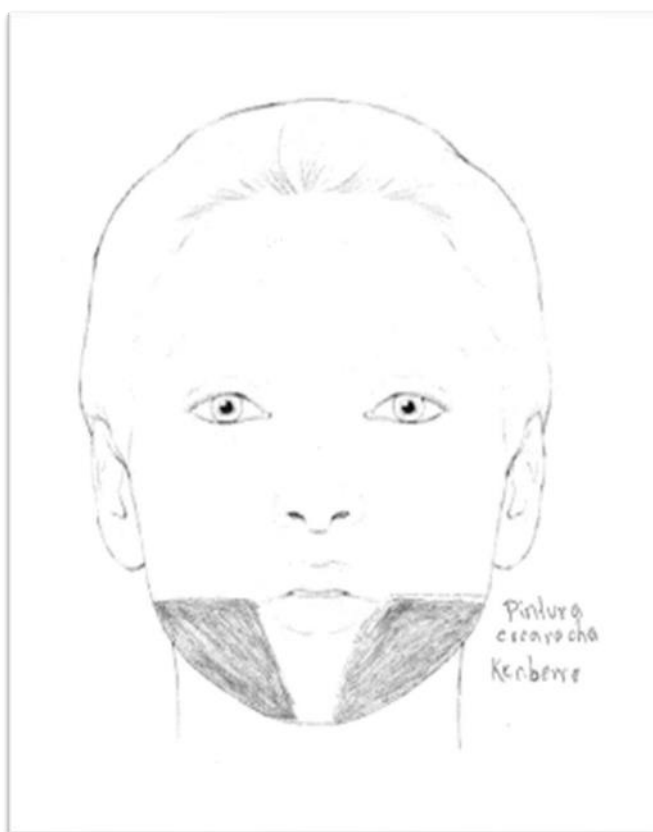
El uso del arte como ritual para transmitir los sentimientos de la vida cotidiana dan como indicador de su dimensión, desde el punto de vista de su función renovadora. De esta manera se puede plantear un discurso sobre la identidad cultural a través de la expresión corporal, donde se puede establecer un performance artístico mediante una metodología discursiva que interrelaciona lo biológico, lo emocional y visualiza incluso las dimensiones de género. Al consultar a Diomedes. Emberá Dóbida que habita en un

resguardo que se llama el Cuarto Alegre, en el cual ejerce el cargo de Líder Comunitario, siendo además estudiante en la Universidad de la Licenciatura en Educación en Paz de Ciencias Sociales:

Diana Zapata: ¿Cómo se identifica el pueblo Emberá Dóbida de los demás? ¿Cómo se diferencian de los otros? ¿De qué manera se diferencian ustedes como pueblo Emberá Dóbida de los demás pueblos, de otras culturas?

Diomedes: Ellos se pintan todo cuando van a hacer un viaje muy largo, un viaje de cinco o seis horas, entonces antes de viaje se pintan y también se utilizan en la fiesta de 'Gemené' que es la fiesta de quinceañera. Y también en una fiesta tradicional donde todo el mundo tiene que pintarse.

Podríamos decir que tanto la pintura facial como la corporal trasciende todos los ciclos de la vida de una persona desde su nacimiento hasta su muerte, tanto para los niños como para los más adultos.



Fotografía 3. Pintura de Joven en forma de Cucaracha en su rostro. Fuente.

Elaboración de uno de los participantes del Grupo Focal 26/09/2023

Al realizarse el diseño en el rostro de un Emberá, (Ver Fotografía 3) sus figuras tienen un significado y una función comunicadora y son representativas, ya que a través de ellas se encuentran integrados elementos y funciones dinámicas de transformación de su apariencia que permite concretar la expresividad de sus sentimientos o las situaciones por las cuales se encuentra atravesando. Representan el medio de expresión y la forma de identificación individual y colectiva. Son las expresiones gráficas que construyen los materiales que requiere para comunicarse con sus semejantes “... referenciando entre otros: propósitos estéticos, situaciones anímicas, pertenencia a determinadas localidades o parentelas, anormalidad orgánica, identidad individual y disposición ceremonial” (Carmona, 1991, p.112)

En cuanto a su significado y función sanadora, la concepción simbólica en la cultura Emberá, las figuras que son pintadas en la piel no solamente se representan como un ritual para afianzar la identidad de sus pobladores, sino, que es un modo de vida, la manera cómo estas poblaciones tienen la capacidad de expresar su evolución histórica y cultural. Mediante la representación gráfica que plasman tanto en su rostro,

así como en el resto de su cuerpo se muestra su visión del mundo, tanto el interno, como el mundo que contribuye día a día al tener interacción con sus semejantes, así como con las culturas a las cuales de manera voluntaria o arbitraria han estado expuestos.

“Es decir, para algunas ocasiones puntuales existen ciertos tipos de pinturas en este caso la forma tiene algo que ver. Pues eso depende de cada persona, uno mismo escoge el tipo de pintura” (Diomedes, Grupo Focal 26/06/23).

Es por ello que en este ámbito se da un intercambio de información con reciprocidad donde la cultura, el performance, el arte y la cosmovisión se entrelazan, teniendo esto, según Conesa (1998) un vehículo para expresar sentimientos al usar las imágenes pueden hacer inferencias para la interpretación mucho más que cuando se utilizan las palabras y que no están explícitos en su totalidad, mediante la pintura corporal se pueden efectuar relatos de vivencias, homologando a cómo sería un texto en literatura o las acciones relacionadas con el proceso de sanación (Ver Foto 4)

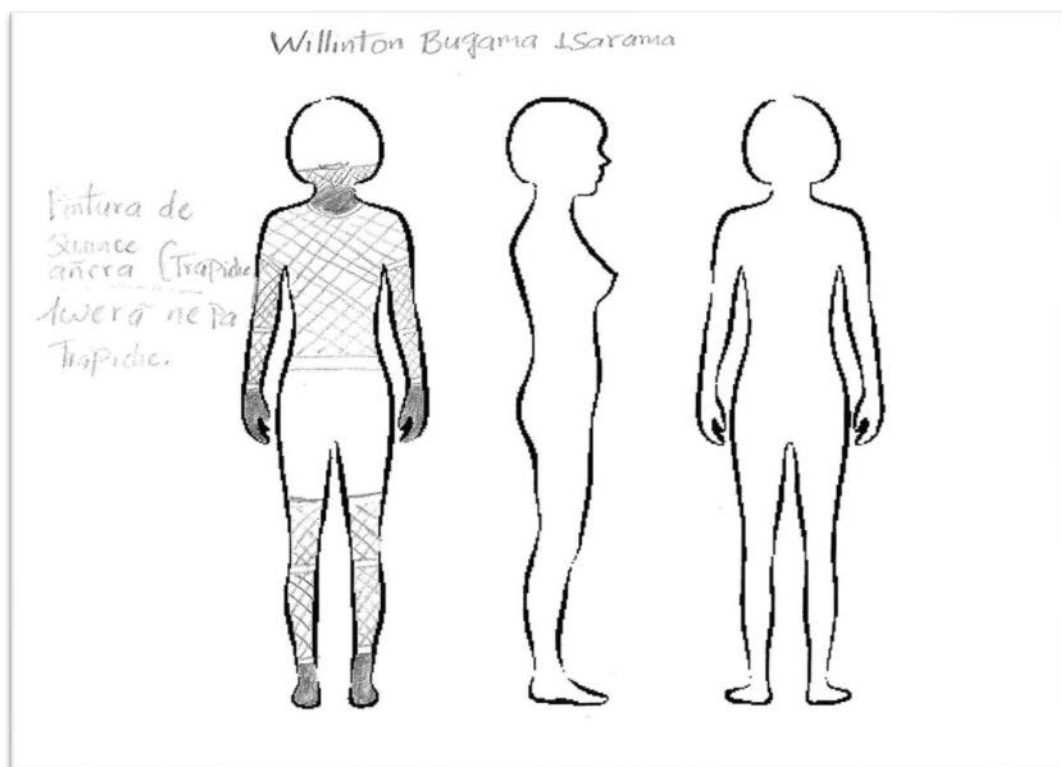


Fotografía 4. Diseño corporal, con el propósito de realizar procesos de curación.

Fuente. Tomado de Carmona (1990).

<https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/bmo/article/view/7041>

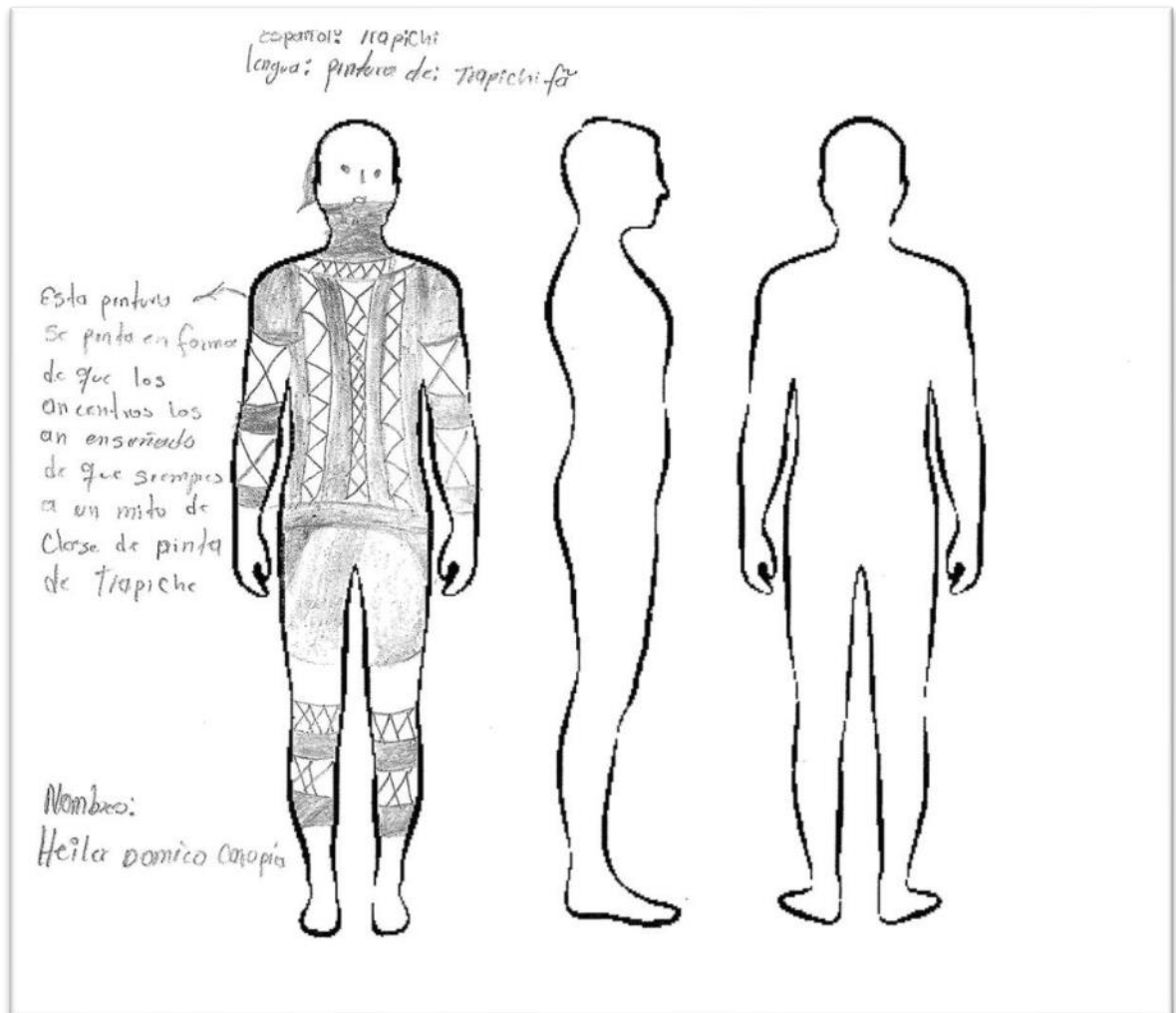
“Para los Emberá Dóbida, en el caso de la medicina y el médico tradicional, solicita que se pinten con la figura de trapiche, para que a todos los niños que están alrededor de las comunidades y los que lleguen con esta pintura tengan fuerzas, energía, salud, abundancia y prosperidad del conocimiento y aprendizaje. Este ritual se hace moliendo las cañas, y con esas cañas hacen el ritual, entonces el zumo de caña para los Emberá es fuerza y alimentos que brindan fuerza vital a las personas” (Grupo Focal, 26/09/23)



Fotografía 5. Diagramación de una joven con figura de Trapiche para darle fuerza y vitalidad. Fuente: Fotografía Elaboración Propia del Focus Group. 26/09/2023.

Se observa entonces que para los Emberá Dóbida la piel es el centro de su acción (Ver Foto 5) interpretativa de los sentimientos que lo afectan en un momento o situación determinada, no se circunscribe solamente por un ritual, sino que es una forma

de vida. Parte de ser una representatividad de índole gráfica, la cual parte de su idiosincrasia y de la manera cómo perciben su entorno particular o la forma como aprecian al mundo (Carmona, 1990).



Fotografía 6. Pintura de Trapiche. Fuente. Fotografía Elaboración Propia del Grupo Focal, 26/09/2023.

Existen otras formas de representar sanación:

Y estas son las pinturas que se llaman oso, en la lengua de nosotros dicen "Oso Nebub" y a este también le decimos trapiche nebub. ¿Cuál es la importancia de esta pintura? La importancia de esta pintura es que cuando pintamos en una tradición, que es ritual también, tenemos como médico tradicional al jaibana, este nos pide, que nos pintemos la figura del trapiche, para que a todos los niños que están alrededor de las

comunidades se les dé la fuerza y la vitalidad. (Participantes del Grupo Focal, 26/11/23).

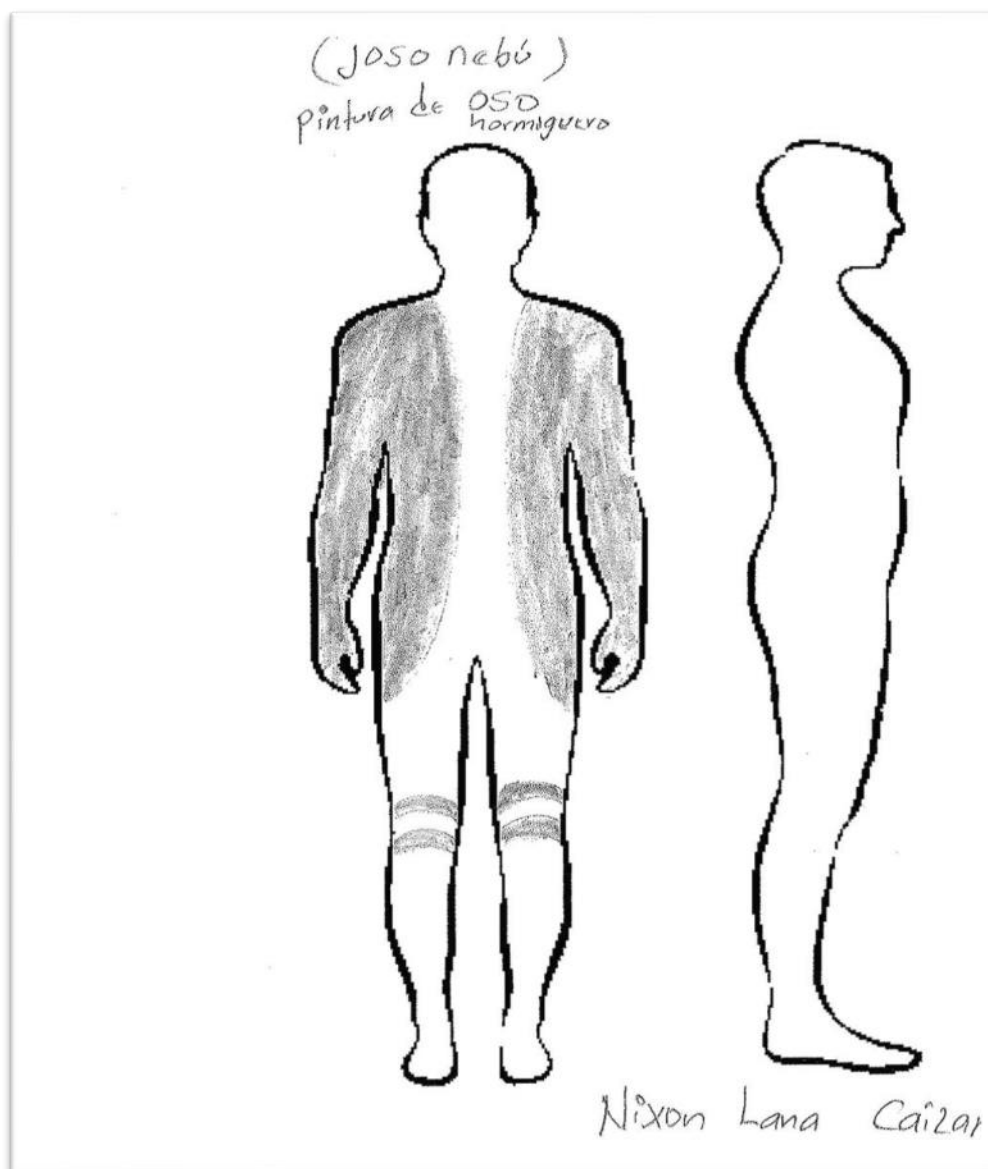
Otra pintura que para nosotros es tradicional y nos da fuerza se llama oso hormiguero, para las personas enfermas o con alguna debilidad (Participante del Grupo Focal, 26/09/23).

Sin embargo, para otro Emberá Dóbida participante del estudio, la figura de Trapiche tiene otra connotación, tal es el caso de Ruth otra de las participantes (Foto 6).

“Ruth destaca que: Creo que, si no me equivoco la pintura corporal de trapiche, la utilizaban cuando la gente empezó a moler para hacer guarapo, porque ese era un ritual, cada diciembre nosotros no consumíamos aguardiente, cerveza, ni Ron, nosotros consumíamos era licor, pero naturalmente nosotros mismos lo producíamos”.

En cambio, al conversar con Bismar Conchabe Dojirama, dice: el trapiche se relaciona con el inicio de la pubertad en las niñas.

Bismar: en los rituales, por ejemplo, en la celebración de la niña se utiliza lo que es la pintura facial y corporal, es lo que llamamos trapiche, la pintura de trapiche se usa para la niña de la pubertad.



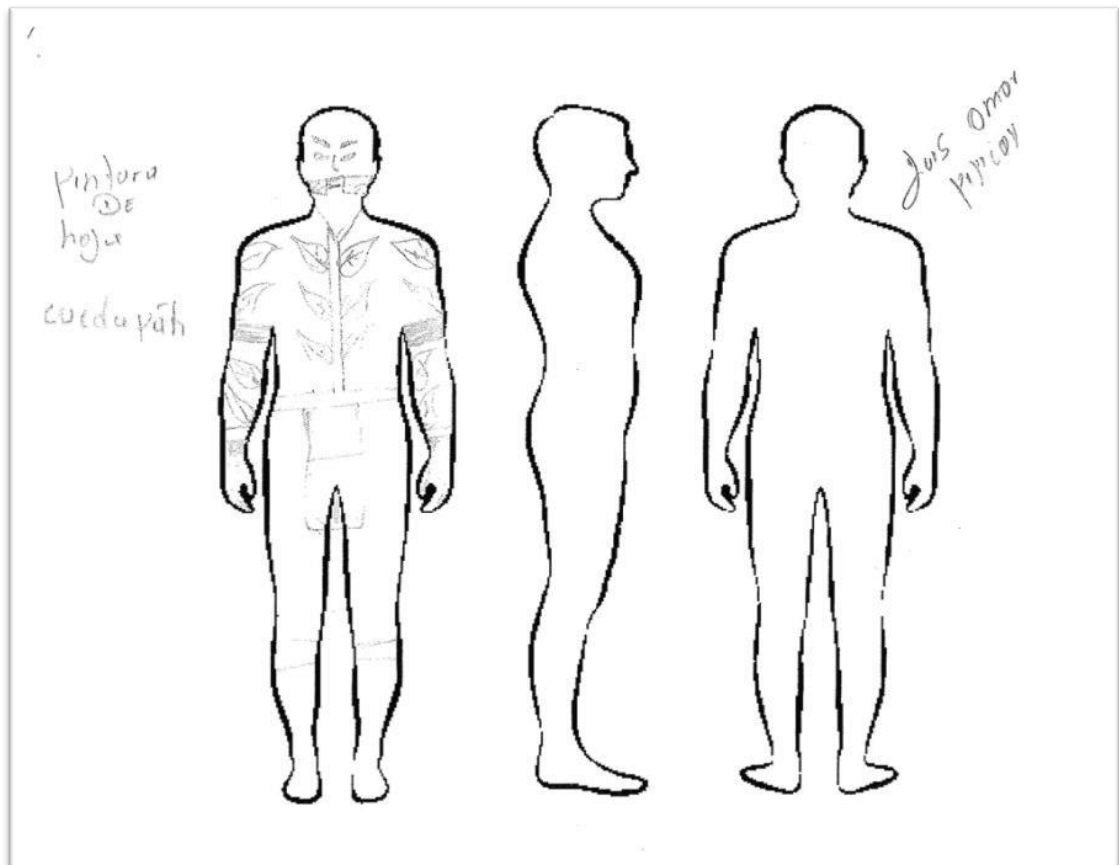
Fotografía 7. Pintura de Oso Hormiguero. Fuente. Fotografía Elaboración Propia del Grupo Focal, 26/09/2023.

Para nosotros la pintura con jagua significa mucho, es sagrada desde el conocimiento que nos dieron los ancestros.

Otro tipo de pintura se relaciona con la figura de las hojas en el cuerpo del paciente:

Otro estilo de pintura, es la pintura de las hojas; este tipo de figura ha sido revelado al jaibaná por los espíritus antes del ritual de curación. Se hace el estilo de acuerdo al espíritu que tenga.

Para Caisamo (2022) los procesos de sanación tienen que ver estrictamente con los niveles espirituales que tengan los pacientes (Ver Foto 8): “... Para sanar se debe prestar atención y tener disposición hacia el mundo espiritual, aprender del sol, de la luna y de la madre tierra. Pedir permiso a los seres espirituales y naturales que nos acompañan, para poder recibirlos” (p. 16).



Fotografía 8. Diseño corporal, con el propósito de realizar procesos de curación.

Fuente. Fotografía Elaboración Propia del Grupo Focal, 26/09/2023.

Los indígenas utilizaron históricamente la medicina tradicional con el propósito de mejorar su salud, siendo esta medicina valorada por la Organización Mundial de la Salud (OMS) y reconocida como alternativa terapéutica en variados contextos, definiéndola como:

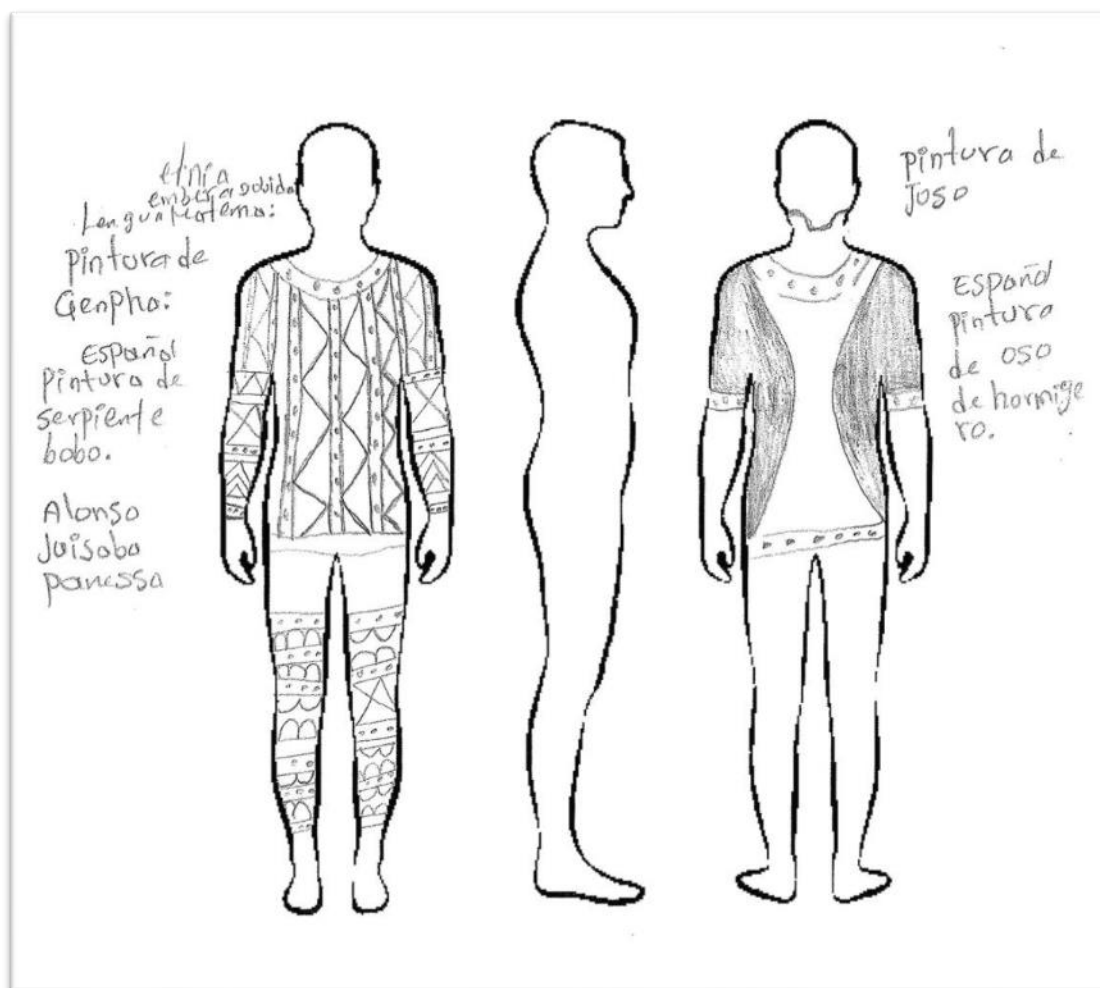
“Todo el conjunto de conocimientos, aptitudes y prácticas basados en teorías, creencias y experiencias indígenas de las diferentes culturas, sean o no explicables, usados para el mantenimiento de la salud, así como para

la prevención, el diagnóstico, la mejora o el tratamiento de enfermedades físicas o mentales” (Colegio Santa Cruz – TEMUCO, 2016)

Diana: ¿Entonces qué hace el médico tradicional?

Conserva nuestra espiritualidad, cuando no se quieren pintar o no quieren estar en el contexto, les brindamos la información de la importancia de sus valores culturales y que no tengan esos espíritus que los hacen alejar de la comunidad y las prácticas ancestrales (Ver Foto 9).

Participantes: Nosotros lo realizamos para que nos dé fuerzas y una buena energía, entonces el médico nos dice a nosotros o al ancestro, hagan una pintura corporal de oso hormiguero y se la pintamos a todos los niños que tienen esas debilidades, entonces ya el médico tradicional, espiritualmente los transforma desde la fuerza de oso hormiguero.



Fotografía 9. Diversas Configuraciones de la Pintura según la visión de la naturaleza.

Fuente. Elaboración de uno de los participantes del Grupo Focal 26/09/2023.

Para nosotros el oso hormiguero, es un animal, que tiene bastante fuerza, que sabe luchar, que tiene energía, que tiene fuerzas, entonces nosotros también enseñamos a los niños. Cuando vamos a otra comunidad indígena donde nosotros no pertenecemos, se realiza una competencia de habilidades en las que cada comunidad tiene sus rituales, nosotros nos pintamos el oso para que nos dé fuerza. (Grupo Focal, 23/09/26).

Para algunas regiones donde se encuentran ubicados los Emberá Dóbida el color negro se asocia con los espíritus = *Jai*, los cuales ayudan al médico = *Jaibaná* en el proceso de curación. Se relacionan con serpientes negras interpretándose como espíritus de la tierra (Carmona, 1990).

Cada etnia refleja el modo mediante el cual aborda la situación de salud de su comunidad, según la edad y la particularidad de la afección corporal por la cual está atravesando. Sin embargo, es público y notorio que los pueblos indígenas son marginados a la hora de tratar sus situaciones sociales, sobre todo porque las enfermedades que puedan afectar a los pueblos originarios nunca son tratadas de manera equiparable con la medicina de occidente.

Es importante destacar que los Emberá Dóbida que han sido desplazados a los cinturones de miseria de las ciudades no cuentan con acceso a los servicios básicos, no tienen capacidad de independencia socioeconómica, incluso sufren situaciones de mendicidad aunado a que no tienen la posibilidad de realizar sus rituales de sanación puesto que carecen del acceso a la naturaleza que les provee los insumos necesarios para tal fin.

4.2 Segundo Núcleo Problemático: la Estética Expresada en la Pintura Facial y Corporal Emberá Dóbida

Históricamente el cuerpo es la morada para el ejercicio del arte, generando esto lo que se conoce como arte performático, inspirador y herramienta que permite las manifestaciones de sensaciones y sentimientos en tiempo real, corpóreo y con alto grado de valor personal, puesto que el individuo es quien le imprime su toque personal, lo particular de aquello que quiere mostrar: experiencia, estética, belleza, creatividad, entre otras. Con el ejercicio de la pintura facial y corporal (Body Art=Arte corporal), el arte traspasa los fríos muros del arte occidental, para hacerse masivo, pluricultural y multiétnico, representante de sensaciones comunes y cotidianas, siendo la imagen la herramienta privilegiada y el cuerpo el vehículo para ejecutar tal fin.

Según Conchabe (2023), la pintura corporal tiene una gran importancia para el pueblo Emberá, al punto de considerar que sin este arte no podrían existir como comunidad, este legado ancestral, transmitido por sus mayores, sabios y caciques, les ha permitido sobrevivir hasta la actualidad. Por lo tanto, se esfuerzan en conservar y practicar este arte para que las nuevas generaciones puedan mantener viva esta tradición que los define como pueblo.

Basados en la categoría de interpretación relacionada con la experiencia estética, es pertinente abordar la explicación de esta investigación, desde la expresión estética que se hace visible en la piel de los Emberá Dóbida como la

superficie simbólica de la expresión de su memoria ancestral, como ese lienzo, cuya continuidad y trascendencia generacional ha pasado por un conjunto de rupturas a causa del proceso de articulación de las prácticas sociales de los sujetos, quienes han sido afectados por el ejercicio del poder desde tiempos ancestrales tanto en lo físico, institucional y político. Al respecto el testimonio de Félix Conchabe Emberá Dóbida, reafirma ese valor categórico del valor de sus expresiones identitarias.

De acuerdo con Dojirama (2023), las culturas indígenas se han conservado durante miles de años a través de la práctica y la vivencia de las actividades culturales, permitiendo que los niños puedan observar y participar en ellas. Los mayores, abuelos y sabedores de la comunidad tienen el compromiso de enseñar todo lo relacionado con las actividades culturales propias de sus pueblos. De esta manera, han logrado conservar, vivenciar y practicar su cultura para evitar que caiga en el olvido.

Desde esta perspectiva han sucedido cambios marcados por la historia y algunas variables socio-culturales, que se dan a partir de las dinámicas que mutan y se transforman a través del tiempo y el espacio, y que impactan en el comportamiento de los sujetos quienes luchan constantemente para lidiar con las consecuencias que puedan tener en su interacción como colectivo social. Estos cambios pueden generar tensiones y desafíos en las relaciones interpersonales y en la cohesión de las comunidades, obligando a los individuos a adaptarse y buscar nuevas formas de relacionarse. La capacidad de resiliencia y adaptación de los sujetos y los grupos sociales se pone a prueba en estos contextos de transformación constante (Bleichmar, 2005).

Los Emberá desde sus luchas por el territorio se han enfrentado a cambios que han particularizado su cultura de acuerdo al territorio que habitan, fenómeno que se genera a partir de los procesos de colonización; es por ello que los Emberá como gran familia tienen sus diferencias o características dadas por el espacio que habitan, si son Emberá de la montaña (Emberá Oibida), de la cordillera (Emberá Eyabida) o del río (Emberá Dóbida), estas connotaciones de contexto posibilitan unos modos y prácticas de la cotidianidad en donde emergen unas expresiones de la cultura propias y apropiadas.

Según B. Conchabe (comunicación personal, 2023), los tres pueblos Emberá (Dóbida, Chamí y Katío) comparten la tradición de la pintura corporal, aunque con algunas diferencias en su forma de aplicación. Estas variaciones se deben a que, a pesar de tener un origen común, los Emberá se dispersaron y se ubicaron en diferentes lugares

tras la llegada de la colonización, lo que llevó a la caracterización de distintos dialectos, costumbres y prácticas culturales. Cada pueblo desarrolló su propia identidad y relación con el entorno, adaptando sus tradiciones a los nuevos contextos en los que se encontraban.

Los Emberá Dóbida, a quienes pertenece Conchabe, son conocidos como "gente de río", ya que el río no solo es su medio de transporte, sino también un elemento fundamental para su aseo y preparación de alimentos. Para ellos, el río tiene un significado profundo, más allá de lo que una persona ajena a su cultura pueda entender, pues lo consideran como la vena de la Tierra madre. Por otro lado, los Emberá Chamí y los Katío tienen sus propias visiones y relaciones con otros elementos de la naturaleza, aunque también practican la pintura corporal de manera diferente.

En consecuencia, esa interacción como colectivo social es lo que hace que surja ese modo particular de mirar la estética, desde las formas y su exterior; a lo que se ha denominado "Estetograma", el cual no es más que un fragmento expresivo que individúa al ser capaz de vivir en él. Este concepto ha sido retomado y desarrollado por autores recientes, como Barrios (2020), quien sostiene que los estetogramas son dispositivos de sentido que se configuran en la vida cotidiana y que permiten a los sujetos construir y expresar su identidad en relación con otros.

En este contexto, Acha (1993) plantea que es necesario abordar la estética desde una reinterpretación histórica según la cultura en la cual se ha desenvuelto, estableciendo diferencias entre las estéticas Feudales, Precolombinas y Latinoamericanas, en consecuencia, es aquí donde el estudio trasciende al mero hecho de definir la estética desde la visión que le han dado los museos en occidente, o el concepto como una obra de arte o producción artística desde la concepción moderna europea. Es por ello que, a los fines de este proceso investigativo, la interpretación va más en línea con aspectos antropológicos e histórico-sociales como materializador de una dimensión simbólica de la cosmovisión de ese pueblo, que trasciende al catalogarlo como arte o no según el marco de la época moderna.

En el marco que se efectúa el estudio desde una mirada decolonial, interpretando lo performático desde una experiencia multisensorial, un arte mítico y acción ritual, utilizando el recurso simbólico del cuerpo humano y su implicación de cómo la piel se convierte en superficie simbólica, donde el proceso de transformación, interviene en la conservación de la memoria e identidad de cada individuo, donde lo performático se

enfoca en la producción cultural de un pueblo originario como lo son los Emberá Dóbida.

La exterioridad del cuerpo de la comunidad Emberá Dóbida está reflejada en la totalidad de su interioridad, sus pensamientos, sus emociones y su cotidianidad. Desde la perspectiva de occidente, ha interiorizado al “otro” como una prolongación de su definición, en consecuencia, todo lo vinculante con el “otro” vendrá dado por su modo interpretativo, es decir, si partimos de las manifestaciones culturales, serán validadas, todas aquellas que se circunscriban a su entendimiento, siendo el tiempo, cómplice de la apropiación de lo interior y exterior utilizando la triada Ciudad – Cuerpo – Naturaleza y su manera interpretativa (Pardo, 1992).

En este contexto, según Zatonyi (2007), la pintura facial y corporal de los Emberá Dóbida funciona como una barrera ontológica que les ayuda a salvaguardar su cultura y a hacer frente a las influencias. En este sentido, a lo largo de la historia, los seres humanos han creado estas barreras ontológicas para simbolizar la noción de refugiar, resguardar y a la vez, de restringir y confinar su propio ser, con el propósito de constituirse y mantenerse como tal, para otorgar un significado a su existencia, para los Emberá Dóbida, su arte corporal se transforma en un escudo que conserva su identidad y su legado ancestral.

Diana: ¿Profe, ¿de qué manera aprenden las técnicas para la elaboración de la pintura, ¿Por ejemplo, ¿cómo les enseñan a los niños, a las niñas, a los jóvenes, ¿cómo se elabora la pintura y quién es el que enseña, ¿quién es el encargado de transmitir ese saber?

Felix: Bueno, en este caso, la que está encargada de enseñar es la madre de la casa. O la mayor de la casa, ella es la que indica cómo se debe preparar la fruta jagua, para la pintura, cómo es el proceso a seguir, ella les enseña todos los pasos.



Fotografía 9. Jagua. Flor y Fruto. Fotografía suministrada por Diana Guapacha 19/10/2023



Fotografía 10. Jagua. Flor y Fruto. Fuente. Tomado de Fabius (2013). JAGUA. A Journey into Body Art from the Amazon.

En segundo lugar, los niños están observando cuando se están pintando, ¿cierto?, cuando están pintando a una muchacha o a un varón, entonces los niños están observando y le pregunta cómo se llama esa pintura y cuándo se deben pintar, y la mayor, la sabedora, le está enseñando y le está indicando cómo se llama cuando se pintan, por qué se deben pintar, es de una forma que los niños aprenden viendo y practicando a la vez, entonces, después, dice la mayor, ya que usted observó ya que usted está viendo cómo estoy pintando, entonces ensaye, y la muchacha que está aprendiendo y el joven que está aprendiendo empiezan a practicar pintando a otras personas; de esa forma, aprenden los niños y los varones.

De allí surgen las interrogantes planteadas al inicio de la investigación relacionadas hacia ¿Qué aspectos simbólicos de dicha transformación intervienen en la construcción de la memoria e identidad de cada individuo y, por ende, de esta sociedad? Dichas reflexiones serán abordadas desde una valoración conceptual en función de la estructura social, económica, histórica y cultural en la que reaparece cada práctica corporal en el ámbito occidental actual.

Diana Zapata: y ¿qué tipos de pintura hay? Por ejemplo, hay pintura para lo festivo para la enfermedad, para la espiritualidad, para la salud, la protección, la fortaleza, el luto, para los diferentes estados de ánimo, por ejemplo, como para la expresión del amor, cuando van a conquistar a alguien, existen esos diferentes estados como de ánimo en la pintura.

Felix: Hay pinturas para la protección, cuando una persona está amenazada o tiene problemas, entonces se hace una pintura, la gente, los que conocen, los que saben, se dan cuenta, esta persona está pintada de esta forma para su protección.

También hay pinturas solamente para la espiritualidad, cuando el Jaibaná va a hacer un trabajo, también se le pinta de una forma diferente. Hay otras pinturas, para los viudos cuando en el momento se muere una persona, después del entierro, después de guardar en el cementerio, el viudo o la viuda, se queda en un sitio, donde nadie va, lo ponemos en un

sitio solos, y pasados cuatro días entonces pintamos; la gente se da cuenta que a esta persona le pasó algo, se le murió el marido o la esposa.

Hay otra pintura también, no es de todo el cuerpo, sino que hay otra pintura que utilizamos para la atracción de la persona, o sea, nosotros decimos el “quereme” Para atraer personas.

Hay otra pintura también para la protección de la salud, otra pintura cuando un paciente está enfermo y están haciendo el tratamiento a través del médico tradicional.

Partiendo de las categorías propuestas por Acha (1993), quien diferencia entre estéticas Feudales, Precolombinas y Latinoamericanas, se requiere estudiar sobre las perspectivas filosóficas, antropológicas y estéticas de la pintura corporal Emberá Dóbida desde la "Aisthesis" (sensación o percepción), concepto en el que confluyen las sensaciones y los sentidos que se ponen de manifiesto a través de la escritura corporal y la pintura. Es por ello que, si requerimos comprender las perspectivas filosóficas, antropológicas y estéticas de la pintura corporal desde la 'Aisthesis' (sensación o percepción), concepto en el que confluyen las sensaciones y los sentidos que se ponen de manifiesto a través de la escritura corporal y la pintura, debemos entender que existen múltiples factores y elementos que la constituyen por ser una forma de expresión interna o externa (Pardo, 1992).

Diana: Profe, ¿qué estilos de pintura hay? Supongo que hay de la naturaleza, de los animales, ¿qué estilos utilizan?

Felix: Cuando hay una ceremonia espiritual, entonces nos pintamos de acuerdo a los espíritus y a la naturaleza, nosotros nos pintamos cuando vamos a hacer un trabajo, para la protección, a veces los Jaibaná, que son los médicos tradicionales nos dicen, deben pintar de esta forma entonces se hace lo que sugiere el médico tradicional.

En función de lo que nos explica el profesor, la cultura es la manera de expresar el lenguaje de la naturaleza, es por ello que el reto es redescubrir la manera de comunicarse con la tierra, la naturaleza y sus habitantes (Montoya y Builes, 2022).

Entonces, la otra pintura que también hacemos es cuando un Jaibaná quiere proteger a los animales como peces, se pinta la figura de los peces.

La forma de las figuras de la naturaleza, se pintan de acuerdo al diseño que se quiera, por ejemplo: una pintura que se llama el trapiche, otra pintura que se llama la guadua, otra pintura que se llama la mano del tigre, y así, entonces, hay muchas clases de pintura en diferentes formas.

Existen prácticas y acciones estéticas que se articulan y se hacen comunes en los seres humanos, "... la estética es un asunto articulado con la estructura misma del hombre en cuanto ser viviente". La concepción sobre la estética se diferencia según la manera de ver la realidad de la sociedad que lo circunda (Ocampo, 1985).

Diana: Entonces, la pintura ¿También es una función social?

Guzmán Caisamo: Sí, es una función social y cultural, por eso le decía, lo social, es un espacio en donde se establece en el diálogo de compartir conocimientos, de cultura, sobre esas pinturas.

Diana: ¿y en lo político?

Guzmán Caisamo: En lo político, a veces, cuando en una familia hay diferencias, hay pelea territorial, o pelean por asuntos donde los mayores se sientan a dialogar, en medio de su guarapo (bebida tradicional extraída de la caña de azúcar), arreglan la dificultad. casi siempre en un escenario como éste ocurren los casorios que llamamos, (el matrimonio) y eso es un acontecimiento que une a la familia, y une la comunidad porque en torno al casorio se genera todo un diálogo y compartir. Entonces, es ahí donde más se usa la pintura.

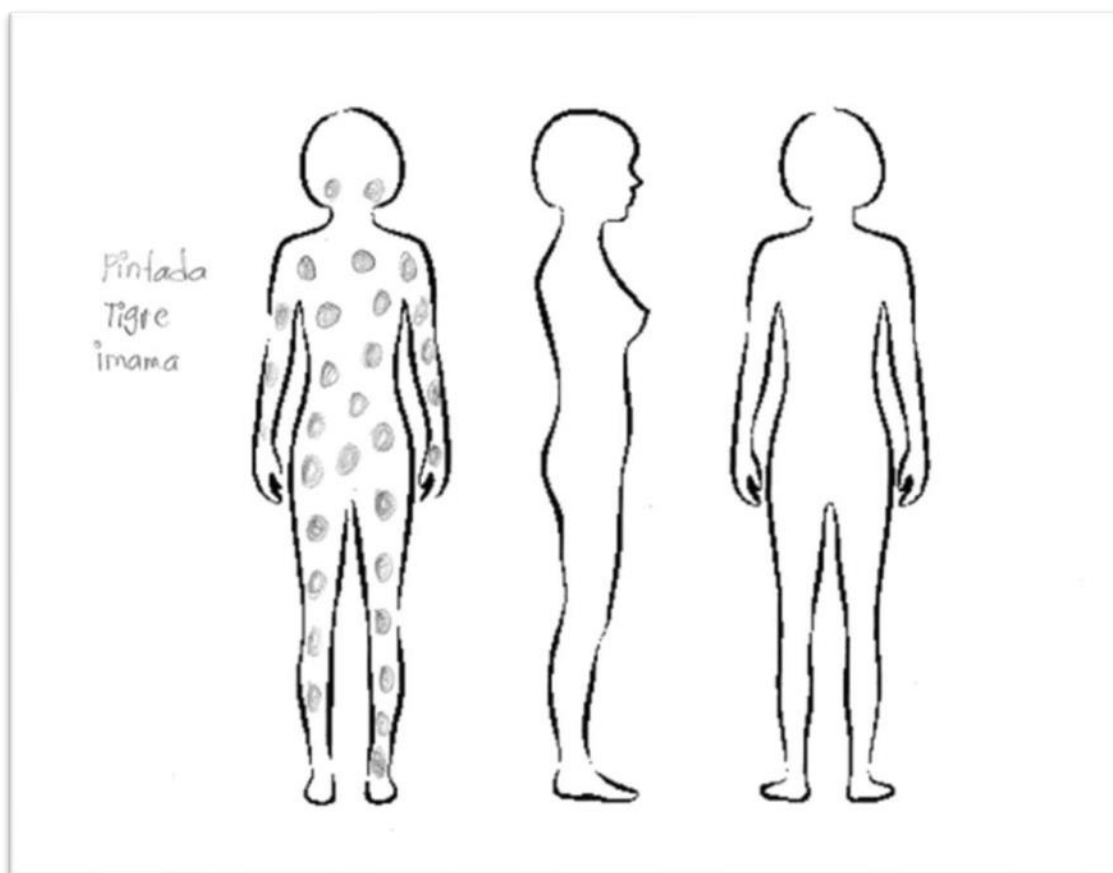
El lenguaje mediante la expresión gráfica se aprende igualmente como se aprende el lenguaje a través de la interpretación lingüística. En el lenguaje gráfico, se establece un conjunto de códigos que son empleados por los Emberá Dóbida, tanto para expresar sentimientos, así como para poder leerlos e interpretarlos bajo el contexto

cultural en el cual se desenvuelven. La modernidad nos ha hecho menos sensibles, en consecuencia, perdimos la capacidad de entender el lenguaje que nos muestra la naturaleza, puesto que le hemos construido muros y barreras, sin entender que la cultura no es más que la manera como la naturaleza se refleja según el entorno en el cual nos desenvolvemos.

Durante todo ese proceso, es necesario que el arte indígena deba inmiscuirse en un proceso decolonial, reconociendo en primer lugar el arte precolombino, sus símbolos y qué función cumple en cada etnia indígena previo al proceso de colonización. El autor Acha (1993) establece la diferenciación entre las estéticas Feudales, Precolombinas y Latinoamericanas, siendo necesario que se analice la estética desde la reinterpretación histórica según la cultura en la cual se ha desenvuelto. Para conocer los aspectos relevantes sobre el arte reflejado en la pintura facial y corporal del pueblo Emberá Dóbida, se tuvo la oportunidad de compartir con varios líderes y lideresas de diversas comunidades, docentes y comunidad en general.

El uso del cuerpo en general en el arte contemporáneo sirve de soporte plástico para poder manifestar sentimientos, pudiendo ser considerada esta expresión artística como arte efímero, a través del cual se puede efectuar una redimensión de lo que se conoce como “arte para la posteridad” o arte donde se involucran los sentidos (Ver Foto 11) , haciendo que su versatilidad impresione y abra los sentidos a la curiosidad del espectador para conocer los sentimientos del artista al reflejarlos tanto en el rostro, así como en el cuerpo.

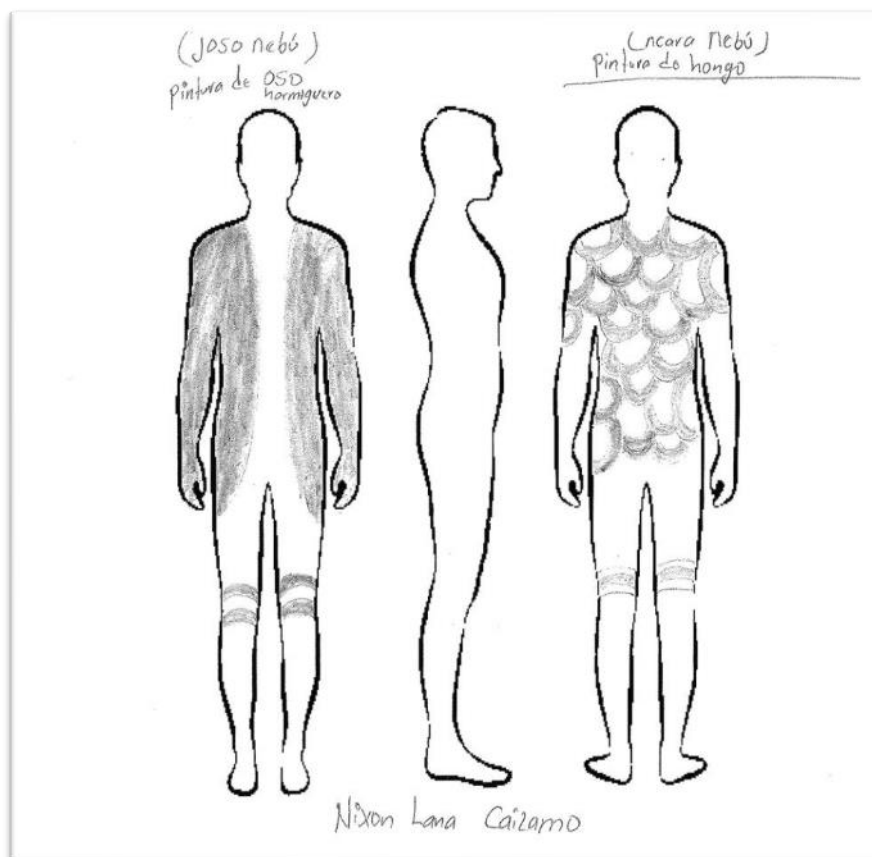
De allí parte la hipótesis de que la estética es una experiencia práctica en la vida del pueblo Emberá, por ello se configura como una barrera ontológica que posibilita la renovación cosmogónica y la conservación de su identidad, aun cuando habitan en medio de la cultura dominante mestiza colombiana.



Fotografía 11. Pintura de Tigre. Fuente: Fotografía Elaboración Propia del Grupo Focal, 26/09/2023.

En la actualidad podemos encontrar este arte en muchas manifestaciones de la vida diaria, lo que para muchos puede tener tendencia a no parecer arte, sin embargo, pueden cumplir todos los requisitos que la habilidad del creador amerita. Por lo que el uso de la pintura en el rostro y el cuerpo en el arte contemporáneo puede ser considerado como '*Body Art*' (arte corporal) el cual está calificado como arte efímero.

El pintarse el rostro y el cuerpo es costumbre en los pueblos con el propósito de embellecer, pero además de cumplir con los rituales de sanación, protección, inserción social para compartir sus sentimientos y emociones diarias, así como una simbología étnica (Carmona y Rivera, 2015). En Occidente, en el "Body Art" o "Arte Corporal" se desarrollan un conjunto de técnicas artísticas y conceptuales donde el cuerpo es el epicentro de la expresividad de sentimientos y emociones que se quieren reflejar, siendo el cuerpo la propia obra de arte.



Fotografía 12. Pintura de Oso y Pintura de Hongo. Fuente. Fotografía Elaboración Propia del Grupo Focal, 26/09/2023.

Diana: “... la pintura es lo que los diferencia, como ser Emberá, también es claro que el uso de ella es una manera de preservar la cultura”.

Guzmán Caisamo: sí, sí, yo creo que siempre ha sido así, el arte de saber pintar y de saber usar en circunstancias o en el momento preciso, es lo que identifica o caracteriza al Emberá Dóbida.

Sí, en eso nos diferenciamos con otras culturas, que la pintura la llevamos, no solamente en la exterioridad, en la cara en el cuerpo; sino que también la llevamos en el corazón, en el pensamiento, porque yo quiero sentirme como Dóbida, es decir, ahí está la identidad fuerte en los Dóbida, en la pintura.

Guzmán Caisamo: Comúnmente se utilizan, pintura de tigre (Ver Foto 11), de animales fuertes, poderosos, como el tigre, como la culebra, como el

águila. Figuras de animales fuertes, que para nosotros son muy importantes que estén conectados, la figura es lo que permite estar conectado con el espíritu de sanidad, parecemos a ese animal; cuando llegan los espíritus ya saben que hay una conexión espiritual. Ese es otro momento donde también se usan pinturas faciales y corporales.

En cuanto a la trascendencia de lo que significa ser pintor Revela y Estrada (2022)

“Para poder ser un pintor debes conocer sobre la historia ¿cierto? Si no... La energía no fluye, antes me enferma; nos enfermamos los dos, porque es una relación del pintor, de la pintura y de la persona que recibe, entonces siempre es una relación de, si no hay ese diálogo, las personas va a tener mal sueño o se va a enfermar a los días, va a tener mal sueño y la otra persona se enferma. Si el Emberá no conoce lo que es la pintura tradicional, no puede pintarla” (p. 65).

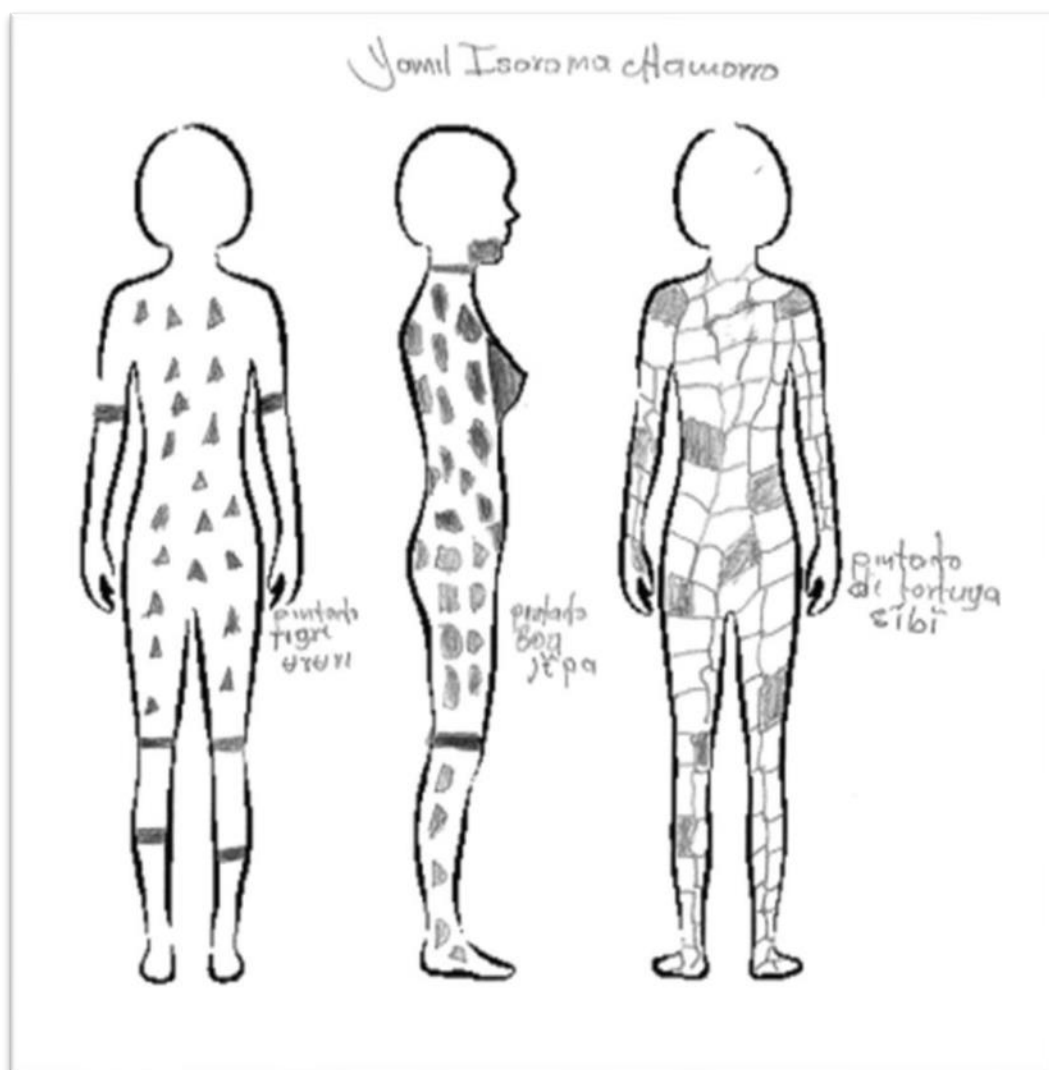
Entonces creo que hay que darle esa importancia ahora. Hasta ahora digamos que esa importancia ya no se tiene en su totalidad, tenemos un poco y tratamos de que los mismos docentes la enseñen a las niñas, porque están perdiendo su tradición en algunas comunidades.

En consecuencia, el cuerpo del indígena es el soporte en el arte contemporáneo, considerado como el vehículo performático del arte efímero, donde se evidencia el “Body Art” o arte corporal. Siendo entonces que la pintura corporal en la cultura Emberá Dóbida parte de un diseño previo, mediante el cual, se altera el aspecto de la piel del indígena denominado como “soporte” para mostrar la condición fisiológica, emocional, social, cosmogónica y de relaciones interpersonales de los Emberá Dóbida, y de esa manera lograr transmitir esto con quienes interactúan.

Así como lo he dicho, existe desde la historia unos momentos: ritual tradicional médicos, ritual quinceañeras, ritual celebración de un cumpleaños y hay una celebración en cada diciembre ,para recibir otro nuevo ciclo; el 31 de diciembre todo, niños, niñas, adultos jóvenes adolescentes, deben pintarse, para darnos vida, darnos armonía, porque el

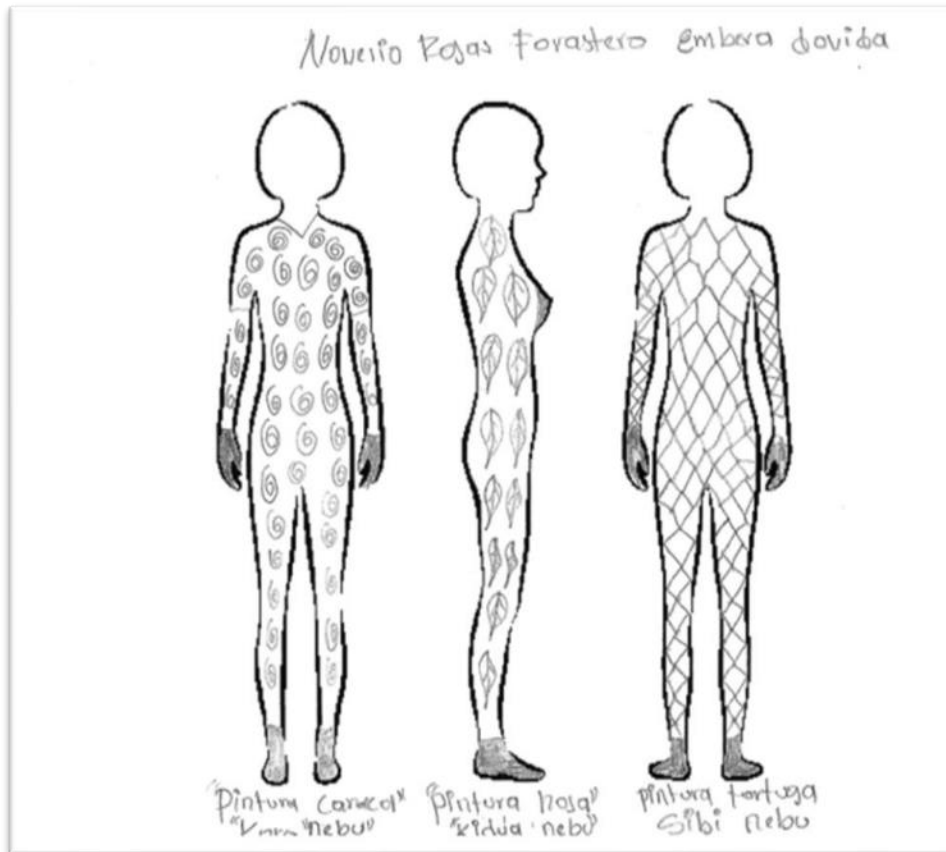
31 a las 12 hay nueva vida, nueva experiencia, nueva vida para compartir con las familias (Ruth, miembro Emberá Dóbida participante del Grupo Focal, 26/09/23).

El arte en los pueblos indígenas es un paradigma en donde se establece una integración entre el ser humano y su entorno. *“Las culturas mestizas se construyeron sobre la cultura dominante, a través del cual se hace imposible separar lo estéticos de lo artístico, por lo que no hace un enorme esfuerzo por no ser incluida en un mismo esquema colonial”* (Acha et al, 2004)



Fotografía 13. Pintura de Tigre, Pintura de Boa y Pintura de Tortuga. Fuente. Fotografía Elaboración Propia del Grupo Focal, 26/09/2023.

Guzmán Caisamo: La pintura en el mundo Kapunía eso es un adorno no más, porque yo he visto gente que van para el campo y con jagua hacen tatuajes, no sé cómo lo llaman, no sé con qué fin se tatúan, son jóvenes mestizos (Kapunia) que utilizan la pintura Jagua en el cuerpo.



Fotografía 14. Diagramación de Pinturas en el cuerpo. Fuente. Elaboración de Pinturas por Noverio Rojas. Emberá Dóbida. Grupo Focal, 26/09/2023.

Estudios realizados por Muller (2010) señalan, por ejemplo, que los rituales de iniciación del pueblo Yanomami y Piaora se abordaron en dicho estudio desde la perspectiva de occidente, estableciéndose una concepción del arte a través del intercambio de saberes entre dos culturas ancestrales, donde se encuentran puntos de confluencia, siendo entonces que, al analizar los ritos que se realizan se manifiestan estructuras creativas a través de imágenes en una relación tiempo – espacio, con mucha similitud a expresiones de arte conceptual. Y al interpretar los resultados a la luz de algunos conceptos epistémicos y teóricos del arte se percibe que, desde la perspectiva

del arte actual, el rito de iniciación Yanomami y el Warime Piaora que se desarrollan, son fenómenos de producción artística (Muller, 2010, p. 5).



Fotografía 15. Grupo de Jóvenes (y niño) con diagramación de pinturas y ornamentos festivos. Fuente. Grupo Focal, 26/09/2023.

4.3 Tercer núcleo problematizador: El pueblo Emberá Dóbida y el proceso de comunicación. Su Comprensión del Mundo del Otro y de lo Otro.

Reconocer y conocer al otro en lo cultural, económico, político, ideológico y religioso parte de entender, aceptar y comprenderse, acercándose en el proceso de transformación en el marco del medio ambiente, interrelacionando la mente, el corazón y el cuerpo en todo el proceso comunicativo a lo interno y a lo externo. Ocampo (1985) reivindica la relación con “el Otro” desde el punto de vista cultural, diferenciándose de las diversas acciones culturales europeas, que les permitan entender que la estética se relaciona con la forma como se encuentra estructurado el ser humano como ser viviente, en consecuencia, no se debería tener una sola visión de la estética en el mundo, sino la confluencia de múltiples visiones de él.

La Constitución de Colombia del año 1991 en la “Ley 21” identificó a las poblaciones autóctonas indígenas como sujetos y objeto de derechos y deberes constitucionales como ciudadanos y ciudadanas con figuras inclusivas en todos y cada uno de los ámbitos de protección y beneficios del Estado. Muchas etnias han perdido progresivamente su identidad e identificación con sus memorias ancestrales, sus costumbres y tradiciones, inclusive, han sido desplazadas de sus territorios producto de la violencia armada y la acción represiva de los gobiernos de turno, siendo particularmente evidente en la comunidad indígena Emberá Dóbida, la cual, se ha visto expuesta a condiciones deplorables que los han forzado a sufrir un desarraigo desde el punto de vista de su cultura; se han desplazado a las zonas urbanas, en las cuales, han modificado el modelo de relaciones tanto a lo interno, así como con otras etnias, sufriendo difíciles situaciones que los han transformado en exiliados dentro de su patria (Valencia, 2021).

Cabe destacarse que en América del Sur las guerrillas, los gobiernos autoritarios, las situaciones económicas entre diferentes factores han obligado a intensificar los procesos de migración de cultores, filósofos, políticos y personas del arte, aunado al ciudadano común, lo que se ha transformado en un mestizaje tanto racial como cultural, a la par de los avances vertiginosos de la modernidad, la destrucción de la continuidad cultural, las deformaciones, el olvido progresivo de las memorias ancestrales, la confusión entre lo urbano y rural, el folclor y las manifestaciones populares. Entender esto, es entender además la complejidad que se encuentra el intercambio cultural cuyo

proceso social, en el caso de las poblaciones indígenas, se esconde detrás de la acción de dominación de la cultura occidental sobre los pueblos originarios.

4.4 La Evolución de la Cultura del Pueblo Emberá Dóbida y su Impacto en el Proceso de Migración Hacia las Zonas Urbana

En el proceso de evolución del pueblo Emberá ha estado impactado por el coloniaje, los desplazamientos y las migraciones, produciéndose una “aculturación” lo que se traduce en que las poblaciones indígenas toman una cultura, la cual, antes de tener contacto con las misma, le era ajena y desconocida, en su totalidad o en algunos aspectos de la misma, lo cual puede afectar la propia cultura y esto ocurre en muchos casos sin que se percaten, ocurriendo casi involuntariamente.

Este proceso puede ocurrir en diversos espacios y diversos niveles, dado que, en dicho proceso, intercambian informaciones de ambas culturas gracias al contacto continuo, y en ello se traduce que aquellos (as) expuestos a nuevas culturas puede reemplazar la información que se tiene desde el nacimiento, siendo esto un factor disonante en su interacción social con aquellos que, de alguna u otra manera no han sido expuestos a información o culturas foráneas. En las poblaciones indígenas esta situación es más delicada, puesto que históricamente, y no por causas culturales, las poblaciones originarias han sido objeto de incursiones forzadas para hacer de ellos objeto de modificaciones en su estructura social, religiosa y cultural, irrespetando sus memorias ancestrales.

Guzmán Caisamo: “Hubo una época, en donde la iglesia influyó mucho. Me acuerdo que mis hermanos mayores se casaron por la iglesia. Estoy hablando de la década de 1960. Donde al internado, en mi resguardo llegó en el año 1930, la primera misión católica. Desde el momento en que ellos llegaron, implantaron ese sistema de creencias religiosas. De orar, rezar, tener que ir a misa, se establece el matrimonio y el bautizo”.

Este fue un proceso doloroso para los pueblos originarios, existen múltiples referencias que hacen alusión al atropello y a la barbarie que ocasionó occidente. A partir de la invasión española, cuya política de encuentro con las comunidades indígenas se dio de manera violenta, quemando viviendas y sembradías, impartiendo el terror, la esclavitud, las enfermedades y la hegemonía cultural (vasco, 1897)

Guzmán Caisamo: “Eso hasta ahora todavía se escucha. Entonces, si el niño no se bautiza, no es un hijo legítimo, es un hijo natural, y está lleno de pecado, así como el pecado original y pecado mortal, algo así. Entonces les metieron esas creencias a ellos, entonces los papás corrían a bautizarlos y los jovencitos corrían a casarse.

Al reconocer la interculturalidad en una comunidad, se reconoce la diversidad de muchos factores desde el punto de vista cultural, desde la mirada ancestral, el modelo de relaciones que se establecen entre los miembros de un colectivo, la evolución de las realidades de cada individuo, las condiciones políticas, ambientales y culturales y cómo se establecen las relaciones de poder entre los seres humanos (Gómez, 2022).

Esa costumbre llegó en la década de los 30. En la década del 70 me tocó a mí, yo ya era jovencito, estaba entrando en la etapa de juventud, empezamos nosotros a revelarnos, diría yo que revelarnos, porque yo me solventé en la Ley 89 de 1890; la cual decía que donde hay parcialidades indígenas tenemos que autoorganizarnos. Bajo ese decreto o ley, nosotros empezamos a organizar todo y echamos a los curas de allá. A partir de ahí, entonces se acabó el rezo, se acabó la campana, se acabó la Iglesia, se acabó todo”.

En el siglo XVII se desarrolló una dinámica de misiones que enmascaró la invasión española, lo cual, lamentablemente impactó de manera positiva a los españoles; a los Emberá lograron pacificarlos y someterlos (Uribe, 2016).

Guzmán Caisamo: Después de esa organización ya no hubo matrimonio, ya no hubo bautizo, porque la organización empezó a tener otra mentalidad. Posterior a estas manifestaciones nos catalogaron y quedamos como revolucionarios peligrosos.

Entonces, pienso que hubo un pare en la década de los 80 con relación a estos asuntos religiosos, hasta la década del 90; pero hoy lamentablemente muchas comunidades, están deseando otra vez que vuelva la iglesia allá, para que lleve lo que es el bautizo y el matrimonio.

Por eso para los Emberá el mundo de la civilización les es confuso, para nosotros, en cuanto a su composición lógica y lingüística: la estructuración lógica del mundo no indígena es de arriba hacia abajo y de derecha a izquierda. Su lengua tiene raíces en otra cultura; muchas veces su significado no tiene nada que ver con la realidad y no es fácil de ser entendida por todos sus habitantes; es una lengua hecha y escrita solamente para unos cuantos. Aquí no se trata de cultos e incultos; simplemente, no está pensada para que todos los humanos puedan entender el mundo, no está pensada desde la sociedad común, sino desde la élite (Revelo y Estrada, 2022).

Eso tiene su explicación también, si bien hasta la década de los 70, la iglesia tuvo mucha influencia allí, ya ellos habían logrado que nuestra creencia espiritual era el catolicismo, que nuestra espiritualidad entonces estaba, en creer en unos santos, en rezar, en creer en un Dios todopoderoso, y que había que rezar el padre nuestro y la avemaría.

La Comunidad Indígena Emberá Dóbida progresivamente ha perdido el sentido de pertenencia con respecto a su cultura, dada las constantes presiones culturales a las que históricamente han sido sometidos, los cuales han ido buscando alternativas para preservar su cultura. “La educación formal ha sido una amenaza real para las formas ancestrales de ser indígenas y de significar un cambio en los roles y comportamientos esperados” (Pérez, 2014, p. 153).

Guzmán Caisamo: Se volvieron costumbre las prácticas religiosas; pero cuando llegamos al proceso organizativo en los territorios indígenas y los resguardos, desaparecen nuevamente; son más o menos, treinta o cuarenta años, en esa fase de cuarenta años, la iglesia logró borrar todas las creencias propias; las costumbres como la pintura y usar collares fueron prohibidas, hablar el idioma propio era prohibido en la escuela.

Entonces yo decía, nosotros nos quedamos sin las creencias propias, tampoco tenemos las creencias que ellos vinieron a enseñarnos... ¿qué somos nosotros religiosamente?

Los Emberá en sus procesos migratorios se vieron en la necesidad de entender el entorno en el cual incursionaban, modificando sus costumbres y llegando a transformarse en profesionales, doctores y magister basados en su conocimiento, utilizando su sapiencia para educar al no indígena sobre los saberes ancestrales.

“Hemos sabido que él no indígena descubrió el oro fulminante, aprendió a manipularlo y, ¿cuál ha sido la consecuencia? Utilizarlo para impulsar un proyectil y no para matar un venado, ni un tigre, sino para acabar un pueblo” (Mecha, 2017, p. 34)

Guzmán Caisamo: fue después del 2000 en adelante que, de alguna manera, con el proceso organizativo y de la lucha de los pueblos, están intentando recrear nuevamente y resignificar la identidad, sobre todo, el pensamiento de la cosmogonía, cosmovisiones que se puede rescatar, estamos volviendo a las plantas medicinales, al ritual; a todo ese asunto propio que era para sanar el cuerpo, volvimos a nuestros dioses... ¿quién era Ankore quién era Achinabe?

Cuando los Emberá Dóbida son obligados a trasladarse a la ciudad, cada uno de los símbolos que son representados en los espacios de interacción en muchas ocasiones son utilizados como parte de un modelo de intercambio desde el punto de vista económico, en muchos casos, sin reconocer su valor e importancia cultural, ampliando la deuda histórica y social con las culturas ancestrales, particularmente con aquellas como los Emberá que han sido desplazados producto de los conflictos sociales, siendo que, su identidad aún no es reconocida ni se le ha dado el justo valor como nación. Al estar en la ciudad deben utilizar el entorno como un vehículo para su supervivencia, tanto física como cultural y cosmogónica, todos estos aspectos implican:

“...Una experiencia que conlleva a detenerse a mirar las calles y los edificios, para observarlos, traducir los lenguajes y traducir sus historias, signos, símbolos, mitos y leyendas en la ciudad que se van encontrando; los objetos guardados, las memorias que están en los espacios genera nuevos vínculos con la ciudad como territorio de sus prácticas, están generando nexos para otros Emberá que en el presente también la caminarán, buscando lugares estratégicos que les recuerde su territorio ancestral indígena” (Gamarra, 2019, p. 23)

Guzmán Caisamo: Muchos valores culturales se han ido perdiendo como práctica, la pintura también se ha visto afectada. La guerra, el desplazamiento...nos está sacando de nuestro territorio, para irnos a las cabeceras municipales, y ahí sí que nos perdemos del todo en nuestras prácticas propias”.

En este marco de procesos migratorios forzados y desplazamientos a causa de los conflictos armados, la “Asociación OREWA” (*organización regional emberá Waunaan*) ha participado de manera activa para fortalecer la organización, los derechos sociales, económicos, culturales y territoriales de los 195 pueblos Emberá Dóbida, Katío, Tule y Chami y que congrega el 80% de los indígenas, en 19 Municipios ubicados en el Departamento del Chocó¹.

Las mujeres han sido firmes en su defensa para no perder la tradición, han creado las escuelas ancestrales donde se enseña el valor de la pintura, el tejido y todo lo que tiene qué ver con la cosmogonía Emberá.

Guzmán Caisamo: Para la mujer, la pintura en todo el cuerpo es sinónimo de belleza, porque el color negro hace ver muy coloridas las parumas, eso crea un contraste, yo lo llamaría la belleza femenina, la sensualidad de la mujer. La mujer Emberá Dóbida es experta en los diseños que pintan; las mujeres llevan su torso desnudo y lo adornan con diseños que puede ser redondos u horizontales, hay momentos que combinan la pintura y encima el tejido de las chaquiras con las okamá (collares que adornan su cuello y torso).



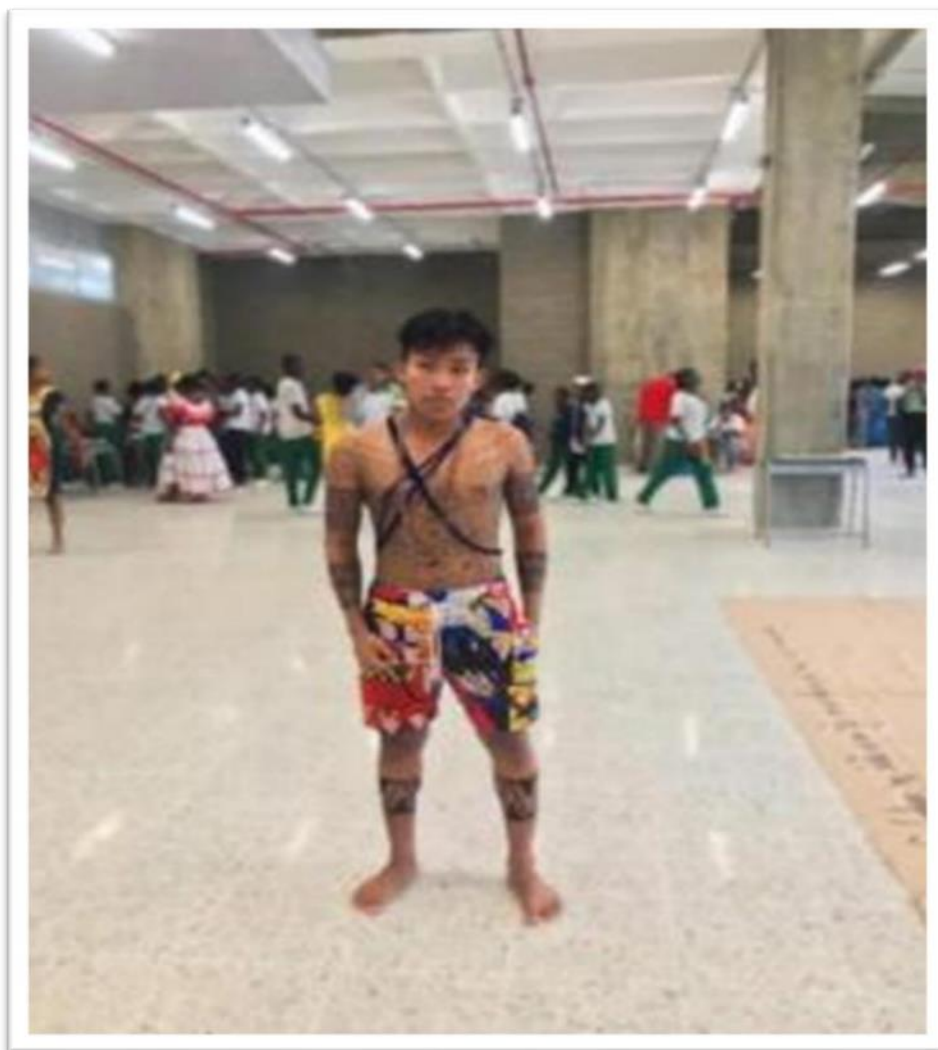
Fotografía 16. Pinturas Coloridas en Jóvenes y niñas Emberá Dóbida. Fuente. Elaboración de uno de los participantes del Focus Group. 26/09/2023

Símbolos y Signos Artísticos utilizados por la Comunidad Emberá Dóbida para expresar sus Sentimientos y Emociones

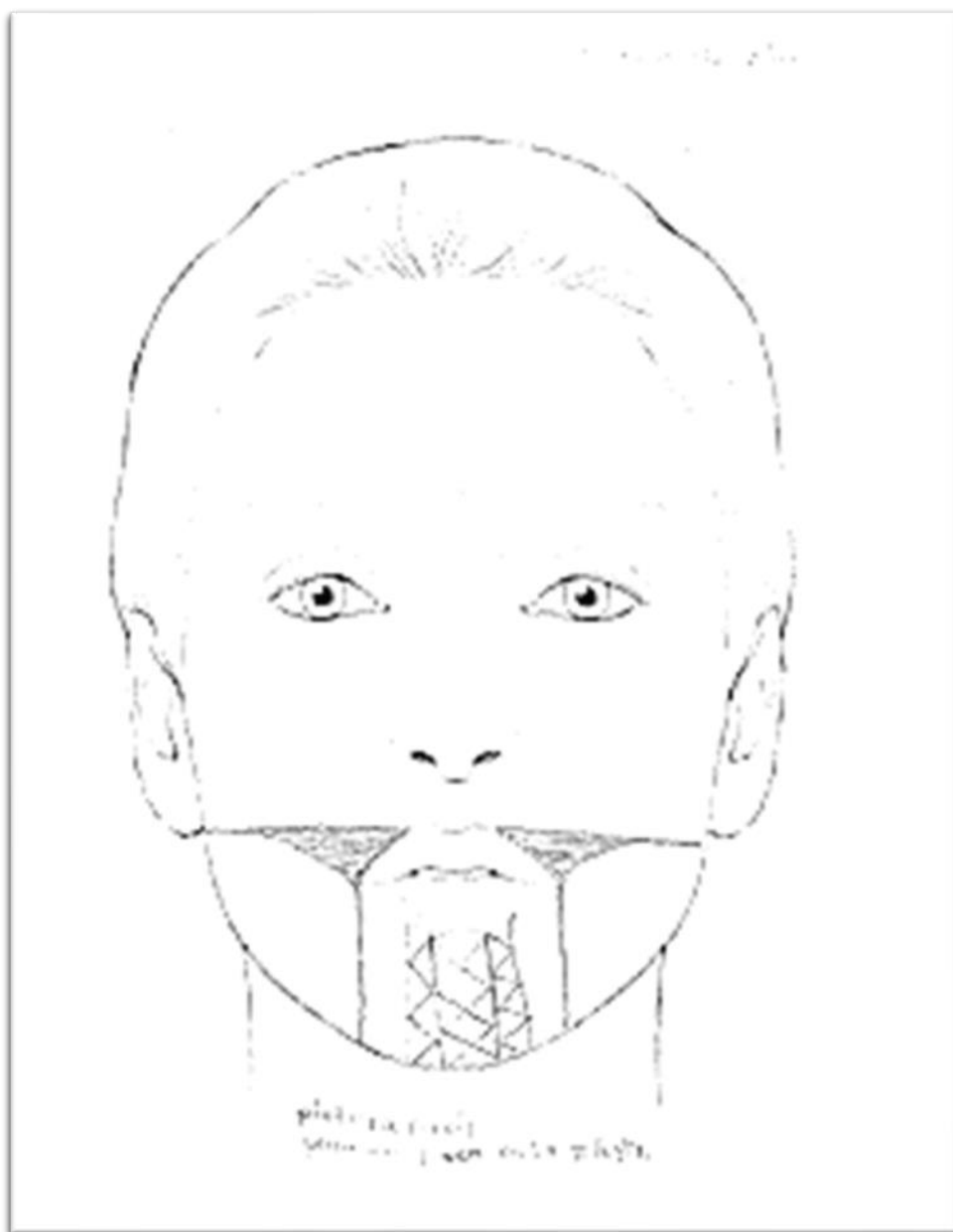
Los Emberá Dóbida se pintan la piel para la estructuración de un ritual que afianza su identidad y le da manifestación a su vida, historia y cultura utilizando representaciones gráficas que son vehículos para transmitir sentimientos, emociones y situaciones concretas (Gamarra, 2019).

Para “Diomedes”, Líder Comunitario, miembro de la comunidad Emberá Dóbida y también estudiante de la Universidad en la carrera de Licenciatura en Educación en Paz de Ciencias Sociales, menciona la importancia de la pintura corporal como mecanismo comunicativo entre los miembros de la comunidad, siendo que presentan varios tipos de pintura corporal facial. En consecuencia, el cuerpo se considera el objeto central de esta investigación, manteniéndose como un proceso de performance al cuerpo de los Emberá Dóbida donde las relaciones de la naturaleza, el cuerpo, la cosmogonía, las sensaciones y los sentidos cuentan historias según las dinámicas que se desarrollen (Rubín, 1996).

Diomedes: Diana Voy a explicar detalladamente, un poquito más la pintura, entonces, por ejemplo, aquí en esta pintura se muestra un joven Emberá Dóbida, está contento porque va a ir a una fiesta. Desde el día anterior se pinta para poder ir allá bien presentado; y de eso se trata esta pintura.



Fotografía 17. Joven Emberá Dóbida preparándose para asistir a una fiesta. Fuente. Elaboración propia. 26/09/2023.



Fotografía 18. Joven Emberá Dóbida con la pintura facial que refleja alegría para asistir a una fiesta. Fuente. Elaboración de uno de los participantes Grupo Focal, 26/09/2023.

Espiritismo / Espiritualidad

En este marco, la Jagua es el árbol sagrado para los Emberá, el cual tiene múltiples significados para los indígenas, siendo en epicentro de su accionar y su pensamiento, puesto que señalan que con el ritual que se desarrolla utilizando esta planta pueden lograr sanar gracias al Jaibaná el cual es una representación de gran valor (Colombia Informa, 2019).

Diomedes: Para nosotros la Jagua es importante para conservar nuestra identidad cultural. Porque allí está nuestro conocimiento, allí está nuestra cosmovisión y la espiritualidad, donde todo el mundo tiene que enfocar ese conocimiento, esa pintura para que no se pierda, que viene transmitiéndose de generación en generación.

La leyenda cuenta que Jagua fue una diosa que tenía amplios conocimientos relacionados con la naturaleza, las plantas y los misterios de la vida. Nació del fruto abundante del árbol que lleva su nombre, el cual, en la actualidad se considera sagrado para los Emberá, es por ello que Jagua comparte con los Emberá todos sus conocimientos y sabiduría de manera que se pudiesen preservar todos estos conocimientos y la cosmogonía siendo el vehículo de transmisión de estos conocimientos la pintura facial y corporal, para la cual se utiliza el extracto del fruto de la Jagua, luego de ser sometido a diferentes procesos obteniéndose un tinte negro, teniendo doble función, sirve para expresar los sentimientos y la condición social de la comunidad indígena además de proteger del sol a los cuerpos (Ruiz, 2018.).

“Con la Jagua las comunidades indígenas se comunican, identifican y embellecen; se protegen de las enfermedades, dan fortaleza a bebés y jóvenes, se ocultan de los espíritus luego de los funerales, expresan sus estados de ánimo, se enamoran y son aceptados en el plano de lo cotidiano” (Colombia Informa, 2019)

Para Félix Conchave Dojirama de la Etnia Emberá Dóbida, Región Alto Baudó, Docente en la Institución Educativa indígena en el área de medicina tradicional, menciona que los conocimientos tradicionales los han identificado como etnia y han tratado de mantenerlos y conservarlos desde muchos años atrás.

Félix: Bueno, nosotros como indígenas Dóbida, nos identificamos porque vivimos digamos, en todas las cuencas de los ríos donde chocan como es la región del Atrato, la región de San Juan y la región de Baudó y todo lo que tiene que ver con la cuenca de la costa pacífica. Porque también se encuentran algunos ríos grandecitos donde estamos ubicados.

Esto sería, digamos, a nivel de las cuencas donde estamos habitados.

Y culturalmente, nosotros como pueblos Emberá, con otras comunidades o con otros pueblos Emberá, nos identificamos por nuestras lenguas. Por

ejemplo, en Chocó nos encontramos 5 pueblos indígenas, en la cual está, la etnia Emberá Dóbida, la etnia Chamí, la etnia Wounaan, la Etnia Katio y Tule. Nada más.

En el Chocó habitamos 5 pueblos diferentes, con diferentes culturas, con pensamientos diferentes, porque cada pueblo visiona diferente su costumbre, el uso de vivir y conservar cada uno de los pensamientos ancestrales.

Además, nos identificamos, de acuerdo a nuestra cultura de la etnia Emberá, con otra etnia por el vestido y la misma pintura corporal que hacemos a través de las frutas jagua.

En el pueblo Emberá Dóbida, las mujeres utilizan de vestido la paruma, el guayuco y la pintura corporal, se preparan muy bonitas para las ceremonias especiales, como son las ceremonias para el Jaibaná, para la ceremonia cultural, para la celebración del tambo, para la celebración de las niñas cuando cumplen los 15 años.

Se podría decir entonces que tanto la pintura facial como la corporal trasciende todos los elementos de la vida de una persona desde su nacimiento hasta su muerte tanto para hombres, mujeres, niños, niñas y ancianos.

Guzmán Caisamo: destaca que “... la jagua es importante para conservar nuestra identidad cultural. Porque allí está nuestro conocimiento, allí está nuestra cosmovisión y la espiritualidad, donde todo el mundo tiene que enfocar ese conocimiento, esa pintura para que no se pierda, que viene transmitiéndose de generación en generación. Y por eso la jagua, nos sirve para muchas cosas. Primero se pintan todos los cuerpos para que el sol no les haga daño, es como una protección solar también.

Se pintan todo el cuerpo cuando van a hacer un viaje largo, un viaje de cinco o seis horas. El cuerpo es más intervenido con la pintura en esos momentos y también en la fiesta de Gemené que es la fiesta de quinceañera, y en las fiestas tradicionales donde todos deben pintarse...”.

Para los indígenas Emberá Dóbida, la pintura es un elemento esencial tanto en su cultura como en su cosmogonía, puesto que la misma representa la forma como ven el mundo tanto propio como de su entorno. De esta manera se conectan con los espíritus de sus ancestros, cada línea representa gráficamente a los animales, las plantas y cada uno de los elementos que se encuentran en su cosmogonía (Akubadaura, 2017).

La pintura se aplica con palos delgados, esparciendo el líquido proveniente del *Kipara* o *Jagua*, desde la cara en su parte superior, pasando por las cejas. Y también en la parte inferior desde la nariz llegando al mentón. En consecuencia, los rituales son desarrollados y conocidos por los miembros de la comunidad. Para Leach (1989) en el ritual se pueden adquirir conocimientos de cómo se relaciona la comunidad entre sí, y la forma en la que afrontan diversos aspectos de su cotidianidad.

Diana: ¿Hablabamos de planos vitales, cierto? Entonces, por ejemplo, un plano vital puede ser el nacimiento y la adolescencia, La unión, marital, lo funeral. Eso sería un plano vital. El ciclo.

Guzmán Caisamo: El ciclo vital del nacimiento es muy importante se usa la pintura jagua, otro es la adolescencia.

Es fundamental. Las diversas pinturas, los coloridos de la pintura y las distintas figuras y el ritual, en el plano marital como otro ciclo de la vida es igual, la pintura es muy importante, lo mismo cuando alguien se muere. cuando la mujer queda viuda, entonces hay una ruptura, hay corte de su cabellera larga, le cortan el cabello con el fin de que usted va a guardar fidelidad, luto ese día, se le pinta todo el cuerpo, se baña con la jagua negrita y debe esperar y no puede hablar con nadie hasta que eso no se le quite, eso dura más o menos 20 días, póngale un mes y ya de ahí para allá, pues ya puede pintarse de otra manera, no puede tomar hasta luego, de que crezca el cabello.

En los rituales que están asociados con el fruto de la Jagua, son fundamentales y dependen absolutamente del líquido que se extrae de esta planta, lo que en muchos casos se les dificulta realizar a los Emberá Dóbida desplazados hacia las zonas urbanas ya que no logran tener acceso a este fruto, lo que influye en la prosecución y preservación de sus rituales y cultura (Valencia, 2021). Es por ello que la cultura tiene características que son intercambiadas por los miembros de una comunidad y para

Wallerstein (1992) que los caracteriza y los diferencian de otros miembros del resto de las comunidades. Los Emberá son personas de río (do), conectan a la naturaleza con su cuerpo, dado que se reconocen como un colectivo, con la definición de su identidad tanto personal como colectiva, la cual se erige sobre las tradiciones familiares y étnicas, las cuales, establecen una estrecha relación entre las prácticas originarias y su interrelación con el entorno y su reconocimiento como pueblo indígena.

Siendo entonces la pintura facial y corporal un ceremonial dentro del ámbito geográfico del pueblo Emberá, siendo que este ritual se da desde tiempos ancestrales, donde la Madre Tierra fue el epicentro de estas ceremonias con símbolos que se entremezclan con la naturaleza, como las hojas, los animales y las fuerzas de la naturaleza. Se debe tener claro que los Emberá Dóbida (o de río) mujeres y hombres pintan tanto su rostro como su cuerpo a diferencia de los Emberá Eyabida (o de montaña) sólo lo hacen en el rostro muy especialmente las mujeres (Pueblos Originarios, 1992). La pintura es una acción común para reflejar emociones y las diversas actividades que realizan en el día a día.

Para Ruth, otra de las participantes destaca que para los Emberá Dóbida *“Nuestra cultura cuando hacen actividad cultural, por lo menos se pintan y pues cada pintura tiene su significado.*

La pintura corporal en los pueblos Emberá Dóbida, se viene transmitiendo de generación y generación, o sea de padre a hijo y pues es muy sabia, como parte de la identidad cultural, manejamos diferentes figuras puede ser de animales en el cuerpo y de las plantas; eso es de acuerdo a su estado. Antiguamente la pintura estaba diferenciada, las mujeres solteras de las mujeres casadas, pero esto en este momento ha cambiado. Es por esto que la licenciatura que estamos haciendo nos enseña a darle importancia a los valores culturales y dónde están perdiendo la tradición, hacemos a partir de la investigación fortalecimiento tanto en la pintura corporal como en los saberes ancestrales”

Cabe destacar que al consultársele en relación a:

Diana: ¿Las figuras que llevan serían las figuras del espíritu del animal?

Guzmán Caisamo: Sí, casi siempre lleva ese sello.

Diana: ¿y en la cara?

Guzmán Caisamo: Y en la cara normalmente, casi siempre en la mayoría es la cola del mico; con la jagua la pintan, van atravesando los labios superiores hasta las orejas, no se pintan toda la boca, entonces queda más visible una parte de la boca. Y lleva en la nariz diseños de flechas.

Diana: ¿van todos igual?

Guzmán Caisamo: Sí, un poco, también los jóvenes llevan corona de flores, hay una flor especial para eso, no le sabría decir cómo se llama en castellano, pero en Dóbida es “eterrecumbede”.

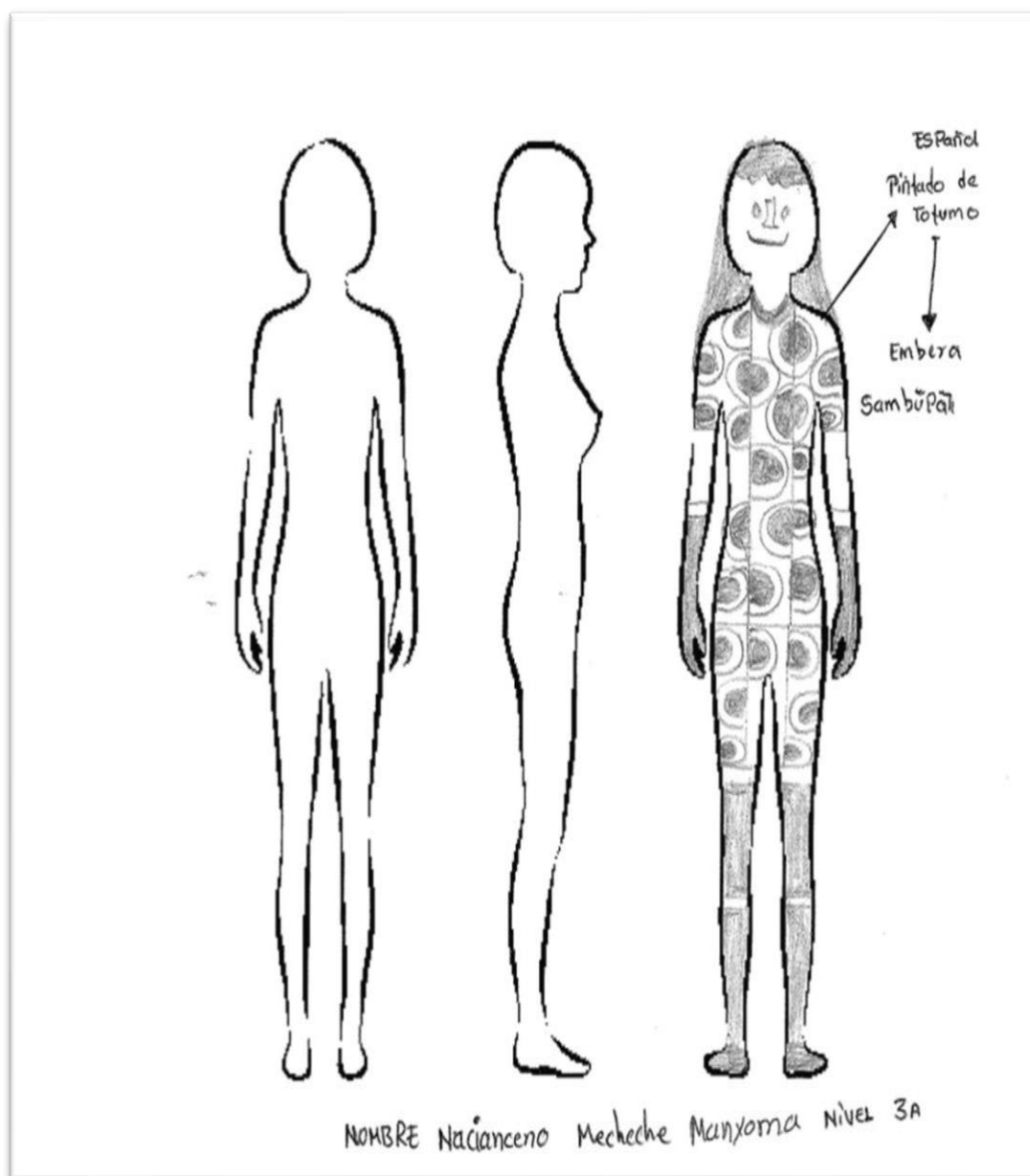
Todo esto es rojo, colorido y hacen una corona para las juventudes, también llevan una manilla. La chaquira que usan los jóvenes le otorga suerte a su cuerpo de lado a lado. Llevan lo que se llama las pecheras, que en la antigüedad se hacía en plata, ahora son puras monedas de 50 centavos. Las perforan y las tejen, las adecuan de tal manera que cuando danzan, van sonando bonito.

Las mujeres adultas son muy elegantes, se adornan muy bonito, las solteras adultas son las que tocan el tamborcito que llamamos en lengua Dóbida, Tonoa, entonces van danzando y detrás de ellas van las jóvenes danzando. La pintura con jagua en el cuerpo de las mujeres es hermosa,

Con la jagua llevan también la corona. Esas son las jóvenes, las casadas, salen a danzar y no se pintan como ellas. Porque es muy importante en una fiesta, identificar y diferenciar quién es soltera y quién es casada, para respetarla y no tocarla. Esa es la intención y el propósito para diferenciar la pintura.



Fotografía 19. Pintura niña Emberá Dóbida, facilitada por participante del grupo focal 26/09/2023



Fotografía 20. Jóvenes Mujeres Emberá Dóbida con la pintura facial y corporal.

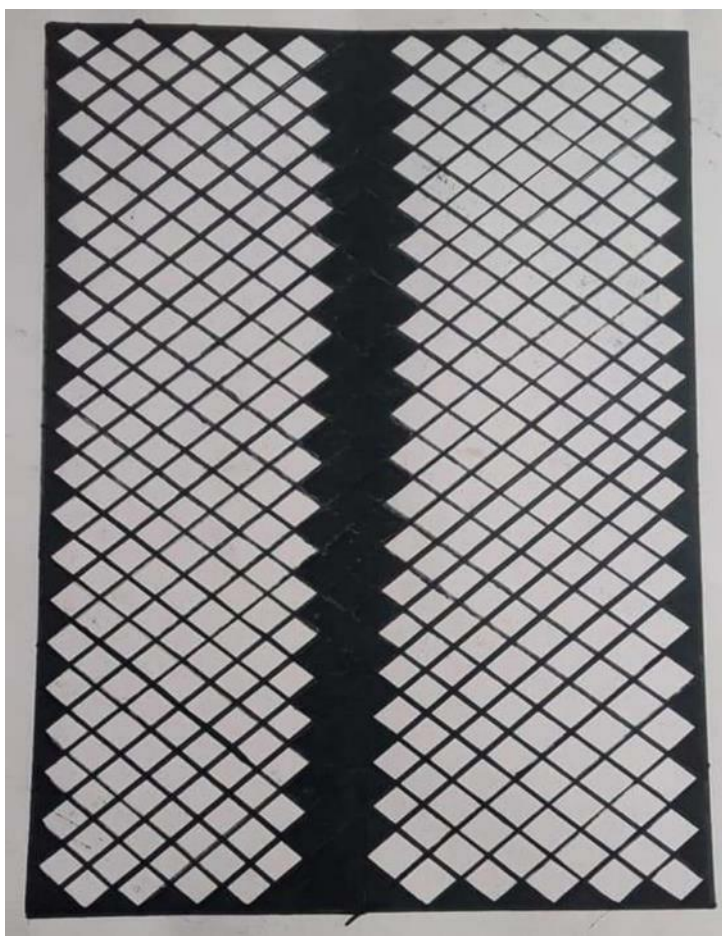
Fuente: Elaboración de Nicianceno Mecheche Manxoma Grupo Focal, 26/09/2023



Fotografía 21. Jóvenes Mujeres Emberá Dóbida con la pintura facial y corporal.

Fuente. Grupo Focal. 26/09/2023.

El arte sirve como lenguaje utilizando la estética como vehículo expresivo de costumbres, creencias, saberes y la forma de interpretar el mundo. Es así como las expresiones artísticas, en cualquiera de sus modalidades permiten a las culturas entender sus procesos evolutivos aunado a la facilidad que brinda a un pueblo para compartir experiencias y comunicar sentimientos y vivencias (Tamayo, 2002). En el caso de la pubertad, particularmente en las mujeres, es una etapa bastante importante y compleja, puesto que, el sexo femenino juega un rol preponderante en la sociedad de los Emberá Dóbida, en virtud de que, son el soporte para garantizar la preservación de su cultura, memorias ancestrales, cuidado de su territorio y la lucha por sus reivindicaciones étnicas (Vélez, 2023).



Fotografía 24. Pintura de trapiche aplicada a la niña para el ritual de paso. Fotografía facilitada por Bismar Cónchave Dojirama 10/10/2023

Diana: y en el ritual de la pubertad

Guzmán Caisamo: En el ritual de la pubertad es donde más se usa el ritual de la ceremonia de curación, de sanación, en la curación que casi siempre la hace el Jaibaná (médico de los espíritus), el Jaibaná debe también pintarse de esta manera, dependiendo de la enfermedad que debe curar. La ceremonia siempre la organiza una mujer, y tiene que vestirse y pintarse muy bien, de tal manera que las jais, o sea los espíritus que llegan a la mesa, al convite de curación se puedan diferenciar.

Diana: ¿Qué figuras comúnmente se utilizan en el ritual?

Guzmán Caisamo: Comúnmente se utilizan pinturas de animales fuertes y poderosos como el tigre, como la culebra, como el águila. La figura es lo que permite estar conectado con el espíritu de sanidad, parecernos como

ese animal, entonces cuando llegan a los espíritus ya saben que hay una conexión espiritual. Ese es otro momento donde también se usan pinturas, faciales y corporales.

En el caso de las mujeres jóvenes se utilizan ciertos rituales para la pintura.

Guzmán Caisamo: “Las pinturas y su uso depende de las actividades dentro de las comunidades cuando hay fiesta colectiva, lo que hemos denominado las fiestas de la pubertad, está básicamente tiene como 2 o 3 componentes: cultural, social y político.

Tienen ese propósito, lo cultural, porque es un acontecimiento donde se encuentran distintas familias con sus diferentes vestimentas y de acuerdo a los participantes, si son jóvenes, mayores, mujeres adultas, mujeres, jóvenes, solteras, casadas, solteras, etc.

Diana Zapata: ¿En dónde más se utiliza?

En el viaje, casi siempre cuando van viajando a otro lugar, a otra comunidad, también hay otra pintura; casi siempre es fuerte hacia abajo en el cuerpo, las piernas y los pies, no hay figura especial es simplemente protección contra el sol, contra los mosquitos, contra las bacterias, porque siempre estamos descalzos caminando por el agua. Entonces para evitar que se infecte con honguitos o mosquitos, la jagua actúa como protección por su olor fuerte y ácido.

Para Caputo (2016) cuando usas las líneas en la forma de pintar y diseñar sobre los cuerpos, se entrelazan los sentimientos y las emociones según lo manifieste la persona a la cual se le está efectuando la pintura.

Guzmán Caisamo: La gente se prepara para la fiesta, en el seno de la fiesta de la pubertad, vamos a identificar básicamente cuando son jóvenes, cuando son mujeres casadas, y cuando son solteras o niños y niñas, porque cada generación tiene su vestimenta típica, su pintura.

Diana Zapata: ¿Y la pintura de qué color es?

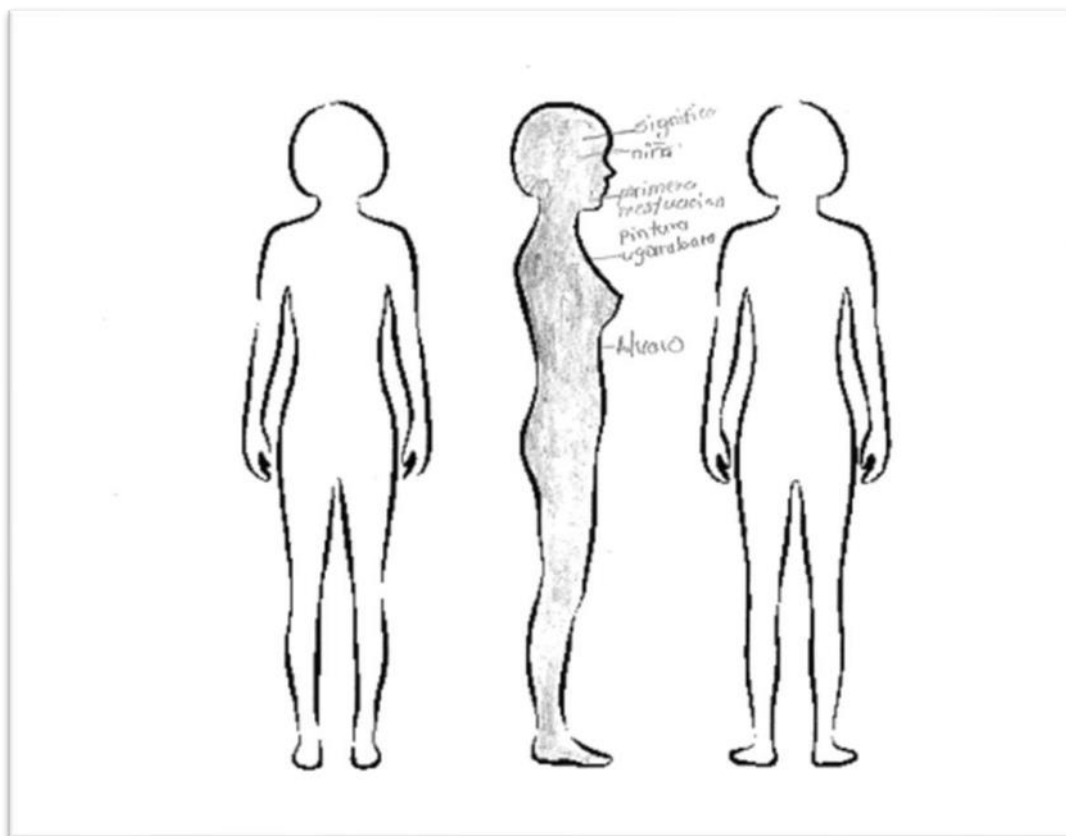
Guzmán Caisamo: Negro. Solo negro

Guzmán Caisamo: sí, solo negro porque la jagua, lo que suelta es un tinte negro.

Diana: ¿Nunca utilizan otro tono?

Guzmán Caisamo: No, no, no. Pero en el cuerpo, pues por ejemplo hay dibujo de oso hormiguero, hay dibujo de la figura de culebra equis o verrugosa hay figura de guadua, de espina, de hueso; distintas variedades que representa tanto animales, plantas y árboles.

Eso con el fin de demostrar el colorido en la persona que más le llama la atención, se hace con distintos fines. Igual en los mayores, para ellos hay una pintura no muy colorida.



Fotografía 25. Pintura donde se identifica una edad cronológica (Niña). Fuente. Elaboración de uno de los participantes del Focus Group. 26/09/2023.

No se debe pensar en la pintura corporal sólo como vehículo de comunicación y acción, sino, además la herramienta para transmitir sabiduría ancestral ya que para los Emberá Dóbida la acción de dibujar y pintar cobra relevancia en cuanto a que

“El dibujo en el momento cuando está pintando con jagua, los sabios y sabias, siempre se relacionan con la naturaleza, con las plantas, con los animales, que son llevados luego hasta las artesanías, tejidos de canasto, mochilas y otros artículos, ya que cuando están pintando cada uno de los símbolos tienen funciones porque se conectan pintura y dibujo para crear equilibrio” (Caisamo, 2022)



Fotografía 26. Joven Emberá Dóbida con la pintura facial que refleja que se siente enfermo. Fuente. Elaboración de uno de los participantes del Grupo Focal.

26/09/2023.

Guzmán Caisamo, sin embargo: *“En la actualidad hay poco interés en los jóvenes, porque algunos padres y algunas madres están olvidando esa importancia que tiene la jagua”*.

Se conoce como Jagua o Kipara, cuyo nombre científico es *Genipa americana*, la cual se utiliza en diferentes facetas tales como ritos, actividades festivas, curativas y medicinales, dando símbolos y significados. Para estas comunidades indígenas este árbol es sagrado, y la gran mayoría tiene como convicción de que existe un ente espiritual que protege al árbol, siendo entonces que, para poder efectuar la cosecha de la fruta o el árbol, solicitan permiso y consentimiento al árbol para que el espíritu no se vuelva en contra de ellos.

Cuando el fruto es usado como “tintura” se debe cosechar cuando está en estado vegetativo verde y luego de cortado se procede a rallar para que le sea extraído el jugo, siendo gris al inicio, y posteriormente se hierva y se le coloca carbón para hacerlo más oscuro. Al aplicar la pintura, esta puede durar hasta doce días, dependiendo de las condiciones en que se encuentra el cuerpo donde se aplique (Sicultura, 2023).

Guzmán Caisamo: “A la jagua se le saca el zumo y después se pone a calentar para que queden bien teñidos, para nosotros es algo sagrado porque dentro de ella nos sirven para protegerse del mal que hay dentro”.

Cabe destacarse que básicamente el color que se utiliza es negro, sólo negro, proveniente de la jagua y nunca utilizan otro tono.



Fotografía 28. Hombres de la Comunidad Emberá Dóbida. Fuente: Fotografía Elaboración Propia, 26/09/2023.

Una de las interrogantes que se planteó en el conversatorio con Diomedes Olea, estuvo orientada a conocer ¿Cuáles serían las razones que tienen los Emberá Dóbida para pintarse?, ¿Ustedes organizan una historia o algún sentimiento antes de pintarlo? O depende de la ocasión de la ceremonia, o de la condición física de la persona. ¿Cómo se determina que ustedes deben pintarse?

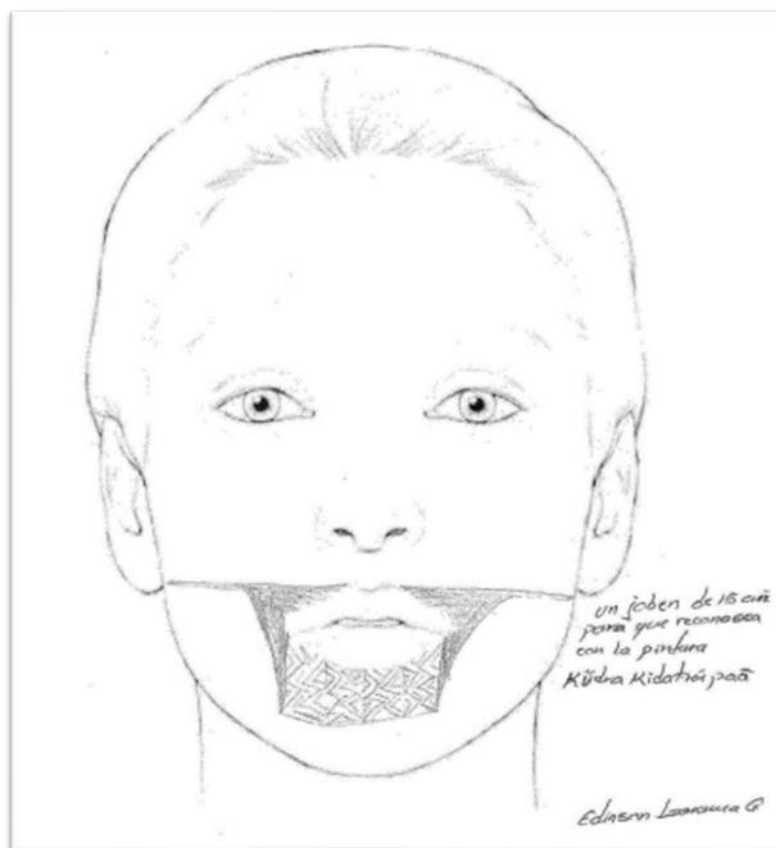
Siendo la respuesta de “Diomedes”

“Pues eso no hay como un tiempo, por ejemplo, si a mí me dio como deseo de pintarme en la mañana entonces yo cojo mi jagua y me pinto.”

Igualmente se analizó si el horario determinaba la acción de la pintura o si podía influir en calendario lunar.

“Pues dependiendo de la ocasión que amerita, culturalmente nosotros nos pintamos en diciembre, en semana santa se pinta todo el mundo; es porque hay una ceremonia o alguna actividad, por ejemplo, el día sábado de Gloria a veces se hace fiesta de quinceañeras, entonces todo el mundo tiene

que pintarse. Sí, es que, para nosotros, para los pueblos Emberá Dóbida es importante, porque eso nos lleva al sentimiento de lo que estamos pintando”.



Fotografía 29. Un joven se pinta para que reconozcan que ya tiene 15 años. Fuente. Fotografía Elaboración Propia del Focus Group. 26/09/2023.

Cuando se inicia la etapa de la pubertad en el caso femenino, se utilizan diseños particulares en el cuerpo de las niñas que se van a iniciar, en el caso del Chocó comúnmente es el diseño del trapiche, el cual, cubre el cuerpo en su totalidad y se usa solamente para esa ocasión llevándolo todas y cada una de las jóvenes que participan en el ritual de la fiesta de pubertad.

La estructura pictórica del dibujo asemeja las líneas que se encuentran en el trapiche donde se muele caña cuyo significado es la embriaguez a la cual llega la joven a partir de esta fecha, siendo que, esta es la apertura a su incursión social. Es a partir de esta fiesta donde puede iniciar a pintarse para las futuras fiestas con los diseños propios de ese evento (Coinsaguri, 2009).

La Cosmovisión Indígena en la Pintura Facial y Corporal del Pueblo Indígena Emberá Dóbida para determinar la Estética como un Sistema de Representaciones Simbólicas

La Cosmovisión hace referencia a las creencias y la percepción de la realidad del mundo que tiene un individuo o un grupo de personas pertenecientes a una etnia determinada según la cultura y la época en la cual se desenvuelva. Esta Cosmovisión puede definir muchos de los aspectos de la vida, asuntos relacionados con la religión, ciencia, economía o política. En el caso de la Cosmovisión Indígena, esta hace referencia a las creencias, cultos, actividades sagradas y religiosas y la manera cómo interactúan con la naturaleza (Cáceres, 2019)

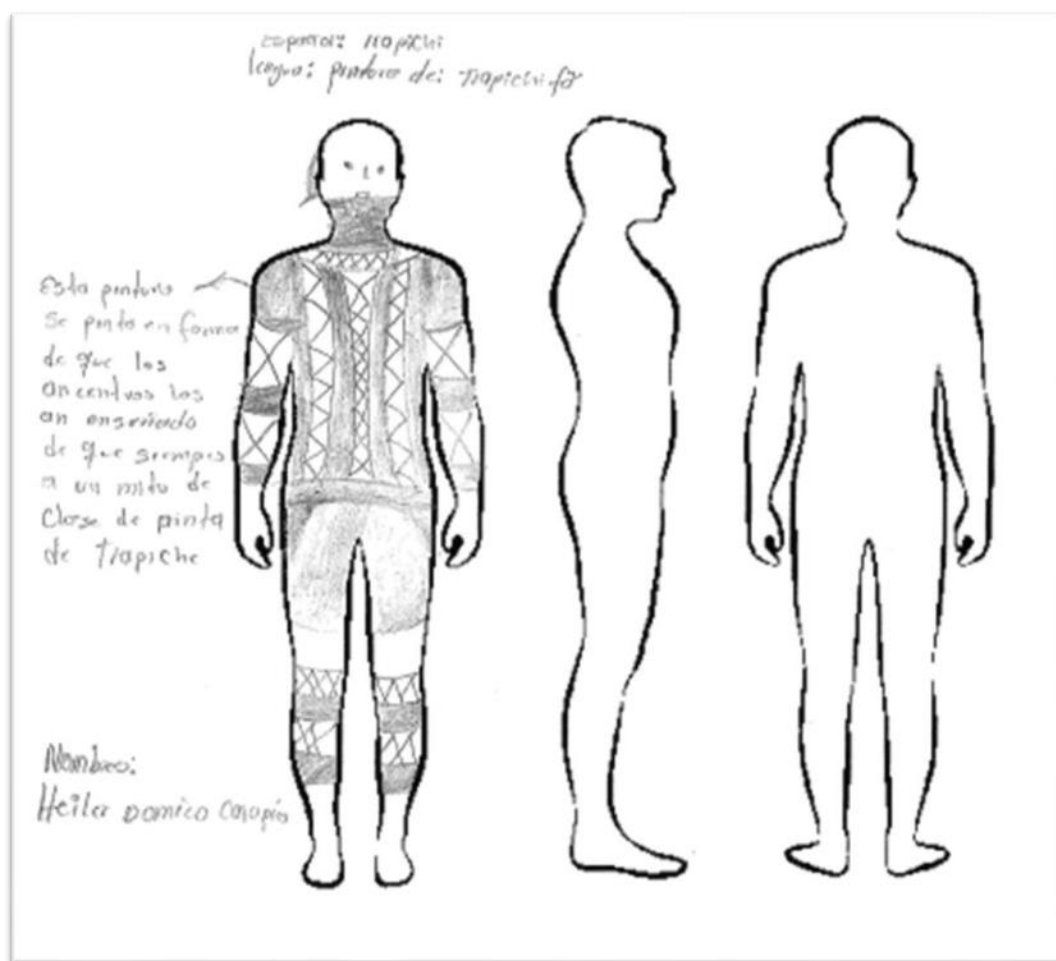
Está basada en una relación armónica y solidaria con la Madre Tierra, de donde pertenecen todos los habitantes de la humanidad, donde lo material e inmaterial no entran en conflictos, sino, que se complementan y fortalecen su cultura ancestral. Ruth, una de las participantes del Grupo Focal destaca que es importante ya que:

Ruth: ...Bueno, para nosotros es importante porque vivimos en una madre tierra, así como vengo diciendo; la cosmogonía de nosotros es conservar nuestra cultura ancestral, pintura corporal, vestimenta, lengua de nosotros. Si un indígena se olvida de todo lo que es suyo ya no es indígena, en este momento actual, la pintura la estamos utilizando como una herramienta pedagógica dentro del centro educativo, porque estos son aprendizajes muy importantes para los niños.

Es por ello que la espiritualidad y la cosmovisión se encuentran interconectadas, dado que la cosmogonía se encuentra vinculada a los aspectos originarios, a las memorias ancestrales, a lo espiritual y la relación entre los seres humanos en el marco de lo sagrado y los rituales para que esto derive en la protección de la Madre Tierra (Castaño y Santacruz, 2015).

... La concepción del mundo Emberá se encuentra dividida por diferentes universos espirituales: El *Caragabi* donde se encuentran las almas, en pocas palabras, el mundo de los muertos y el *Trutruica* que es el que se encuentra debajo de los humanos; y en un universo intermedio encontramos el de los humanos. El *Caragabi* fue el fundador de la sociedad Emberá. Había recibido todo el poder y la sabiduría de *Dachzese*, el ser primordial y llegó a prevalecer sobre él. Caragabi fue el creador del hombre, y de todo cuanto existe, menos el agua (Vasco, 1985, p. 45).

La espiritualidad, la cosmovisión, la cosmogonía son las bases conceptuales de los rituales de las comunidades indígenas según Malinowski (1931) se entiende como ritual un conjunto de rutinas, a través de las cuales se le imprime gran valor a la cultura como parte de un contexto, siendo entonces el sitio donde confluyen la cotidianidad, siendo entonces el ritual la interpretación de la simbología Emberá.



Fotografía 30. Diagramación de un hombre referenciando a un mito según las costumbres ancestrales. Fuente. Fotografía Elaboración Propia del Grupo Focal, 26/09/2023.

Se entiende como “Jaibaná” a los indígenas que tienen como responsabilidad dentro de las comunidades de realizar rituales de curación a las personas que estén con padecimientos de salud. Para ello, utilizan cantos donde invocan a los espíritus que se denominan *Jais*, quienes son los dueños y poseedores de las enfermedades, cuyas representaciones simbólicas se dan en figuras o tallas de madera, y mediante esta simbología pueden ayudar a la curación de los enfermos. Igualmente son usados el bastón de mando, el banquito y la pintura facial y corporal en el ritual (Morales, 1994.).

Los bastones de mando sirven para guiar la enseñanza de los aprendices, mostrando como puede haber varios *Jais*, pero solo uno es el principal. Con el tiempo, el aprendiz talla su bastón, siendo este el centro del poder mágico del nuevo *Jaibaná* (Caisamo, 2022).

Es así como se evidencia que la pintura facial y corporal tiene implicaciones más allá de lo comunicativo, social y estético, teniendo otras connotaciones de índole religiosas, es por ello que cuando interactuamos con Diomedes nos mencionó:

Diomedes: Podríamos decir que tanto la pintura facial como la corporal trascienden todos los elementos de la vida de una persona, desde su nacimiento hasta su muerte tanto para los niños como por para los más adultos.

En cuanto a la relación que tiene la pintura facial y corporal con los aspectos significativos de la evolución humana de los Emberá Dóbida, la misma se vincula con los ciclos vitales de sus pobladores, siendo allí donde la figura Chamánica cobra relevancia.

Es allí donde el Jaibaná desarrolla el poder para cohesionar socialmente todos los aspectos que se relacionan con el proceso de sanar y la protección de la comunidad y el territorio, estableciendo y forjando la identidad de los Emberá. El Jaibaná es una figura política y social puesto que juega un rol preponderante en el proceso de toma de decisiones dentro de la comunidad, social, política y religiosa; quien ha desarrollado resistencia ante los abates del colonialismo, la modernidad y la transculturización (Jaramillo, 2006).

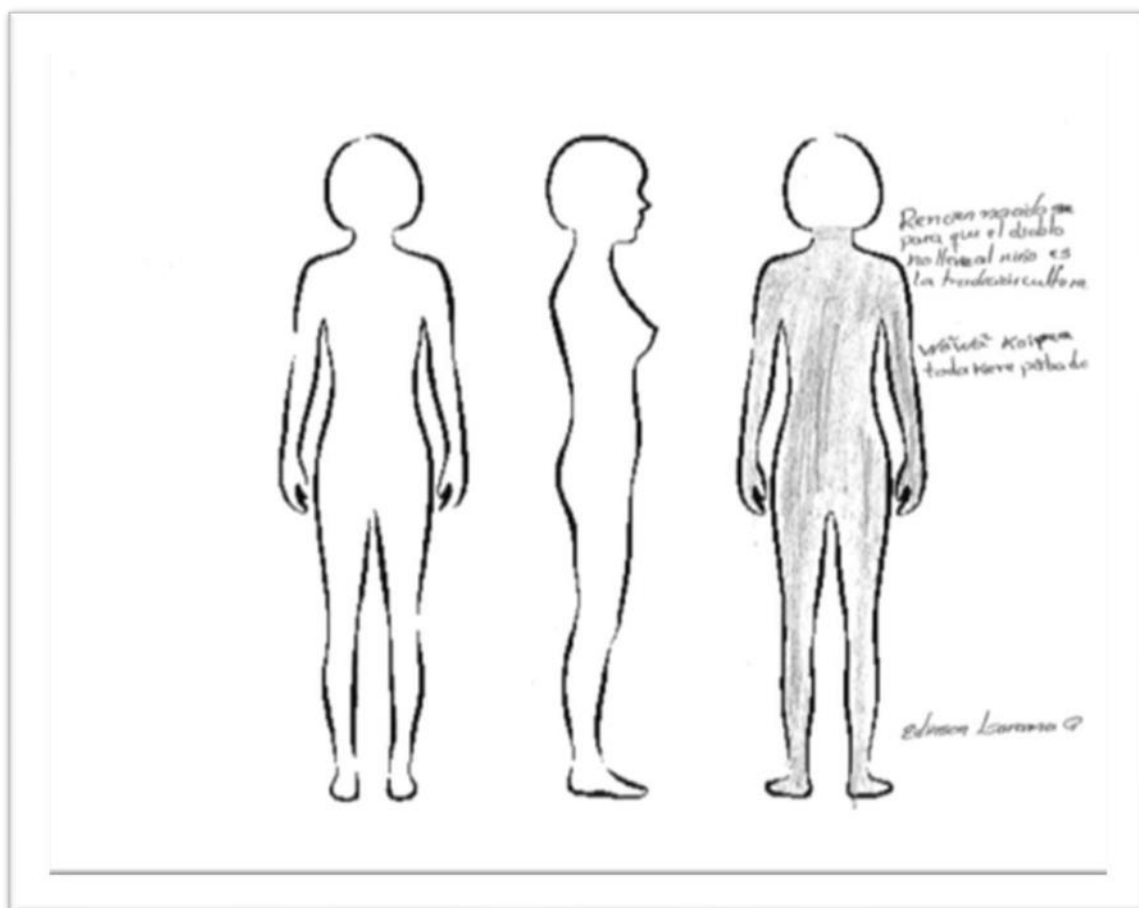
Igualmente, Ruth destaca que:

Ruth: ... las pinturas corporales vienen desde el centro de la Madre Tierra; donde nosotros generamos esa esperanza de que nos está dando la fuerza de vivir en la tierra, la tierra nos ha dado el oxígeno y los alimentos tanto a las culturas tradicionales y a todos los pueblos indígenas que hemos vivido en ella, entonces, estos rituales, estas costumbres vienen desde mucho tiempo atrás, y tratamos de que permanezcan en el tiempo con los niños y los jóvenes.

“El Jaibaná es reivindicado como el verdadero hombre, cuya permanencia, aún fuera de la comunidad específica, es fundamental para el proyecto cultural de los Emberá” (Pineda, 1985, p. 98).

Guzmán Caisamo: En el ciclo vital del nacimiento, es muy importante el uso de la pintura jagua, el otro es la adolescencia. Es fundamental en las

diversas pinturas, los colores y las distintas figuras del ritual en el plano marital y en el de la muerte.



Fotografía 32. Pintura de un recién nacido para que el diablo no se lo lleve. Fuente. Fotografía Elaboración Propia del Focus Group. 26/09/2023.



Fotografía 33. Pintura para reflejar que la persona está en estado de viudez. Fuente. Fotografía Elaboración Propia del Grupo Focal, 26/09/2023.

Ruth... “Esta pintura la conocí de una madre que tenía 95 años de edad, y hace como 15 días falleció, entonces, ella me dice que un joven o una joven se pintan así, por más que sea masculino o femenino son viudos. Para nosotros la tradición de la viuda o viudo es muy significativa. Hace tres años que falleció la mujer de mi hermano, es viudo, no ha podido escoger

una muchacha joven, mientras que él escoja otra mujer el espíritu de su esposa sigue con él...

Diana zapata: ¿Cuál es la temporalidad, es decir, en el caso de quien quede viudo o viuda, cuánto tiempo debe permanecer con la pintura?

Guzmán Caisamo: Un mes, aunque legalmente digamos que es una semana, pero realmente como lo dicen los ancestros, tiene que cuidarse un mes o seis meses, nosotros tenemos ese ritual, cuando usted se queda viudo, no puede tomar trago, no puede estar bailando a cada rato, no puede estar trabajando, no puede estar en el sol, no puede estar en todo tipo de actividades, nada, porque según los ancestros vienen diciendo que el cuerpo de uno se daña, se va dando un efecto o daño al cuerpo si no se cuida.

Diana zapata: ¿ya no se guarda tanto luto por el difunto?

Guzmán Caisamo: La explicación que dan nuestros maestros y maestras, es que cuando una de las parejas se muere, uno se debilita, porque la pareja es una sola persona y la unión implica un solo cuerpo, un solo corazón, un solo espíritu, una sola alma. Cuando se desprende, se fue una gran parte de su vida, se muere el 50% de su vida, se debilita su cuerpo, se vuelve débil, es como volver otra vez a empezar; debe ser protegido con jagua.

Diana Zapata: ¿Al difunto lo pintan?

Guzmán Caisamo: No, no, solamente al viudo, el viudo, o a la viuda

Diana Zapata: ¿En los estados de ánimo? La expresión del amor, por ejemplo.

Guzmán Caisamo: Sí, en la expresión del amor, precisamente, esa pintura llama mucha la atención, se vuelve la mujer más sensual, eso llama mucho la atención, porque realza la belleza más en la mujer que en el hombre,

Diana Zapata: pero no hay una especial.

Guzmán Caisamo: Es la creatividad y la imaginación que ustedes le ponen a la pintura facial y corporal inicialmente.

Esto ratifica que para los Emberá Dóbida la pintura corporal y facial es fundamental para el arraigo de sus tradiciones y es una forma de reconocimiento y de cómo pueden expresar sus ciclos vitales y estados anímicos. Puede ser usada tanto para interactuar en agasajos tradicionales, ceremonias de iniciación, Jaibaná, curaciones, así como en la vida cotidiana (Rojas y Forastero, 2020). A continuación, se realiza una interpretación más específica de los ciclos vitales como componentes fundamentales para la comprensión del performance desde su sentido natural, biológico y ancestral.

Ciclos Vitales-Pintura y Performance Como Vehículo Comunicativo

Los ciclos son el ámbito propio que define cada momento para la pintura. El nacimiento, la adolescencia, el casamiento (matrimonio) y la viudez. Dentro de esta configuración también toman vida lo que se denomina como estados vitales que hace alusión a los estados de ánimo, como son: el enamoramiento, la preparación para la fiesta y la enfermedad; así mismo el estatus social está regulado por el estilo de la pintura. Todos estos elementos se constituyen dentro de la naturaleza del performance como expresión cotidiana que trasciende todos los estereotipos modernos que han manipulado unas representaciones estéticas en las que intervienen espectadores. Los Emberá Dóbida; en el dialecto Emberá la palabra Dóbida significa: do=río y la palabra bida=gente; lo que equivale a decir hombres y mujeres de río.

El río se convierte en un elemento fundamental para los Dóbida por su carácter simbólico en el que se orientan las dinámicas económicas, sociales y culturales que protegen y posibilitan el transito no solo de sus productos, sino también de todas las interacciones que le otorgan vida y significado a la cotidianidad que se desarrolla alrededor de estas comunidades.

Ciclo de nacimiento

Cuando el niño nace, ya los padres tienen conocimiento si va a ser niño o niña. Esto sucede porque por medio de la partera (mujer sabia de la comunidad que desde sus saberes empíricos ancestrales atienden los partos), utiliza una práctica a través de un insecto denominado en la comunidad 'tucomia', en otras zonas es conocido como 'Maria palitos', cuyo nombre científico es 'Phasmatodea'; que es puesto en el ombligo de la mamá cuando está acostada; y de acuerdo a la reacción de ella determinan si es

niño o niña; así como esta, existen otras prácticas que definen el nacimiento. Posterior a esto preparan el líquido de la jagua la cual tiene una función no solo de representación pictórica, ornamental, medicinal y espiritual.

En el momento del nacimiento lavan al niño con jagua, quedando su cuerpo completamente de color negro y de igual manera le dan a tomar una gota del mismo líquido. En palabras de las mujeres de la comunidad, el niño nace débil espiritualmente, corporalmente, la piel débil y delicada. Con las defensas muy bajas donde podría atacar alguna enfermedad o espíritu. Para evitar entonces que esto suceda lo impregnan de jagua para proteger, fortalecer la piel; y cuando le dan a beber jagua lo hacen como purgante antes de tomar la primera leche. Esa es la primera pintura que el niño recibe, desde ahí en adelante, es como la mamá lo quiera pintar, sea niña o niño. La mamá, tiene que estar también bañándose, los dos deben estar protegidos con esa pintura; por eso es ornamental, de protección y de sanación.



Fotografía 31. Bebé Emberá Dóbida con pintura de nacimiento. Fotografía facilitada por Bismar Cónchave Dogirama 10/10/2023

Ciclo de la adolescencia

Es en este ciclo vital donde se presenta la pintura como ámbito propio del carácter de la mujer que hace su transición en la pubertad. Es allí donde se reconfigura la pintura con un valor específico que denota ese ciclo importante para ella y toda su familia. Los preparativos para este ritual presentan toda una dinámica performática del cuerpo y los diseños que hacen parte de lo que desean representar con una intención espiritual, festiva y alegre.

Es en el ritual del '*Gemené*' (fiesta que se le hace a la niña Emberá cuando tiene su primer ciclo menstrual), donde se encuentran las familias en un espacio común para celebrar, vivir la tradición y vestirse con su mejor diseño de jagua. Los jóvenes llevan sus propios estilos, las mujeres casadas, las mujeres solteras, los niños, las niñas y los sabios mayores.

Entre los diseños que más predominan se encuentran el de oso hormiguero, el de la culebra equis o verrugosa y también hay figuras de guadua, trapiche, espinas, de hueso, entre otras figuras zoomorfas o de plantas. De acuerdo con lo anterior es importante hacer una diferenciación en la intensidad con la que usan los tintes, estos son más fuertes y oscuros en las personas jóvenes, mientras que, en los mayores se observan más suaves y sutiles.

En este ritual los padrinos cumplen un papel predominante; su función es la de cargar a la niña en sus hombros alrededor del círculo donde se encuentran los danzantes, danzan con la niña para celebrar su pubertad. La pintura de ellos es llamativa, tienen figuras alusivas a los espíritus fuertes de los animales, mientras avanzan van otorgándole esa espiritualidad y esa fuerza de los animales, para que ella sea fuerte, trabajadora e inteligente.

Cuando se inicia la etapa de la pubertad en el caso femenino, se utilizan diseños particulares en el cuerpo de las niñas que se van a iniciar, en el caso del Chocó (departamento de la región del pacífico colombiano, habitado mayoritariamente por población indígena y afrodescendiente) es el diseño del trapiche, el cual, cubre gran parte de su cuerpo en su totalidad y se usa solamente para esa ocasión, lo llevan todas y cada una de las jóvenes que participen en el ritual de la fiesta de pubertad.

La estructura pictórica del dibujo asemeja las líneas que se encuentran en el trapiche (molino compuesto por rodillos que prensan la caña de azúcar de tal manera que se extrae su jugo) donde se muele caña cuyo significado es la embriaguez a la cual llega la joven a partir de esta fecha, siendo esta la apertura a su incursión social. Es a partir de esta fiesta donde puede iniciar a pintarse para las futuras fiestas con los diseños propios de ese evento (Coinsaguri, 2009).

Preparación para el ritual del '*Gemené*'

El ritual de iniciación o '*Gemené*' es un elemento propio y significativo del pueblo indígena Emberá. A la edad de los 13 años, la niña es aislada en un cuarto que ha sido construido dentro del tambo (vivienda tradicional), con hojas de plátano y

algunas telas, allí le colocan al lado de su cama una vasija con agua y dentro de ella piedras, palos y objetos de metal: elementos simbólicos propios de la naturaleza, que le proporcionarán dureza fluidez, necesarios en el desempeño de sus labores cotidianas durante el resto de su vida. Durante este tiempo la joven es alimentada con plátano cocido y un pescado llamado guacuco, pero solo puede ser vista por su madre, quien la atiende y la cuida. Debido a que como lo describe Zátonyi “la niña necesita desprenderse de las imágenes exteriores” (Zátonyi: 2008).

A los ocho días sale del tambo y camina entre las piedras que trazan el camino hacia el río y allí es pintada con el tinte negro que extraen del fruto (jagua) del árbol Kipará, por el mismo camino que desciende al río, regresa a la casa, pero ya puede mirar y ser mirada por los demás; allí permanece ocho días más, en los cuales su participación en las tareas de la casa es nula, porque está siendo preparada para su fiesta; pasados quince días vuelve a su rutina transformada en una fuerte mujer.

El día del ritual todo el pueblo como es usual está levantado a las cuatro de la mañana, cada persona está encargada de una labor, los hombres construyen los instrumentos musicales que acompañarán la celebración como son: la flauta de tres pitos y el perrito que son hechos con guadua; las mujeres con anterioridad ya tienen lista la chicha (bebida tradicional) preparada con maíz o jugo de caña, guardada en cántaros de barro para compartir en la fiesta con la comunidad.

Algunas mujeres envuelven a la niña, en una tela estampada (paruma) de tres metros aproximadamente y le colocan hermosos ornamentos de chaquira y plata como aretes, pulseras y okamás (collares) de gran colorido. Su cuerpo está pintado con la figura del trapiche, siendo ese diseño exclusivo para esta ocasión. El dibujo simboliza el primer estado de embriaguez al que llegará la niña y a partir de allí podrá beber chicha y pintarse con otros diseños de fiesta. Todo el pueblo está convocado para el ritual, mujeres y hombres se pintan y adornan para la celebración. Antes de empezar a bailar riegan hacia arriba una canasta de maíz que es ofrecida en nombre de la niña; luego es llevada al centro del lugar elegido, y allí sentada observa al resto de la comunidad bailar en círculos.

Los hombres más jóvenes ubicados en el primer círculo, luego las mujeres jóvenes en el segundo círculo, y así sucesivamente se forman cuatro círculos concéntricos de acuerdo a la edad y al género (hombre o mujer); estando los hombres en el círculo interior, girando en dirección contraria a las manecillas del reloj, y las mujeres en el círculo exterior, girando en la misma dirección que las manecillas del reloj. Es una

mujer quien coordina y direcciona las diferentes danzas que se realizarán y es ella, quien interpreta el instrumento femenino, un tambor de figura ovalada, llamado tonoa; paralelamente a los dos hombres que también tocan el pito y el perrito (flautas).

La figura que se forma en medio de la danza es una espiral, que simboliza las fuerzas del universo y de todo cuanto contiene. Se asocia tanto a las fuerzas creativas como a las destructivas; la espiral los conduce dentro y fuera de las fuerzas invisibles del universo. (Wosien, 1996).

La niña es levantada por dos padrinos seleccionados con anterioridad, danzan con ella alrededor de los cuatro pilares principales del tambo, por cada pilar se da una vuelta y en cada vuelta le dan a beber chicha en un totumo; en una de las vueltas se pide un deseo “mental” para la niña; luego es levantada por dos madrinan, quienes danzan con ella sobre sus hombros, igual que los padrinos, posteriormente corren con ella, la lanzan al río y regresan con ella y la acuestan dentro del círculo, para entonces ya se encuentra en estado de embriaguez, por lo es llevada a su casa para que descanse.

Los jóvenes atentos en una estrecha carrera, corren hacia el río donde fue llevada la niña, quien llegue primero del río al tambo, ganará el status del más habilidoso. Finalmente, todo el pueblo se lanza al río y la fiesta se prolonga durante tres días, en ocasiones puede durar una semana.



*Fotografía 23. Niña Emberá Dóbida preparándose para el ritual de paso o Gemené-
Fotografía facilitada por Bismar Cónchave Dogirama 10/10/2023*

Ciclo del Casamiento

Como bien se ha evidenciado en la interpretación de la pintura, es la mujer quien vivifica y personifica de manera genuina todos los estados vitales; en su cuerpo se visibilizan las diferentes particularidades que emergen en los diseños o figuras que en ocasiones sobresale más que en los hombres.

En palabras de Bismar Conchabe Dojirama indígena Emberá Dóbida, el ritual de matrimonio desde los tiempos de nuestros abuelos se hacía de la siguiente manera: el hombre llegaba a la casa donde está la novia a pedirle la mano, el padre de la novia le ponía un tiempo de un año o dos para vivir con la familia en la casa, sin dormir con la novia. Debía ayudar en todo lo que hacía el padre o el abuelo. Dedicarse a la siembra, a la construcción de las casas, a la fabricación de los botes o canoas, para cuando ya puedan estar juntos.

Terminado ya el período de prueba, el padre de la novia organiza una fiesta para el joven o como dirían ellos, el futuro marido. Para este día el novio ya tenía que haber

recolectado animales y peces para darles de comer a todos los invitados. En medio de la multitud de la gente la pareja se sienta o está de pie; se pintan de manera alegre, este sería su mejor traje; la mujer y el hombre se pintan la cara, las manos y el cuerpo; de esta manera el sabio mayor o '*Jaibaná*' les otorga la fuerza con los primeros tragos y así finalizar con las felicitaciones de toda la comunidad.

Ciclo de la Viudez

La viudez como otro ciclo vital que se relaciona con la muerte, es importante en ese tránsito del inicio y el final del duelo en donde la pintura desde su función vital performática se convierte en el vínculo simbólico y significativo para que el proceso con la mujer pueda ser liberador desde los sentimientos de tristeza, soledad e intenso dolor. Desde el primer día de viudez recibe cuidados especiales de su familia. Debe estar en su cama separada. Los niños y niñas no pueden acercarse, solo puede ser atendida por otra persona que también haya vivido el mismo proceso de la viudez. Le preparan comida especial que no puede ser comida por los demás, la viuda sigue una dieta especial.

La mujer o el hombre al estar en el proceso del duelo, pasado ocho días sale de su habitación para adentrarse en un encuentro performático a través de la '*Jagua*'; pintan su cuerpo de pies a cabeza, incluyendo el cabello; el color utilizado es el negro para purificarlo de las enfermedades que los pueden atacar; porque desde las creencias ancestrales, al quedar viudo el cuerpo y el espíritu quedan vulnerables al mal y a la enfermedad. En este sentido la función de la *Jagua* es la de fortalecer, renovarse de energía nueva, proteger el cuerpo. Terminado el proceso de la pintura, prenden fuego para purificar y para que se vayan todos los espíritus malos que hay.

Finalmente, el río como extensión de su ser es también importante en este proceso. El viudo o viuda es bañado allí. Es así como a partir de esta purificación desde la pintura y el agua puede reintegrarse entre las personas sin regresar a su dormitorio; los niños, niñas y jóvenes no pueden estar cerca; la persona que lo ha acompañado en el proceso con los cuidados es quien puede estar cerca. Transcurrido un tiempo puede ir integrándose en las reuniones y las fiestas. A las mujeres cuando quedan viudas jóvenes se les corta el cabello; cuando este vuelve a crecer la persona viuda que la ha cuidado le da su primer trago, Viche o chicha (bebidas ancestrales fermentadas de manera tradicional. En este primer trago se podría decir que vuelve a ser libre, el espíritu del ser

que murió, también decide irse, la acompañó durante los primeros días hasta completar su proceso; en esta parte la mujer o el hombre quedan libres para poder contraer con el tiempo un nuevo matrimonio. Se resalta que a la mujer que enviuda con más edad ya no se le corta el cabello. (Testimonio de Bismar Conchabe Dojirama, Emberá Dóbida)



Fotografía 23. Sabia Emberá compartiendo saberes en un espacio comunitario.
Fotografía facilitada por Bismar Cónchabe Dogirama 10/10/2023

4.5 Validez y Confiabilidad

La elaboración de las preguntas para las entrevistas grupales e individuales se diseñó en correspondencia con los objetivos de la investigación y el marco conceptual relacionado con la pintura corporal del pueblo Emberá Dóbida, asimismo, se plantearon preguntas abiertas orientadas a explorar las experiencias, significados y percepciones asociados a esta práctica cultural, con el propósito de indagar su conexión con la cosmovisión, la memoria colectiva y las dinámicas de resistencia cultural. La validación de las preguntas se realizó mediante un proceso de consulta con expertos en antropología y estudios culturales, quienes evaluaron su pertinencia en relación con el contexto sociocultural de la comunidad, este procedimiento buscó garantizar que las preguntas fueran culturalmente adecuadas y que se evitaran posibles interpretaciones sesgadas o alejadas de las perspectivas de los participantes (Muñoz, 2023).

El control epistemológico en el diseño y aplicación de las entrevistas se estableció a través de criterios de coherencia interna y triangulación de datos, integrando comparaciones entre las respuestas obtenidas, los hallazgos derivados de la observación participante y los registros documentales. Las entrevistas fueron estructuradas para permitir la posibilidad de contrastar y verificar las respuestas en diferentes momentos del trabajo de campo, lo que favoreció la identificación de patrones consistentes en los discursos y narrativas de los participantes, de igual manera, la triangulación fue utilizada para comparar los hallazgos con el marco teórico establecido, lo que contribuyó a una comprensión contextualizada de los datos recogidos y garantizó la validez interna de las categorías (Creswell, 2018).

Por otra parte, las técnicas de observación e identificación emocional empleadas en la investigación se encuadran dentro de la antropología, ya que estas técnicas son usadas para comprender las prácticas culturales, las emociones colectivas y los significados atribuidos a las dinámicas sociales y rituales dentro de un contexto comunitario. En este caso, se trata de observar cómo la pintura corporal y las expresiones performáticas del pueblo Emberá Dóbida reflejan su cosmovisión, identidad y memoria colectiva (Sirimarco y Hoste, 2019).

5. Reflexiones Finales / Conclusiones

Durante la investigación se ha comprobado que la pintura facial y corporal del pueblo Emberá Dóbida no un acto decorativo, es una práctica performativa que tiene un vínculo con la cosmovisión y la memoria cultural de la comunidad. La pintura, al estar vinculada a rituales y actividades sociales, se convierte en un repertorio performático que preserva y transmite saberes ancestrales y valores espirituales, al mismo tiempo que actúa como un acto de resistencia frente a la transculturación y el desplazamiento forzado. Estos hallazgos confirman la hipótesis inicial de que la pintura corporal Emberá debe ser vista como una práctica simbólica que trasciende lo visual.

Los datos obtenidos a través de entrevistas y grupos focales han permitido validar que el cuerpo pintado de los Emberá articula un lenguaje simbólico que expresa la identidad colectiva y fortalece el sentido de pertenencia de la comunidad. Este acto performativo también responde a las presiones externas, como los efectos de la globalización y el mestizaje, al funcionar como una estrategia cultural que preserva la memoria ancestral frente a las dinámicas de aculturación. La metodología cualitativa empleada en la investigación permitió captar cómo los Emberá utilizan la pintura corporal como una herramienta para reafirmar su cosmovisión y resistir las imposiciones externas.

La segunda hipótesis, que planteaba que la pintura facial y corporal del pueblo Emberá Dóbida representa una expresión estética vinculada a la concepción que tienen del mundo, se ha confirmado. La pintura es una manifestación de belleza y también es una práctica ritual que se integra a su vida cotidiana, representando una experiencia práctica de vida. A través del uso del Kipara (jagua) como pigmento, los Emberá embellecen el cuerpo y dan sentido a su existencia en relación con su cosmovisión y sus creencias espirituales. Esta relación simbólica entre la pintura y la identidad cultural de los Emberá resalta el carácter multidimensional de su arte, en el que lo estético y lo espiritual se encuentran ligados.

En relación con la fundamentación teórica sobre performance, los hallazgos demuestran que la pintura corporal de los Emberá Dóbida trasciende los límites del arte contemporáneo. Si bien el performance en el arte contemporáneo se entiende como una forma de expresión artística en vivo, en las comunidades indígenas como la Emberá, el performance se manifiesta como una práctica ritual que no busca la visibilidad pública ni el espectáculo, porque se integra en las prácticas sociales y espirituales de la

comunidad. Este tipo de performance no se entiende como una actividad aislada o escénica, se comprende como una acción en la que el cuerpo es el vehículo de transmisión de conocimientos, asegurando que la memoria colectiva se mantenga viva a través de la repetición ritualizada de estas prácticas.

En la investigación también se identificó que el repertorio performático de los Emberá se mantiene vivo y en transformación, adaptándose a los contextos urbanos sin perder su esencia cultural. La migración forzada y la integración de los Emberá a los entornos urbanos han generado un proceso de reinterpretación de sus tradiciones, donde la pintura corporal sigue siendo una forma de resistencia y de afirmación identitaria. Este repertorio performático se adapta y se fortalece al ser transportado a nuevos espacios, demostrando su flexibilidad y potencial de supervivencia frente a las presiones de la modernidad y el desplazamiento.

El cuerpo en el contexto de la pintura corporal Emberá se configura como un soporte de resistencia cultural, a través del acto performativo, los Emberá preservan su memoria colectiva y reconfiguran su identidad en los escenarios de migración, donde las influencias externas intentan disolver sus prácticas culturales. Este proceso de transformación y resistencia se basa en la capacidad de la pintura corporal para adaptarse, asegurando que saberes ancestrales se mantengan vivos a través de una memoria performática que se sigue transmitiendo de generación en generación.

La pintura corporal en los Emberá, en tanto acción performativa, se convierte en un medio para reafirmar su vinculación con la tierra y sus tradiciones espirituales, a lo largo de la investigación, se evidenció que el cuerpo pintado visualiza las creencias espirituales y también fortalece la relación simbólica entre los Emberá y su entorno natural. Este vínculo, materializado en la pintura, muestra cómo los Emberá resisten las presiones externas al mantener una conexión con los elementos de su cosmovisión, de manera independiente al espacio geográfico en el que se encuentren.

El proceso de desplazamiento y transculturación ha afectado la forma en que los Emberá viven y transmiten sus tradiciones, sin embargo, la investigación ha demostrado que, a pesar de estos cambios, la pintura corporal sigue siendo necesaria para su identidad cultural. La pintura actúa como una forma de expresión estética y como una herramienta de resistencia que reafirma la cosmovisión y los valores espirituales de la comunidad. Este hallazgo valida la idea de que las prácticas performáticas preservan el pasado, actualizan y reconfiguran la memoria cultural ante los desafíos contemporáneos.

La conexión entre performance y memoria cultural ha sido un aspecto importante en esta investigación, la pintura corporal Emberá, al ser una acción performativa, transmite recuerdos, valores y transforma el cuerpo en un espacio donde se inscriben nuevas interpretaciones y saberes. Este concepto de performance, basado en la memoria colectiva y la resistencia cultural, es necesario cuando se analiza en el contexto de la modernidad y las dinámicas sociales cambiantes a las que se enfrentan los pueblos indígenas, como los Emberá Dóbida.

Las entrevistas y los grupos focales realizados durante la investigación evidencian la importancia de la pintura corporal como un vehículo de resistencia que articula la identidad individual y también el sentimiento colectivo. A través de la pintura, los Emberá Dóbida reafirman su lucha por la supervivencia cultural y su derecho a mantener vivaz su cosmovisión. Este proceso de resistencia, reflejado en la pintura corporal, demuestra cómo los pueblos indígenas utilizan el performance para combatir la homogeneización cultural impuesta por las dinámicas globales.

En línea con lo anterior, esta investigación reafirma la importancia del performance como estrategia cultural en los pueblos indígenas, en este caso, en los Emberá Dóbida. El estudio de la pintura corporal como práctica performativa ha mostrado cómo estas manifestaciones culturales se mantienen vivas en medio de los desafíos de la globalización, la transculturación y el desplazamiento forzado. Este hallazgo plantea la necesidad de continuar revalorizando las prácticas ancestrales como formas válidas de resistencia cultural y transmisión de conocimientos dentro de las comunidades indígenas.

6. Recomendaciones

La presente investigación destaca la importancia de socializar los resultados obtenidos con la comunidad Emberá Dóbida y los participantes en la investigación, a través de la retroalimentación, los miembros de la comunidad pueden reconocer el valor de su participación en la preservación y la transmisión de sus tradiciones culturales, permitiendo fortalecer su sentido de pertenencia y su compromiso con la conservación de la memoria colectiva. Este proceso también ayuda a garantizar que los resultados de la investigación sean interpretados de acuerdo con su perspectiva cultural y no desde una visión externa. Este tipo de procesos de intercambio y validación mutua permite una aproximación respetuosa y efectiva a las comunidades indígenas.

Una investigación similar podría ser realizada en otras comunidades indígenas minoritarias, de manera específica a aquellas que no son reconocidas por la sociedad occidental. Este tipo de estudios permitiría profundizar en el análisis de sus prácticas performáticas y simbólicas, visibilizando otras formas de resistencia cultural a través del arte y el performance. Las comunidades indígenas deben ser vistas no como subordinadas o reducidas a prácticas folclóricas, ya que, son portadoras de conocimientos y saberes válidos, cuyo estudio contribuye a la comprensión del arte performático y la memoria cultural.

Se recomienda fortalecer las iniciativas interculturales y colaboraciones institucionales que permitan reconocer la pintura corporal y otras prácticas indígenas como formas de expresión cultural legítima. En lugar de reducirlas a categorías de arte menor o artesanías, debe entenderse que estas prácticas son necesarias para la identidad y la memoria colectiva de los pueblos indígenas. La pintura corporal, como performance ancestral, debe ser posicionada como una forma de arte y como una herramienta de resistencia y una estrategia de preservación cultural.

En este sentido, es necesario promover la visibilidad de las comunidades indígenas en los espacios de difusión cultural a nivel nacional e internacional, la exhibición pública de las prácticas culturales, como la pintura corporal Emberá Dóbida, contribuiría a romper los estereotipos y las narrativas de exotismo que han sido asociadas al arte indígena. Mostrar estas prácticas en contextos de museos, galerías y festivales culturales puede promover el reconocimiento y la valoración del arte performático indígena como un testimonio vivo de su resistencia ante la homogeneización cultural impuesta por las sociedades dominantes.

En relación con las futuras investigaciones, se sugiere sistematizar los valores culturales y las formas de performance de acuerdo con las particularidades de cada grupo étnico. Esta sistematización permitiría entender las diferencias y similitudes en la manera en que distintas comunidades indígenas emplean la pintura corporal y otros medios performáticos para preservar su cosmovisión. De este modo, proporcionaría herramientas de análisis para el diálogo intercultural y para la promoción de políticas públicas que reconozcan la diversidad cultural como una riqueza compartida por todos los pueblos.

En línea con lo anterior, se recomienda fortalecer los programas educativos y culturales que promuevan el performance artístico como una herramienta de conexión

entre las comunidades indígenas y su entorno urbano. El arte performático es un medio potente para fomentar el reconocimiento mutuo entre comunidades indígenas y no indígenas, y para crear espacios de intercambio cultural. Esto contribuiría a visibilizar las prácticas de los pueblos indígenas y a defender su autonomía cultural, al mismo tiempo que permitiría a los pueblos originarios transformar sus contextos sociales mediante una comunicación performática de sus valores, saberes y tradiciones.

7. Anexos de las Actividades que Posibilitaron Adquirir la Información

7.1 Dinámica 1. Explicación

El común denominador fue la reunión (por voluntad propia de los participantes). El moderador (Investigadora) explicó muy detalladamente cuál fue la intención de la reunión, su importancia y el alcance. Fue fundamental establecer la importancia de su participación en la actividad y cómo ésta, a través del proyecto que se estructuró, sirvió para apoyar el rescate de la memoria ancestral de la pintura facial y corporal de la comunidad Emberá Dóbida.

7.2 Dinámica 2. Caracterización de los Saberes Ancestrales

- **Objetivos:** Promover la participación para entender y caracterizar los saberes ancestrales
- **Descripción:** Se explicó a los participantes cómo se desarrollaron las dinámicas y estos se reunieron asemejando una reunión en su comunidad. Entendieron el por qué y para qué se desarrolló la reunión, así como, la importancia de su participación. Se solicitó autorización a los participantes para grabar sus respuestas (Video – Grabación – Fotografía) y se les explicó que es como respaldo del proyecto que se va a elaborar.
- **Tiempo:** 20 minutos
- **Herramienta de recolección de la información:** Grabadora de Video / Teléfono Celular.
- **Preguntas:**
 1. Hablemos de esas experiencias que han tenido con sus padres, madres, abuelos, abuelas de cómo les contaban que debía hacerse para pintar sobre el cuerpo de su hermano, hermana, hijo, hija, compañera, compañero. Conversemos de cómo se sienten cada uno (a).
 2. ¿Cómo logran que esta tradición de sus antepasados no se pierda y que los más jóvenes la mantengan en los sitios donde viven?
 3. ¿Cómo afecta en la conexión con sus creencias que viva en la ciudad?

4. ¿Podrían compartir conmigo un poco la historia de sus antepasados desde que llegaron a su comunidad?

7.3 Dinámica 3. Identificación de Factores que Propician el Desarrollo de la Pintura Facial y Corporal como Elemento Comunicativo

- **Objetivo:** Establecer una correlación entre los factores que promueven el desarrollo de la pintura facial y cuál es su impacto en el proceso de comunicación a lo interno y externo de la comunidad Emberá Dóbida.
- **Descripción:** Se solicitó la participación voluntaria de tres equipos de dos personas para que seleccionaran el tema de la pintura facial corporal y posteriormente procedieran a ejecutarla entre ellos. Se explicó a los participantes cómo se desarrollaría la dinámica y estos entendieron el por qué y para qué se desarrolla, así como, la importancia de su participación. Se solicitó la autorización a los participantes para grabar sus respuestas (Video – Grabación – Fotografía) y se les explica que es como respaldo del proyecto que se va a elaborar.
- **Tiempo:** 1 hora.
- **Materiales y herramientas de recolección de la información:** Grabador de Video / Teléfono Celular, pinturas (según los materiales que soliciten los participantes).
- **Preguntas:**
 1. ¿Para qué usan la pintura de la cara y el cuerpo?
 2. ¿Por qué usan la pintura de la cara y el cuerpo?
 3. ¿Qué significan esos símbolos? (Se toman fotos y videos de la elaboración de cada uno).
 4. ¿Consideran importante la pintura en sus cuerpos? ¿Por qué? ¿Qué representa?
 5. ¿Qué materiales utilizan para la elaboración de la pintura en la cara y en el cuerpo?

6. ¿Han recibido apoyo del estado colombiano?
7. ¿En las escuelas de su comunidad se pueden realizar actividades donde se explique la tradición de su pintura facial y corporal?

7.4 Dinámica 4. Tipo de Actividades Cotidianas que se Plasman en la Pintura Facial y Corporal

- **Objetivo:** Identificar los aspectos de la cotidianidad que son reflejados como elementos comunicativos en la pintura facial y corporal.
- **Descripción:** Se solicitó la participación voluntaria de todos para comentar su percepción sobre la pintura de sus compañeros. Se explicó a los participantes cómo se desarrollaría la dinámica y estos entendieron el por qué y para qué, así como, la importancia de su participación. Se solicitó autorización a los participantes para grabar sus respuestas (Video – Grabación – Fotografía) y se les explicó que es, como respaldo del proyecto que se va a elaborar.
- **Tiempo:** 20 minutos.
- **Materiales:** Grabador de Video / Teléfono Celular.
- **Preguntas:**

1. ¿Todas las pinturas son iguales?
2. ¿Cuándo van a pintar, los niños, jóvenes, mujeres, hombres, ancianos y ancianas se pintan de manera diferente?
3. ¿Siempre hay una razón para pintar?
4. ¿Organizan una historia o sentimiento antes de pintarlo?

7.5 Dinámica 5. Aspectos de la Cosmovisión que son Reflejados

- **Objetivo:** Identificar los aspectos de la Cosmovisión que son reflejados en la pintura facial y corporal.
- **Descripción:** Se solicitó la participación voluntaria de todos para comentar su opinión. Se explicó a los participantes cómo se desarrollaron las dinámicas y estos, entendieron el por qué y para qué se desarrolla, así como, la importancia de su participación. Se solicitó autorización a los participantes para grabar sus respuestas (Video – Grabación – Fotografía) y se les explicó que es, como respaldo del proyecto que se va a elaborar.
- **Tiempo:** 30 minutos.
- **Materiales:** Grabador de Video / Teléfono Celular.
- **Preguntas:**
 1. ¿Si pasa algo importante y ustedes no lo enseñan en la pintura de la cara y el cuerpo, se sienten mal? ¿Creen que esto sus antepasados, que están muertos, lo verían mal? ¿Por qué?
 2. ¿La pintura facial y corporal es un acto de ceremonia?
 3. ¿Lo hacen todos los días?
 4. ¿Cuál es la hora que es más conveniente para hacerlo?

7.6 Dinámica 6. Valoración de las Actividades que se Desarrollan en el Marco de la Pintura Facial y Corporal

- **Objetivo:** Evaluar las actividades que son desarrolladas en la ejecución de la pintura corporal.
- **Descripción:** Se solicitó la participación voluntaria de todos para comentar su opinión. Se explicó a los participantes cómo se desarrollará la dinámica y estos entendieron el por qué y para qué se desarrollaba, así como, la importancia de su participación. Se solicitó autorización a los participantes para grabar sus

respuestas (Video – Grabación – Fotografía) y se les explica que es como respaldo del proyecto que se va a elaborar.

- **Tiempo:** 30 minutos.

- **Materiales:** Grabador de Video / Teléfono Celular.

- **Preguntas:**

1. ¿Consideran importante que se realice esta actividad de pintura facial y corporal en su comunidad?
2. ¿Qué les parece más importante?
3. ¿Enseñan a sus hijos a realizarla?
4. ¿Esto le da valor a su identidad como Emberá Dóbida?
5. ¿Sin la pintura facial y corporal ustedes dejan de ser Emberá Dóbida?
6. ¿Cuál es la diferencia que hay entre ustedes y otros grupos indígenas?
7. ¿Cómo se sienten al pintarse dentro de la ciudad?
8. ¿La pintura facial y corporal que hacen estando en la ciudad es diferente a la que hacen estando en su comunidad?
9. Vamos a explicar por qué
10. ¿Los símbolos que usan en la pintura facial y corporal que hacen estando en la ciudad son diferentes a los que hacen en su comunidad?
11. Vamos a explicar por qué

Puntos Importantes

1. Todas las preguntas fueron autorizadas por los (as) participantes.
2. Las grabaciones debieron ser autorizadas.

3. Se utilizó la identificación de cada participante. De no ser autorizada se colocó una sigla distintiva.
4. Se permitió que todos y todas se expresen de manera ordenada.
5. Se fomentó la participación de aquellos y aquellas más tímidos.
6. No se dejó la voz comunicativa sólo al líder del grupo.
7. Se explicó bien y al detalle el por qué y para qué se realizó la dinámica, así como la razón de cada pregunta.
8. Se explicó detalladamente el beneficio de su participación en la actividad.

Referencias Bibliográficas

- Acha, J. (1993). Las culturas estéticas de América Latina (Reflexiones). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Acha, J., Colombres, A y Escobar, T. (2004). *Hacia una teoría americana del arte*.
- Andrade, L. C. A., y Jiménez, S. G. (2023). La violencia del conflicto armado en Colombia: *Inclusión y Desarrollo*, 10(2), 40-52.
<https://doi.org/10.26620/uniminuto.inclusion.10.2.2023.40-52>
- Athay de Paz, A., y Icle, G. (2020). Currículo-documento, currículos-performance. *Educação Em Revista*, 36. <https://doi.org/10.1590/0102-4698222728>
- Bacha, A. B. (2022). Deconstruyendo el concepto de sociedades primitivas. Una reflexión en torno a las Américas precoloniales. *Revista de Arqueología Americana*, 40, 157-161. <https://doi.org/10.35424/rearam.v0i40.1382>
- Barraza, R. a. G, y Gracia, M. A. (2021). Mujeres mam, migración y trabajo doméstico en México y Guatemala. *Perfiles Latinoamericanos*, 29(57).
https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-76532021000100253
- Bazan, C. O., y De la Maza Cabrera, F. (2019). Turismo, pueblos indígenas y patrimonio cultural en México y Chile. *PASOS Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, 17, 53-64. <https://doi.org/10.25145/j.pasos.2019.17.004>
- Bejarano, D. C. (2024). Introducción a la práctica artística como investigación: Un método de activación de procesos educativos para el desarrollo académico y colectivo. *Arte Individuo Y Sociedad, Avance en línea*, 1–15.
<https://doi.org/10.5209/aris.92992>
- Bermeo, A. M. M., y Pérez, X. P. (2022). Interpretación morfológica de la pintura facial de los pobladores de la nacionalidad A'í Cofán - Dureno de Sucumbíos, Ecuador. *Tsantsa Revista De Investigaciones Artísticas*, 13, 283–299.
<https://doi.org/10.18537/tria.13.01.21>
- Bernate, J. (2021). Pedagogía y Didáctica de la Corporeidad. Una mirada desde la praxis (Pedagogy and Didactics of Corporeality. A look from praxis). *Retos*, 42, 27–36. <https://doi.org/10.47197/retos.v42i0.86667>
- Blanco, F. D. T. (2019). Colonialismo, miradas fronterizas y desnaturalización de los sustratos epistemológicos del eurocentrismo. *LiminaR Estudios Sociales y Humanísticos*, 17(1), 114-126. <https://doi.org/10.29043/liminar.v17i1.649>
- Bleichmar, S. (2005). La subjetividad en riesgo. Topía Editorial.
- Bonet, J. D. G., Vellojín, K. L. O., y Arrieta, S. L. E. (2024). Derecho indígena en Colombia: avances, principios y retos hacia la protección de los derechos culturales y territoriales. *Revista Jurídica Mario Alario D'Filippo*, 16(32), 8-32.
<https://doi.org/10.32997/2256-2796-vol.16-num.32-2024-4755>
- Borchardt J. S., y do Santos, I. D. S. (2021). Decolonialidade e resistência nos processos culturais, de fé e de cura na região das Missões do Rio Grande do Sul. *Fronteiras*, 23(42), 41–60. <https://doi.org/10.30612/frh.v23i42.15796>
- Brítez, M. Á. A., y Chung, C. K. K. (2022). Fundamentación Metodológica del Grupo Focal en la Educación Superior. *Revista De Análisis Y Difusión De Perspectivas Educativas Y Empresariales*, 2(4), 73–80.
<https://doi.org/10.56216/radee022022dic.a06>
- Caisamo, H. (2022). *Fortalecimiento de la educación propia desde la sabiduría ancestral Emberá Dóbida presente en la pintura corporal con Resguardo*

Río Catrú de la comunidad Emberá Dóbida en el corregimiento San Antonio de Prado, Medellín,

- Calle-Estrada, M. C., Hernández-Sarmiento, J. M., Ospina-Jimenez, M. C., Herrera-Almanza, L., Roldan-Tabares, M. D., y Martínez-Sanchez, L. M. (2021). Enfoque intercultural de salud en la población indígena que vive en territorio colombiano. *Revista de la Facultad de Ciencias de la Salud Universidad del Cauca*, 23(1), 23-31. <https://doi.org/10.47373/rfcs.2021.v23.1515>
- Cano, M. I. N. (2021). Cuerpo y armadura: acción performática en tiempos de agitación. *Cuadernos De Música Artes Visuales Y Artes Escénicas*, 17(1), 152–171. <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae17-1.caap>
- Cantero, E., y Hernández, E. E. (2021). Identificación de saberes ancestrales en la etnia Emberá Katío sobre el cuidado del medioambiente. *Praxis y Saber*, 12(31), e11436. <https://doi.org/10.19053/22160159.v12.n31.2021.11436>
- Cárdenas, L. G., y Cárdenas, S. C. (2021). Vivir en y con otros: pasiones y sentimientos morales. Una conversación a propósito de Ricœur y Guayasamín. *Praxis Filosófica Nueva Serie*, 52, 177-202. <https://doi.org/10.25100/pfilosofica.v0i52.10782>
- Cardona, A. M. (2013). *Kipará: Símbolo de identidad y cultura Emberá*. Quibdó, Chocó: Ministerio de Ambiente y Desarrollo Sostenible, Instituto de Investigaciones Ambientales del Pacífico, Cabildo Mayor Indígena.
- Cardoso Mora, M., y Hidalgo Castro, E. P. (2014). *Análisis de la pintura corporal y tatuajes en las comunidades Jíbaras y su aplicación a textiles e indumentaria*. Universidad del Azuay. Disponible en: <http://dspace.uazuay.edu.ec/handle/datos/3857>
- Carmona, S. (1991). La pintura facial y corporal Emberá. *Boletín Museo del Oro*, 30, 111-118.
- Carrasco, S. (2020). GRAMÁTICAS DE PODER: EL PERFORMANCE COMO UNA HERRAMIENTA PARA LA DIVULGACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL DE LA COMUNIDAD SORDA. *Revista Brasileira De Pesquisa (Auto)Biográfica*, 05(14). <https://doi.org/10.31892/rbpab2525-426x.2020.v5.n14.p508-523>
- Carroza, N., y Grosfoguel, R. (2023). Estudios urbanos, ciudades y decolonialidad: abordajes críticos desde América Latina y el Caribe. *Revista INVI*, 38(107), pp. 1–12. <https://doi.org/10.5354/0718-8358.2023.70551>
- Ceballos, J. D. (2022). Carlos D. Ciriza-Mendívil. Naturales de una ciudad multiétnica. Vidas y dinámicas sociales de los indígenas de Quito en el siglo XVII. Madrid: Sílex Ediciones, 2019. *Trashumante Revista Americana de Historia Social*, 20, 322-326. <https://doi.org/10.17533/udea.trahs.n20a21>
- Cepeda, A., Leetoy, S., y Zavala Scherer, D. (2021). Reactivación mítica, performance, y agencia cultural: El caso de las Madres de los Falsos Positivos de Colombia. *Revista De Estudios Colombianos*, 57. <https://doi.org/10.53556/rec.v57i0.155>
- Chimbolema, M. E. Y., y Guznay, R. I. (2023). Dominación y Encuentro de Culturas: Análisis de la Herramienta de Dominación Española en los Andes. *Revista Científica*, 8(30), 43-64. <https://doi.org/10.29394/scientific.issn.2542-2987.2023.8.30.2.43-64>
- Chow, L. C. a. R. (2019). Hacia una etnografía participativa: técnicas representativas como estrategia metodológica alternativa. *Raíces – Revista Nicaragüense De Antropología*, 65–73. <https://doi.org/10.5377/raices.v2i4.7842>
- Colombres, A. (2004). América como civilización emergente, Sudamericana. Buenos Aires.

- Contreras, M. J. (2021). Poniendo los cuerpos en la lucha contra la violencia basada en el género: el Tsunami Feminista en Chile el 2018. *Deleted Journal*, 68, 162–180. <https://doi.org/10.7764/tl68162-180>
- Couto, R. F., y Fernández, X. A. C. (2022). Exploración del arte de la performance como herramienta terapéutica emocional. *International Multidisciplinary Journal CREA*, 1(1), 9. <https://doi.org/10.35869/ijmc.v1i1.3893>
- Creswell, J. W. (2018). *Research design: Qualitative, quantitative, and mixed methods approaches* (5th ed.). SAGE Publications.
- Criach, S. (2024). La escritura del archivo: una reflexión desde los estudios literarios. *Arbor*, 200(812), 2629. <https://doi.org/10.3989/arbor.2024.811.2629>
- Cruz, C. A. D. (2021). Grupos étnicos: luchas sociales, emergencias y disputas territoriales Misak. *Vínculos Sociología Análisis y Opinión*, 2(3), 59-87. <https://doi.org/10.32870/vinculos.v0i3.7542>
- Cuadro, A. I. L., Cuadro, E. E., y Cuadro, W. V. L. (2022). EL “PERFORMANCE” PARA LA COMUNICACIÓN Y EXPRESIÓN CORPORAL. FORMACIÓN VIRTUAL CON ÉNFASIS EN EL “BODY-ART.” *REVISTA EDUCACIÓN FÍSICA DEPORTE Y SALUD*, 3(6), 11–32. <https://doi.org/10.15648/redfids.6.2020.3171>
- De Mendonça, V. A., y Peixoto, J. a. L. (2022). PINTURA CORPORAL E MEMÓRIA INDÍGENA. *Revista De Estudos Indigenas De Alagoas - Campiô*, 1(1), 78–88. <https://doi.org/10.48017/rc.v1i1.341>
- De Munter, K., y Bustos, B. (2022). Atencionalidad en la cosmopraxis aymara y mapuche: una aproximación transversal a un continuum de prácticas rituales y cotidianas. *Revista Austral De Ciencias Sociales*, 43, 189–213. <https://doi.org/10.4206/rev.austral.cienc.soc.2022.n43-10>
- Dezin, L y Linconl, Y. (2012). Manual de investigación cualitativa. Gedisa.
- Díaz, C. L. (2022). La música como estrategia de ritualización. *Per Musi*, 42, 1–22. https://www.researchgate.net/publication/358445659_La_musica_como_estrategia_de_ritualizacion_una_aproximacion_a_la_practica_ritual_mapuche
- Díaz, J. M. (2023). Lugar y resistencia Emberá en Puerto Boyacá. *Maguaré*, 37(1). <https://doi.org/10.15446/mag.v37n1.107565>
- Domico-Murillo, N. (2019). Guardianas de la sabiduría: Pedagogía de los cantos ancestrales del pueblo Emberá Eyabida. *UNIPLURIVERSIDAD*, 19(1), 56-71. <https://doi.org/10.17533/udea.unipluri.19.1.04>
- Dorfman, D. (2022). El Museo como Courtroom: los archivos clasificados de la CIA en la obra de la artista chilena Voluspa Jarpa. *Cuadernos De Literatura*, 26. <https://doi.org/10.11144/javeriana.cl26.mcac>
- Duarte, D. B. (2022). Cuerpos migrantes: resistencias culturales y desigualdades entrelazadas. *Territorios*, 47. <https://doi.org/10.12804/revistas.urosario.edu.co/territorios/a.11101>
- Durán, I. M. (2020). Indigeneity as a transnational battlefield: disputes over meanings, spaces and peoples. *Globalizations*, 18(2), 256–272. <https://doi.org/10.1080/14747731.2020.1771962>
- Dussel, E. (2013). *Hacia una Estética de la Liberación*. Docencia. Argentina.
- Dussel, E. (2018). *Siete ensayos de filosofía de la liberación: hacia una fundamentación del giro decolonial*. Editorial Trotta.
- Ediciones del Sol.
- Escobar, G., Brauthiga, I. P., Zamora, D. P., Meissner, J. S., y Muller, E. W. (2022). Transmisión generacional de valores y principios para la convivencia con la Madre Tierra del pueblo Miskitu de la comunidad de Tuapi. *Revista*

- Universitaria del Caribe*, 29(02), 96-105.
<https://doi.org/10.5377/ruc.v29i02.15250>
- Escobar, T. (1986). El mito del arte y el mito del pueblo (1986). En *Hacia una teoría americana del arte*. Ediciones del Sol.
- Fazio, L. (2019). Más allá de una simple biografía: “el caso Cerruti” una historia conectada y multinivel enlazada por un “historiador electricista”. *Esboços Histórias Em Contextos Globais*, 26(42), 270-289. <https://doi.org/10.5007/2175-7976.2019v26n42p270>
- Felipe, M. A. (2023). Da colonialidade do ver ao cinema indígena: apontamentos sobre a (contra)colonialidade em Abya Yala. *Revista De Antropologia*, 66. <https://doi.org/10.11606/1678-9857.ra.2022.201158>
- Ferrari, S. (2024). Destejer la ciudad letrada, desplazar la raíz. Poéticas y cantares del pueblo embera en Bogotá. *Altre Modernità*, 31, 234–262. <https://doi.org/10.54103/2035-7680/23095>
- Ferreira, C. C. (2023). Identidad y pueblos indígenas: abriendo alternativas al disciplinamiento patrimonial. *REVISTA CUHSO*, 33(2), 185-205. <https://doi.org/10.7770/cuhso-v33n2-art618>
- Ferreira, C. H., y Mathias, J. R. A. (2022). Moral Estética do Corpo. *Nhengatu*, 1(6), 22–57. <https://doi.org/10.23925/2318-5023.2022.n6.e60812>
- Figueroa, R. L. B. (2019). El derecho a la identidad cultural: una aproximación a la integridad cultural de comunidades indígenas. *Revista del Posgrado En Derecho de la UNAM*, 2, 35. <https://doi.org/10.22201/fder.26831783e.2015.2.54>
- Fiore, D. (2005). PINTURAS CORPORALES EN EL FIN DEL MUNDO: UNA INTRODUCCIÓN AL ARTE VISUAL SELK’NAM Y YAMANA. *Chungara*, 37(2). <https://doi.org/10.4067/s0717-73562005000200002>
- Flores, M. (2024). Antropología y misión en las comunidades Mbya guaraní. *Revista Estrategias Para el Cumplimiento de la Misión*, 21(1), 19-44. <https://doi.org/10.17162/recm.v21i1.1946>
- Frasser Thompson, N. (2023). La guerra se anida en el cuerpo de una mujer: conflicto armado, identidades y multiterritorialidades. *Saber Ciencia Y Libertad*, 18(1), 21–38. <https://doi.org/10.18041/2382-3240/saber.2023v18n1.10009>
- Gallo, L. E., y Zapata, M. M. (2024). Cuerpos descifrados: acción teatral y memorias de género (Decoded bodies: theatrical action and gender memories). *Retos*, 55, 57–64. <https://doi.org/10.47197/retos.v55.103638>
- Gallo, V. H. P., De la Caridad Martínez Tena, A., y García, E. E. (2024). La sociología de la cultura: apuntes para su enseñanza. *Interconectando Saberes*, 17, 59-70. <https://doi.org/10.25009/is.v0i17.2863>
- Gamboa, A. C., Delgado, H. A., Gamboa, R. P., Yucra, C. A. V., y Huamaní, O. G. (2023). Abya Yala y la cosmovisión andina. *REVISTA DESAFÍOS*, 15(1). <https://doi.org/10.37711/desafos.2023.15.1.421>
- García, E. L., Caro, M. a. T., y Páez, Y. M. (2024). PAISAJES CORPORALES, LENGUA Y TERRITORIOS EN RESISTENCIA: COMUNIDAD EMBERÁ KATÍO DEL ALTO-SINÚ -COLOMBIA. *Revista Triângulo*, 17(1), 6–21. <https://doi.org/10.18554/rt.v17i1.7349>
- Glockner, V., Borzacchiello, E., Torres, R. M., Faria, C., Danze, A., Herrera-Martínez, E., García-Figueroa, G., & Niño-Vega, N. (2023). The Cuerpo-Territorio of Displacement: A decolonial feminist Geopolitics of Re-Existencia. *Geopolitics*, 29(4), 1220–1244. <https://doi.org/10.1080/14650045.2023.2213639>

- Gómez, U, F. (2021). Una canción sin género: Notas sobre performatividad y agencia en los bertsos de Maialen Lujanbio. *AusArt*, 9(1), 197–209.
<https://doi.org/10.1387/ausart.22657>
- Gómez, L. P. (2023). Estética de la liberación en las teatralidades feministas latinoamericanas. *Revista Científica/FAP*, 29(2), 58-84.
<https://doi.org/10.33871/19805071.2023.29.2.8168>
- Gotta, C., y Chávez, J. (2021). Presentación Sección Derechos Humanos (DDHH). *Perspectivas Revista de Ciencias Sociales*, 11, 55-60.
<https://doi.org/10.35305/prcs.vi11.458>
- Green, A. (2011). Anmal gaya burba: isbeyobi aglege nana nabgwana bendagegala significados de vida: espejo de nuestra memoria en defensa de la madre tierra. [Tesis de doctorado, Universidad de Antioquia]
- Guido, S. P., Cortés, A. B., y Ramírez, C. G. (2020). Crianza urbana y territorio ancestral: Pueblos indígenas Emberá-Katío y Nasa en Bogotá. *Aletheia Revista de Desarrollo Humano Educativo y Social Contemporáneo*, 12(2), 37-60.
<https://doi.org/10.11600/21450366.12.2.aletheia.37.60>
- Hernández, A. M. P., Garnica, F. J. C., y Cruz, I. C. (2024). El arte como herramienta integradora para apropiarse del conocimiento. *Emergentes - Revista Científica*, 4(2), 247-259. <https://doi.org/10.60112/erc.v4i2.143>
- Hernández, R., Fernández, C y Baptista, P. (2010). Metodología de la Investigación.
- Hromada, J. (2022). Body and archive in Gabriela Wiener's autoethnographic writing: the case of Huaco retrato. *Romanica Olomucensia*, 34(2), 247–258.
<https://doi.org/10.5507/ro.2022.021>
- http://www.kaleidoscopio.com.ar/fs_files/user_img/textos_antropologia_cultural/COLOMBRES_Prologo_Hacia-una-teoria-americana-del-arte.pdf
- Husserl, E. (1986). Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica
- Jiménez, M. B., y Durán, G. (2023). Decolonizar los estudios urbanos desde la Amazonía: prácticas indígenas para disputar la urbanización planetaria. *Revista INVI*, 38(107), 13–48. <https://doi.org/10.5354/0718-8358.2023.68859>
- Llanos, S. F., Lozano, S. M. B., Gómez, L. K. R., y Agudelo, D. J. B. (2022). Viajando al corazón de la montaña para conocer el lenguaje Emberá. *Revista Boletín Redipe*, 12(12), 75-80. <https://doi.org/10.36260/rbr.v12i12.2057>
- Maldonado, C. P., Tierra-Tierra, N. P., De La Cruz Del Río-Rama, M., y Álvarez-García, J. (2021). Safeguarding intangible cultural heritage: the Amazonian Kichwa People. *Land*, 10(12), 1395. <https://doi.org/10.3390/land10121395>
- Martin, D., y Shaw, D. (2021). Chilean and Transnational Performances of Disobedience: Las Tesis and the Phenomenon of Un violador en tu camino. *Bulletin of Latin American Research*, 40(5), 712–729.
<https://doi.org/10.1111/blar.13215>
- Martínez, G. I. (2021). Performance cultural y sustentabilidad. Análisis comparativo del papel del turismo en dos comunidades emberá de Panamá. *Anuario De Estudios Centroamericanos*, 47, 1–16. <https://doi.org/10.15517/aeca.v47i0.46437>
- Martínez, S. (2011). La piel como superficie simbólica. *Madrid: FCE*.
- Martínez-Osorio, P. A., Paschoarelli, L. C., y Da-Cruz-Landim, P. (2019). Diseño y artesanado: una mirada contemporánea. *Revista De Arquitectura*, 22(1).
<https://doi.org/10.14718/revarq.2020.1975>
- McGraw Hill. <https://www.uv.mx/personal/cbustamente/files/2011/06/>

- Mendoza, Z. C. U., Cortés, G. P., Arévalo, N. M., Álvarez, M. E. H., Scioville, M. C. C., Martínez, D. M. M., Ordóñez, M. A. R., y Jiménez, J. A. P. (2021). Situación de salud en una comunidad afrocolombiana sobreviviente a la masacre de Bojayá, Chocó. *Revista de la Escuela Nacional de Salud Pública*, 39(1), 1-8. <https://doi.org/10.17533/udea.rfnsp.e340623>
- Mignolo, W. (2007). La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial.
- Milanez, F., Menton, M., y De a Souza, J. M. (2022). Epistemological Justice: decoloniality, climate change, and ecological conditions for future generations. *IDS Bulletin*, 53(4). <https://doi.org/10.19088/1968-2022.140>
- Montero, M. (2021). Cultura, identidad y resistencia: Elementos para un debate en torno al papel de la gestión cultural en la construcción de la identidad comunitaria. *SciELO (SciELO Preprints)*. <https://doi.org/10.1590/scielopreprints.2264>
- Montoya, Á. B., y De la Hoz Siegler, A. (2022). La historia de los Mekaná. Un capítulo de la historia en la región Caribe Colombiana. *Memorias*, 14, 232-264. <https://doi.org/10.14482/memor.14.054.1>
- Morales, D. M. (1994). Enfermedad, curación y jaibanismo. Concepciones embera sobre las enfermedades más comunes. *Bulletin De L'Institut Français D'études Andines*, 23(2), 317–357. <https://doi.org/10.3406/bifea.1994.1152>
- Morales, M. M. (2023). El ser performado: lo relacional, memoria y ritual a través de una aproximación a las obras A idade (2011), La memoria del Ginkgo Biloba (2011) y Dona-Arbre (1973). *ReiDoCrea Revista Electrónica de Investigación Docencia Creativa*. <https://doi.org/10.30827/digibug.85865>
- Muñoz, L. a. M. (2023). Cómo validar una entrevista de preguntas abiertas: una propuesta para investigación filosófica empírica. *Revista Saberes Educativos*, 11, 1–26. <https://doi.org/10.5354/2452-5014.2023.71389>
- Navarro, L, M. Á. (2021). Estrategias y resistencias ante el despojo y el desplazamiento forzado de las comunidades garífunas en Honduras. El caso de la bahía de Trujillo. *Revista De Estudios Sociales*, 76, 58–74. <https://doi.org/10.7440/res76.2021.05>
- Núñez, L. L. (2021). Memorias desobedientes: la práctica poética y política del archivo sexo-disidente en Buenos Aires. *Fronteiras*, 23(42), 134–146. <https://doi.org/10.30612/frh.v23i42.15810>
- Pérez, H., Moreno, W., y Santana, A. (2021). Las puntadas de las memorias que entretejen el derecho a la verdad en Colombia. *Revista Guillermo De Ockham*, 19(2), 171–186. <https://doi.org/10.21500/22563202.5097>
- Pérez, K. I. M., y Hipuana, L. a. I. (2024). Epistemicidio y resistencia. *Comparative Cultural Studies - European and Latin American Perspectives*, 18, 1–11. <https://doi.org/10.46661/ccselap-9636>
- Pizarro, A. (2020). Colonialidad: observaciones sobre la construcción de discursos. *Deleted Journal*, 53, 83-97. <https://doi.org/10.7764/tl5383-97>
- Polo Muller, R. (2006). El arte amazónico en la actualidad y su influencia en el arte contemporáneo brasileño. *Jornadas Arte Amazónico*.
- Porras, A. P. A., y Carmona, R. M. (2024). Crear en medio de la guerra: los daños y las resistencias a los saberes y oficios creativos ilustrados en Colombia a partir de las afectaciones a las comunidades tukano oriental, nukak y jiw en el Guaviare. *Cuadernos de Música Artes Visuales y Artes Escénicas*, 19(1), 144-161. <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae19-1.cmlg>

- Ricoeur, P. (2008). El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica. Buenos Aires. Fondo de cultura Económica.
<https://fce.com.ar/tienda/filosofia/el-conflictode-las-interpretaciones/>
- Rodas, A. M., y Fonseca, A. L. P. (2022). Protesta, arte y espacio público: Cuerpos en resistencia. *Bitácora Urbano Territorial*, 32(3), 109-121.
<https://doi.org/10.15446/bitacora.v32n3.102158>
- Rodríguez, C. (2023). Análisis de la representación del indígena en el trabajo del colectivo Tlacolulokos. *Arte Individuo Y Sociedad, Avance en línea*, 1–13.
<https://doi.org/10.5209/aris.87314>
- Rodríguez, F. A. (2020). *Etnografías: procesos, experiencias y resistencias sociales*.
<https://doi.org/10.7476/9789978105740>
- Rodríguez, G. M. R. (2019). Justicia transicional y pueblos indígenas en Colombia: breve genealogía de una intersección. *Revista de Estudios Colombianos*, 53.
<https://doi.org/10.53556/rec.v53i0.50>
- Rodríguez, S. L. (2020). Percepción significativa en la ciudad: una mirada desde lo artístico. *Tercio Creciente*, 85-96. <https://doi.org/10.17561 rtc.extra4.5761>
- Rojas, C.A., y Forastero, B.M. (2020). Entre el ayer y el hoy: un estudio sobre las prácticas ancestrales de los Embera-Dobida, a partir de los miembros de la comunidad de Uradá, Quibdó. Colombia. *Revista Kavilando*, 12, 15-27.
- Román-Chaverra, D., Hernández-Peña, Y. T., y Zafra-Mejía, C. A. (2023). Ancestral Practices for Water and Land Management: Experiences in a Latin American Indigenous Reserve. *Sustainability*, 15(13), 10346.
<https://doi.org/10.3390/su151310346>
- Rosete, N. L. R. (2022). «Los retos para preservar el patrimonio cultural inmaterial de los barrios indígenas de la ciudad histórica de Puebla, México» / «Desafíos para preservar o patrimônio cultural imaterial dos bairros indígenas da cidade histórica de Puebla, México». *Brazilian Journal Of Development*, 8(4), 27643-27661. <https://doi.org/10.34117/bjdv8n4-319>
- Roy, H. (2022). Transcribir américa. Aproximación a una nueva perspectiva crítica del “descubrimiento” del nuevo mundo. *Temas Americanistas*, 49, 472–492.
<https://doi.org/10.12795/temas-americanistas.2022.i49.21>
- Ruiz Meléndez, C. Y. (2018). *Jagua*. Women4Biodiversity.
<https://www.women4biodiversity.org/jagua/>
- Sabo, M. J. (2023). El cuerpo que vuelve. Formas de pensar el cuerpo indígena entre el desnudamiento colonial y el exceso. *Cuadernos De Literatura*, 22, e2210.
<https://doi.org/10.30972/clt.227306>
- Samaja, Juan (1993). Los caminos del conocimiento. Texto inédito.
- Sánchez, J. C. (2021). Genealogía de la comunalidad indígena: Descolonialidad, transmodernidad y diálogos inter-civilizatorios. *Latin American Research Review*, 56(3), 696–710. <https://doi.org/10.25222/larr.839>
- Santches, I. V. (2024). Reflexiones sobre la dicotomía de buen y mal gusto en la sociedad posmoderna. *Nexus*, e20212994.
<https://doi.org/10.25100/n.v0i34.12994>
- Santofimio, G. a. R. (2023). Contrarrelatos de la pureza indígena: el IndianiRAP como una oportunidad de sentir, tensionar e intervenir desde las emociones. *Signo Y Pensamiento*, 42. <https://doi.org/10.11144/javeriana.syp42.cpii>
- Schechner, R. (2002). *Performance studies: An introduction*. Routledge.

- Silvestre, F. L., y Rodríguez, G. A. (2021). Para una teoría del performanymal. De la representación a la presencia animal en el arte contemporáneo. *Anales De Historia Del Arte*, 31, 431–454. <https://doi.org/10.5209/anha.78065>
- Sirimarco, M., y L'Hoste, A. S. (2019). Antropología y emoción: reflexiones sobre campos empíricos, perspectivas de análisis y obstáculos epistemológicos. *Horizontes Antropológicos*, 25(54), 299–322. <https://doi.org/10.1590/s0104-71832019000200012>
- Solana, E. E., y Gómez, M. C. (2019). La interculturalidad y la salud: reflexiones desde la experiencia. *LiminaR Estudios Sociales y Humanísticos*, 18(1), 112-128. <https://doi.org/10.29043/liminar.v18i1.725>
- Soler, C. E. (2019). Editorial. *Communication Papers*, 8(16). https://doi.org/10.33115/udg_bib/cp.v8i16.22363
- Taylor, S y Bogdan, R. (1998). Introducción a los Métodos Cualitativos de la Investigación. PAIDOS. <https://pics.unison.mx/maestria/wp->
- Taylor, D. (2003). The archive and the repertoire: Performing cultural memory in the Americas. *Duke University Press*.
- Taylor, D. (2012). Performance. Asuntos Impresos Ediciones.
- Torres, N., y Ocampo, C. a. O. (2022). Metodología de recuperación de símbolos Emberá-Chamí a partir de modelos de gestión de conocimiento. *Latin American Research Review*, 57(3), 662–678. <https://doi.org/10.1017/lar.2022.50>
- Ulloa, A. (1992). *Kipará: Dibujo y pintura, dos formas Emberá de representar el mundo*. Universidad Nacional de Colombia. ISBN 958-17-0079-X.
- UNESCO. (2001). *Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural*. UNESCO.
- Valderrama, C. M., Hernández, S. S., y Alarcón, A. H. (2022). Ocupaciones colectivas y naturaleza: Efectos de la colonialidad de la naturaleza en comunidades rurales y pesqueras de Chile. *Journal of Occupational Science*, 29(2), III–XII. <https://doi.org/10.1080/14427591.2022.2044437>
- Verzero, L. (2021). El presente como archivo: inscripciones del futuro en el artivismo preandémico. *Deleted Journal*, 68, 181–196. <https://doi.org/10.7764/tl68181-196>
- Villa, M. A. R., y Herrera, L. A. M. (2023). Exclusión, resistencia y patriarcado. Percepciones de mujeres Emberá Chamí del resguardo Kurmadó de Risaralda. *Revista de Antropología y Sociología Virajes*, 25(2), 47-75. <https://doi.org/10.17151/rasv.2023.25.2.3>
- Wyatt, S., Bulkan, J., De Jong, W., y Gabay, M. (2022). Recognizing Indigenous and Traditional Peoples and their identity, culture, rights, and governance of forestlands: Introduction to the Special Issue. *The International Forestry Review*, 24(3), 257–268. <https://doi.org/10.1505/146554822835941931>
- Yule, B. R. O. (2019). Tejiendo el Arte y la Comunicación Intercultural, para Seguir Perviviendo como Pueblos Originarios. *Ciencia E Interculturalidad*, 25(2), 298-305. <https://doi.org/10.5377/rci.v25i2.8577>
- Zatonyi, M. (2007). *Arte y creación: Los caminos de la estética*. Capital Intelectual.

Anexo 1.

Listado de Asistencia Grupo Focal

LISTADO DE ASISTENCIA - GRUPO FOCAL										26/06/2023
NOMBRE COMPLETO	GÉNERO	EDAD	RESGUARDO	MUNICIPIO	DEPARTAMENTO	CARGO EN LA COMUNIDAD	PUEBLO ÉTNICO	NIVEL ACADÉMICO	NÚMERO TELEFÓNICO	CORREO ELECTRÓNICO
Hermano Abilio Barrios	M	22	R. La Raya	Riosucio	Chocó	Docente	Dobida		3204849239	hbarrios@ddp.com.co
Davidier Medel Cabrera	M	20	Jagual Río Chintado	Riosucio	Chocó	Docente	Dobida		3116121529	Davidiermedel@gmail.com
Jairan Barrios D.	M	28	R. Quiliga	Murqui	Chocó	Docente	Dobida		3135728805	jbarrios@ddp.com.co
Alvaro D. P.	M	22	R. Mumbur	Noro	Chocó	Docente	Dobida		3205333316	AlvaroD.P@ddp.com.co
Alonso J. P.	M	26	R. El Tigre	Quibdó	Chocó	Docente	Dobida		3118577427	AlonsoJ.P@ddp.com.co
Edinson Isaraya	M	40	R. Rehawana	Rehawana	Chocó	Lider P. Dobida	Dobida		3234625304	edinsonis@ddp.com.co
Naveio Poyast.	M	21	Castro Central	Alto Baudó	Chocó	Docente	Dobida		3233313210	naveio@ddp.com.co
Charles Lomac.	M	22	Coke	Alto Baudó	Chocó	Docente	Dobida		3225190306	charlesl@ddp.com.co
Nixon Lora Carrasco	M	27	Castro	Alto Baudó	Chocó	Lider	Dobida	#6	312794	lora@ddp.com.co
Samuel L. H.	M	24	Coke	Alto Baudó	Chocó	Lider Social	Dobida	#5	3142703515	samuelh@ddp.com.co
Heiler Danico Campo	M	24	Resguardo de Indígena Guirapado	Riosucio C.	Chocó	Docente	Dobida	#1	3147640800	heilerd@ddp.com.co
Narcencio Medel	M	31	Jagual Río Chintado	Riosucio	Chocó	Docente	Dobida	#3	3196510830	narcencio@ddp.com.co
José Omar P. Pior	M	25	Río Domingo	Darien	Chocó	Lider Social	Dobida	#1	3226871523	jospior@ddp.com.co

LISTADO DE ASISTENCIA - GRUPO FOCAL										26/06/2023
NOMBRE COMPLETO	GÉNERO	EDAD	RESGUARDO	MUNICIPIO	DEPARTAMENTO	CARGO EN LA COMUNIDAD	PUEBLO ÉTNICO	NIVEL ACADÉMICO	NÚMERO TELEFÓNICO	CORREO ELECTRÓNICO
Anstela Siniqui Maliso	M	26	Guanguando	Vigía del Puerto	Antioquia	Docente	Dobida	I	3218353855	ansela@guanguando.gov.co
Patricia Gacuna Góngora	F	29	Isleña	Pácoro	Chocó	Procuradora	Dobida	I	3206157772	patricia.gongora@gmail.com
Abdo Otyperoa	M	40	Taldas	Uro.	Chocó	Acadé.	Dobida	VIII	3204047414	abdo.otyperoa@gmail.com
Evert Obarza	M	37	Taldas	Uro	Chocó	Acadé.	Dobida	VI	3207269967	EvertObarza@gmail.com
Hernando P.	M	40	Las talas	Moro	Chocó	Particip.	Dobida	VIII	3207838813	hernandop@gmail.com
Wilfrido B.	M	28	Rio icho	Quibdo	Chocó	Secretario	Dobida	IIA	3218229521	wilfrido.b@gmail.com
Manuel B. J	M	30	Promumbi	Uro	Chocó	Representante legal	Dobida	IIA	3202203511	manuelbj@gmail.com
Dio medes olea		53	Dio Gura	Bogotá	Chocó	Lider	Dobida	VIII	3017054216	dio.medesolea@gmail.com

Anexo 2.

Consentimiento Informado

Estimado (a)

estudiante

CONSENTIMIENTO INFORMADO

Medellín, 26 de
junio de 2023

Mi nombre es Diana Jannet Zapata Gil, estudiante del doctorado en Artes de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, Argentina, como parte de mis estudios, estoy desarrollando un proyecto de investigación titulado (a la fecha) "La pintura *facial y corporal* del pueblo indígena Emberá Dóbida: una *experiencia* estética que permite comprender el mundo como un entramado sistémico".

Quiero invitarle a participar en este proyecto, que permitirá generar los análisis e interpretaciones necesarios para aportarle a la teoría estética Latinoamericana en el marco de la tesis de investigación mencionada. Este proyecto fue avalado por la respectiva Universidad Nacional de La Plata y tiene una finalidad académica e investigativa; no tiene una finalidad comercial.

La técnica de investigación definida, es el "*Grupo Focal*" o "*Focus Group*" el cual es por excelencia un recurso importante que pretende reunir en un espacio determinado a un grupo de personas para lograr poner en reflexión diferentes paradigmas, cuestionamientos, teorías y realidades que surgen a partir de la percepción y las vivencias de cada participante. El siguiente ejercicio corresponde al momento tres (03) aplicación de la Técnica de Investigación definida, el cual a su vez se compone de los siguientes seis (06) ejercicios:

Dinámica 1. Descripción de las Dinámicas

Dinámica 2. Caracterización de los saberes ancestrales

Dinámica 3. Identificación de factores que propician el desarrollo de la pintura facial y corporal como elemento comunicativo

Dinámica 4. Tipo de actividades cotidianas que se plasman en la pintura facial y corporal

Dinámica 5. Aspectos de la Cosmovisión que son reflejados

Dinámica 6. Valoración de las actividades que se desarrollan en el marco de la pintura facial y corporal

Si usted acepta participar, significa que le fue descrita cada una de las dinámicas (momentos), así como, el permiso para hacer uso de la información para fines académicos, generar memorias audiovisuales del encuentro y de los participantes, usar los demás recursos que surjan como resultado de la aplicación de la técnica, su asistencia al grupo focal. La jornada tendrá una duración aproximada entre 160 minutos y 240 minutos donde se le realizarán preguntas sobre saberes ancestrales, la pintura facial y corporal, aspectos relacionados a la cosmovisión de los pueblos originarios, entre otros.

Su participación en esta investigación no tiene ninguna recompensa material o económica y usted es libre de no participar o de retirarse cuando lo desee. Sus opiniones y aportes a esta investigación se usarán exclusivamente para este proyecto y se archivarán de manera segura. Si usted autoriza se grabará y transcribirá la jornada (en los casos en los que sea necesario). Si usted lo prefiere, su nombre no aparecerá en la tesis. Cabe mencionar que el mismo quedará a disposición del público en la biblioteca de la Universidad.

Diana Jannet Zapata Gil

Si está de acuerdo en participar en este proyecto por favor escriba SI o NO con su puño y letra en cada una de las casillas y escriba su nombre y datos de contacto.

	Acepto participar de manera libre y voluntaria en este proyecto y entiendo que no recibiré recompensa material o económica (antes o después de la aplicación de la técnica) y que puedo retirarme cuando lo desee
	Autorizo a que la tesis / las publicaciones derivadas de esta investigación incluyan fotografías del grupo focal en las que yo aparezco
	Autorizo a que grave la entrevista y tome apuntes durante la misma
	Solicito que no revele mi nombre y si mis opiniones son citadas solicito que se haga de manera anónima
	Autorizo que mi nombre aparezca en el trabajo de grado o las publicaciones resultantes para mencionar que participé en esta investigación o cuando mis opiniones sean citadas
	Solicito que me haga llegar copia del trabajo de grado o de las publicaciones que se deriven de esta investigación
	Acepto que la jornada sea llevada a cabo por parte de un equipo de investigación y logísticos

Nombre:

Cédula de ciudadanía:

Fecha:

Correo electrónico:

Teléfono: