

PROYECTO DE GRADUACION

Trabajo Final de Grado

Pueblo Colla: herencia y tradición
Resignificación textil en la Posmodernidad

Milagros Blaquier
Cuerpo B del PG
Diseño Textil y de Indumentaria
Creación y Expresión
Diseño y producción de objetos, espacios e imágenes

Indice

Introducción	4
Capítulo 1. Posmodernidad e Indumentaria	11
1.1. Moda Posmoderna	13
1.1.1 Factores diferenciadores	14
1.1.2. Resignificación del pasado	29
1.2. Diseño con identidad	22
1.2.1 Diseñadores con prácticas manuales	24
Capítulo 2. Pueblo Colla	28
2.1. Historia	28
2.2. Ubicación geográfica	30
2.3. Tradiciones	33
2.3.1. Organización social	33
2.3.2. Lenguaje	34
2.3.3. Artesanías	35
2.3.4. Música	37
2.4. Herencia textil	38
2.4.1. Transición	40
2.4.2. Proceso de aprendizaje.	41
2.4.3. Cooperativas y Asociaciones	42
Capítulo 3. Tejidos reveladores del cosmos	47
3.1. Creencias	47
3.1.1. Cosmovisión	47
3.1.2. Religión	48
3.1.3. Celebraciones	49
3.2. Textiles	50
3.3. Simbología	53
3.4. Actualidad y gobierno	59

Capítulo 4. Técnicas de producción	62
4.1. Obtención materia prima	62
4.2. Proceso de hilatura	65
4.3. Pigmentos y teñido	67
4.4. Proceso de tejeduría	70
4.4.1. Partes del telar	70
4.4.2. Telares	71
4.4.3. Tejidos	73
4.5. Tipologías	75
4.5.1. Ponchos	77
4.5.2. Aguayo	79
Capítulo 5. Propuesta de diseño	82
5.1. Target	85
5.2. Concepto	85
5.3. Investigación, inspiración y panel conceptual	86
5.4. Tendencias	87
5.5. Recursos del diseño	87
5.5.1. Tejidos	87
5.5.2. Estampados y bordados	88
5.5.3. Paleta de Color	90
5.5.4. Siluetas y tipologías	90
5.6. Diseño	91
5.7. Confección	91
Conclusiones	93
Lista de referencias bibliográficas	98
Bibliografía	104

Introducción

El presente Proyecto de Graduación toma como objeto de estudio los textiles Collas situados en el Noroeste Argentino (NOA), especialmente aquellos de los pueblos situados en la Quebrada de Humahuaca. Por un lado, se investiga esta cultura; su historia y sus costumbres con el fin de rescatar y documentar sus técnicas de tejeduría. Por el otro, se reflexiona acerca del diseño en la era posmoderna y la forma en que se pueden resignificar las técnicas ancestrales de tejeduría de los Collas para que puedan ser utilizadas en la actualidad. Se indaga acerca de sus tradiciones, sus creencias, su comida y su música, haciendo hincapié en la indumentaria y sus tejidos. Los textiles son un elemento que los diferencia de otras culturas por eso se investiga su evolución a través del tiempo y sus características particulares. Se analizan los tejidos, los colores, las técnicas de teñido, de hilatura, de tejeduría y la simbología de estos componentes.

El nombre Colla deviene del Imperio Incaico que estaba dividido en cuatro suyus o reinos; Chunchasuyu al norte, Collasuyu al sur, Antisuyu al este, Constisuyu al oeste. El Collasuyu, nombre del cual resulta la denominación colla (o kolla, incluso, coya), significa país de los collas. Este reino ocupaba el sur de Cusco en Perú, el Altiplano boliviano, el norte de Chile y Argentina hasta Mendoza y el borde occidental de Santiago de Estero. Los habitantes de estos territorios son los denominados collas, a quienes conquistaron los españoles en el siglo XVI al llegar a estas tierras. En Argentina, habitan en los poblados de la Puna, de los valles y en la quebrada norteña de Humahuaca y Toro.

El problema encontrado es que con el correr de los años, producto de la industrialización, se fueron dejando de lado las técnicas artesanales de tejeduría reemplazándolas por otras de mayor rendimiento y rapidez. Existe poca relación entre diseñadores y artesanos. Al mismo tiempo, las formas de tejeduría de los collas y los significados de los simbolismos presentes en los textiles, al ser transmitidos oralmente, están desapareciendo. En este proyecto se sostiene el concepto de que una tradición con tanta historia no debería desaparecer. La dificultad metodológica encontrada es que existe

escasa bibliografía que explique la relación de los Collas que habitan en el NOA con su indumentaria y sus textiles.

La pregunta problema planteada es cómo a través del diseño se pueden rescatar las tradiciones textiles de los pueblos originarios del NOA para resignificar esos tejidos y revalorizar su iconografía. Al mismo tiempo, poder introducirlos en una colección actual destinada a un público regido por las características de la posmodernidad.

El Presente Proyecto de Graduación tiene como objetivo general diseñar prendas inspiradas en el pueblo Colla del NOA. A su vez, resignificar y revalorar sus técnicas de tejeduría para que no queden relegadas simplemente en una región y se pierdan con el correr del tiempo. También, rescatar la iconografía autóctona entendiendo su significado e incluyéndola en las prendas. El objetivo es mantener estas técnicas vigentes y, al mismo tiempo, crear conciencia del valor que poseen y aportar un proyecto que ayude a su difusión.

Los objetivos específicos del Proyecto de Graduación son realizar un análisis de las características de la Posmodernidad en relación a la indumentaria exponiendo las razones por las cuales actualmente existe un nicho en el mercado que busca la diferenciación desde la inclusión de técnicas manuales en la producción de prendas. Para lograr la resignificación es necesario introducirse en la cultura Colla, fundamentalmente en su cultura textil. Investigar la historia y las particularidades de este pueblo. Indagar en sus técnicas de producción textil, sus vestimentas y los materiales que utilizan. También, destacar la importancia ancestral del arte de tejer y las formas de enseñanza que se utilizan.

El presente Proyecto de Graduación se enmarca dentro de la categoría de Creación y Expresión dado que se analiza la cultura Colla identificando los elementos pertinentes que la caracterizan para poder introducirse en su cultura textil. Teniendo en cuenta lo investigado se realiza una resignificación del tejido colla y de su iconografía diseñando una propuesta de indumentaria que responde a los paradigmas planteados por la

sociedad posmoderna. Se categoriza dentro de la línea temática Diseño y producción de objetos, espacios e imágenes porque estudia las técnicas de tejeduría ancestrales para incorporarlas en una colección moderna, teniendo en cuenta las características de la posmodernidad.

La importancia de la temática de este proyecto es que permite rescatar el trabajo artesanal textil de la cultura Colla y su iconografía. Existe escasa bibliografía que se refiere directamente a los collas que habitan el NOA. Además, sus técnicas de tejeduría se transmiten oralmente de generación en generación.

Para entender esta cultura es importante investigar su historia, su lenguaje, sus costumbres, sus creencias, sus mitos, su forma de vestirse y el significado de sus textiles. En la actualidad, debido a los avances tecnológicos, al proceso de industrialización y la producción en masas se aceleraron los ciclos de la moda. Sin embargo, existe un nicho en el mercado que busca continuamente la diferenciación. Los factores diferenciales fueron cambiando a lo largo del tiempo de acuerdo a las necesidades de la sociedad. En la actualidad, un elemento es la inclusión de productos artesanales. El aporte de este Proyecto de Graduación es la información que se brindará sobre esta comunidad, relacionada en mayor parte a sus textiles, sus técnicas de tejeduría ancestral y su simbología. Sin embargo, también se destacan otros aspectos de los collas que son elementales para comprender su idiosincrasia. Estos conocimientos obtenidos se plasman en el desarrollo de una colección de indumentaria que responde a los paradigmas de la sociedad posmoderna en la cual se revalorizan los textiles de esta cultura junto a su iconografía representativa.

El presente Proyecto de Graduación se relaciona con las asignaturas Técnicas de Producción I y Técnicas de Producción II. Teniendo en cuenta los contenidos de ambas asignaturas el siguiente PG puede sugerirse como lectura recomendada de la asignatura Técnicas de Producción II dado que ésta profundiza algunos conceptos de la asignatura Técnicas de Producción I y añade contenidos. La asignatura Técnicas de Producción II

ahonda en el conocimiento sobre los hilados: sus propiedades y características, los procesos productivos requeridos, los diferentes tipos que existen, el sistema de titulación, torsión, resistencia, elasticidad, filamentos. Se desarrollan las características del tejido plano, el tejido de punto, el no tejido, los ligamentos y la base de evoluciones. También, aporta conocimiento sobre los telares. El Proyecto de Graduación aportaría conocimiento académico técnico y, al mismo tiempo, conocimiento desde un plano simbólico. Desarrolla el proceso productivo de principio a fin; desde la obtención de la materia prima hasta la confección de la prenda, teniendo en cuenta que todo forma parte del diseño y de la visión del diseñador. También, enriquece la asignatura desde un plano cultural: permite que los alumnos conozcan más de su país, de su cultura, de sus raíces.

Se utilizan diversos proyectos de alumnos de la universidad para la realización de este Proyecto de Graduación. Sofía Popolizio en su trabajo *Viejas técnicas, nuevas oportunidades. El trabajo artesanal textil como patrimonio cultural* desarrolla la importancia de la revalorización de trabajo artesanal textil que aportó la inmigración europea de primera mitad del siglo XX. Realiza un trabajo de investigación y plantea la formación de una asociación que agrupe a las mujeres que practican las antiguas técnicas artesanales con el objetivo de rescatar esas prácticas. También, es una forma de brindar trabajo a aquellas mujeres que tendrían un espacio para transmitir sus conocimientos a otras generaciones. El trabajo de Aconcha Díaz titulado *De los Mapuches a la indumentaria actual* plantea un retorno a las raíces argentinas desde la cultura mapuche y sus técnicas textiles. Analiza la sociedad argentina y la influencia que ejercen las tendencias mundiales sobre los consumidores y el desconocimiento que existe hacia el legado histórico del país. Morello en su trabajo *Huellas del pasado. Arte textil* explica la desvalorización que existe actualmente hacia lo artesanal y lo autóctono. Realiza una investigación de las diferentes culturas precolombinas concentrándose en la cultura Mapuche y en los ponchos. Su objetivo es recuperar el trabajo manual fusionando diferentes disciplinas. *El diseño en las artesanías textiles misioneras. Primera parte. Los*

textiles de Eugenia Expósito desarrolla la variedad de productos textiles artesanales del área de las antiguas misiones jesuítico-guaraníes. Explica la influencia del sincretismo cultural de aquella zona en los textiles. Jorge Alarcón, en su trabajo *Rescate de una tradición: estudio del lenguaje gráfico en la trama textil Amuzga*, realiza un acercamiento a la cultura Amuzga y plantea la creación de un muestrario textil, una colección permanente y un centro dónde las personas puedan aprender el oficio del tejedor y aplicarlo a diferentes proyectos. De esta manera, se logra conservar el legado de esa cultura.

Las variables a tener en cuenta son diseño, cultura, identidad, tradición y Posmodernidad. Con respecto al concepto de diseño se tomará en cuenta la definición Wucius Wong (1995) quien lo explica como un proceso de creación visual que cumple una función. Es decir, que el diseño no es sólo embellecimiento de objetos sino que también cumple con exigencias prácticas. Para el término cultura se partirá del Diccionario de la Real Academia Española (RAE) (2009) que la define como un conjunto de atributos que pertenecen a cierta época o grupo social y se complementa con el pensamiento de Raymond Williams (2009)

la organización de la producción, la estructura de la familia, la estructura de las instituciones que expresan o gobiernan las relaciones sociales, y las formas características a través de las cuales se comunican los miembros de la sociedad. (Williams, 2009, p. 51)

El término tradición se define como la transmisión de ciertos elementos de generación en generación. Se tomará el concepto de mito desde Magrassi (2005) que lo precisa como una narración ficticia con personajes de carácter divino o heroico y cuyo objetivo es ilustrar normas de conducta. Magrassi (2005) define al rito como un acto simbólico individual o colectivo que, a lo largo del tiempo, mantiene firme ciertos elementos. Por consiguiente, los cambios deben realizarse cautelosamente dado que la repetición es la esencia del rito. Bauman (2008) describe la identidad como aquellas características propias de un individuo que lo caracteriza y lo hace único.

Para cumplir los objetivos planteados se utilizan diversas técnicas de investigación: investigación bibliográfica para poder exponer la información pertinente, trabajo de campo en la Quebrada de Humahuaca para poder percibir desde una vivencia personal aquello de lo que se está escribiendo. En la Quebrada de Humahuaca se entrevistará diferentes personas que brindarán su testimonio personal y enriquecerán la información: Pablo Yurquina, tejedor y criador de vicuñas, Hugo Sumbaino, fundador de la cooperativa Punha y Hugo Osedo, técnico de la asociación Warmi de la Quebrada de Humahuaca.

También, se conversará con Cristina Guzmán, quien fue senadora de la provincia de Jujuy y con Ruth Corcuera, autora del libro *Arte textil y mundo andino*.

El Proyecto de Graduación está organizado en cinco capítulos. En el capítulo uno se desarrolla el concepto de Posmodernidad: los productos se fabrican a gran velocidad, tienen breve duración en el mercado y una obsolescencia programada. El objetivo es que los usuarios estén constantemente adquiriendo nuevos productos. Se relaciona este tema con la indumentaria y se describen las características de la moda posmoderna. Existe actualmente una tendencia hacia las prácticas manuales, diversas marcas de relevancia internacional las incorporan dándole un valor agregado a sus productos. Más allá que la sociedad está regida por un pensamiento posmoderno aparece un nicho en el mercado que busca diferenciarse de la masa y conectarse con sus raíces. Defienden los productos realizados artesanalmente por su singularidad y admiran a los diseñadores que poseen un identidad individual particular que los hace diferentes al resto. Siempre existieron elementos que diferenciaban a los diferentes grupos sociales. Antes eran los tejidos, los colores o las tipologías. La producción en serie y la invención de fibras artificiales y sintéticas eliminó esas antiguas barreras que distinguían a las diferentes clases sociales. Esto llevó a que se establezcan nuevas barreras y una de ellas son las prendas tejidas a mano. Se generan productos únicos que fomentan la diferenciación y los precios elevados permiten la distinción.

En el capítulo dos se presenta una breve historia de los Collas, su pasado, su asentamiento en el NOA y su conquista por los españoles. También se hace referencia a sus artesanías, su religión y cosmovisión, sus costumbres y tradiciones. Todos estos factores son los que identifican a una cultura y están estrechamente relacionados a sus textiles dado que su historia también está representada en ellos. Además, se explica cómo es el proceso de aprendizaje de las técnicas textiles. Se destaca la formación de cooperativas y asociaciones en el NOA que intentan mejorar las condiciones de vida de los artesanos debido a la falta de legislaciones que los respalden.

El capítulo tres está dedicado a los textiles de los collas. Por un lado, su historia, es decir cómo fueron evolucionando y de dónde tienen influencias. Por otro lado, se hace referencia a la iconografía presente en los tejidos. Se explican los significados de los símbolos y los colores y su evolución a través de los años. Finalmente, se describe la postura del gobierno en relación a los pueblos del NOA y cómo sus medidas impactan en la producción textil.

El capítulo cuatro tiene un enfoque técnico acerca la indumentaria y los textiles. Se describe todo el proceso productivo desde la obtención de la materia prima hasta el producto final, pasando por la elaboración del hilado, la obtención de pigmentos y las diferentes formas de teñido, las técnicas de tejeduría y la confección de las prendas. Se hace referencia a los tipos de textiles que realizan y los colores y tipologías que utilizan.

Finalmente, el capítulo cinco explica la propuesta de diseño que se desarrollará en cuerpo C. Se explican los factores que se tomarán en cuenta para el desarrollo de la colección y la justificación de los diseños presentados.

Capítulo 1. Posmodernidad e Indumentaria

La posmodernidad tiene un sentido temporal dado que viene después de la Modernidad: “la continua, la profundiza, la niega de raíz.” (Lyotard, 1991, p.53) Tomando la Posmodernidad como una etapa histórica, nace en el siglo XX frente al resquebrajamiento de lo moderno. No se puede definir con exactitud el comienzo dado que algunos sostienen que fue en 1920, otros luego de la Segunda Guerra Mundial, incluso se sostiene que comenzó luego de los sucesos de mayo de 1968 o en la década del 70. Charles Jenks (1984) sostiene que la Posmodernidad comienza el 15 de julio de 1972, a las 15:30 cuando se demuele un famoso edificio, *Puitt- Igoe*, construido por Le Corbusier respetando la doctrina arquitectónica de la Bauhaus. Este edificio encarnaba la Modernidad: orden racional en todo, funcionalidad, distribución de espacios, materiales novedosos. En contraposición, la Posmodernidad propone una creación más libre en la cual la construcción se integra al medio en el que se alza y los elementos no son necesariamente funcionales: columnas sueltas, arcadas desconectadas, materiales propios de cada lugar. En oposición a la línea de progreso definido planteada por la Modernidad, que se refiere a un mundo que marcha siempre de manera ascendente acercándose cada vez más a la perfección y que se ve destruido luego de las dos Guerras Mundiales, la Posmodernidad no encuentra dirección ni sentido en la historia. No existe el progreso ni existen las metas en el proceso del tiempo, no hay más que presente, es la muerte de la utopías.

La Posmodernidad lleva la ruptura de la unidad de la cultura al extremo. No hay ni teología, ni ideología, ni sistemas filosóficos, ni visión de la historia, ni ética general, ni escala de valores esenciales. “No existe sistema alguno de los objetos sino conexiones efímeras.” (Baudrillard, 1969, p.42) No se acepta nada que ayude al hombre a darle sentido a la realidad, entonces, tampoco hay perspectiva del tiempo. Todo se vive con inmediatez. Lo que importa es el hoy, el aquí y el ahora. Surgen nuevas formas de religiosidad, las sectas, las prácticas ocasionales y los ritos supersticiosos.

La Posmodernidad se caracteriza por la invalidez de la razón. No le interesa ni el pasado ni el futuro y el presente se vive sin tensiones, importa lo simultáneo y no lo sucesivo. Se impone el relativismo, todo es aleatorio y no existe verdad objetiva. En la ética, se descarta una moral universal. No hay valores humanos básicos; hay acuerdos entre pequeños grupos por lo que surge la axiología de consenso: no hay verdades ni valores universales. La Posmodernidad defiende la diferencia cultural, la diversidad humana, las minorías raciales, étnicas, políticas, religiosas, sociales y también la preservación de las culturas regionales, nacionales y tribales. Al mismo tiempo, plantea que nada se puede aprender del pasado, no se lo cuestiona ni lo revisa. La mirada hacia el pasado puede ser como una forma de juego o recreación. Surgen entonces, pasados creados por la creatividad o una mirada caracterizada por el distanciamiento y el no compromiso. El pasado no produce preocupación ni nostalgia. Sin embargo, a pesar de que la Posmodernidad plantea el relativismo de alguna forma absolutiza los principios que plantea, sería un mega relato enmascarado, decir que todo es relativo es un principio absoluto.

La vida vertiginosa que plantea la Posmodernidad lleva a la producción masiva de productos, acortando los ciclos de vida, convirtiéndolos rápidamente en obsoletos. Los avances tecnológicos permiten las innovaciones constantes en todos los campos productivos. De esta manera, se presenta una gran cantidad y variedad de productos que se reemplazan velozmente por otros más evolucionados de más y mejores prestaciones. Además, el consumidor, acostumbrado a vivir en tiempos acelerados, espera la renovación de estos productos y las nuevas propuestas. Existe multiplicidad y renovación constante de oferta porque existe una voracidad insaciable en la demanda y viceversa.

1.1 Moda Posmoderna

La Posmodernidad caracterizada por los tiempos acelerados, la variedad de productos y la producción masiva plantea una dicotomía al consumidor de indumentaria. Por un lado, la necesidad de integrarse para no sentirse desplazado. Por el otro, el afán de la distinción y la diferenciación. Se contraponen la individualidad y la cultura de masas.

Lipovetsky (2009) sostiene que la gente tiene mayor libertad a la hora de vestirse que en los siglos pasados dado que no hay cánones explícitos de apariencia y la variedad permite la posibilidad de elección. La multiplicidad de opciones permite que cada persona sea responsable de la imagen que muestra. Los medios de comunicación y los individuos pueden rechazar o aceptar una tendencia o un diseñador.

En la indumentaria, el sistema de la moda se caracteriza por la “monopolización psicológica de todas las necesidades; una unanimidad del consumo que corresponde, por fin, armoniosamente a la concentración y al dirigismo absoluto de la producción.” (Baudrillard, 1969, p.208) Es cierto que no existen reglas explícitas con respecto a lo que una persona puede o no ponerse. Pero es lo implícito lo que lleva a los individuos a tener comportamientos parecidos. Temporada tras temporada se determinan las tipologías, los colores, los largos modulares y los tejidos que deben utilizarse. No es una orden, es un consejo sutil pero de no cumplirlo y no fusionarte con la masa, que sí lo va a incorporar, quedas afuera del sistema. Esa elección, de qué comprar o qué ponerse, que parece ser libre, no sólo es influenciada por la tendencia del momento sino también por la pertenencia a una clase social que dictamina hábitos de consumo, comportamientos y preferencias de marcas y productos. Bauman (2007) sostiene que uno debe demostrar a través de hechos y formas de vivir que pertenece a la clase de la que se dice ser. Moda de masas se refiere a aquellas prácticas o comportamientos comunes a todos los miembros de una sociedad o a la gran mayoría.

La individualidad consiste en separarse de la masa, generar sorpresa y manifestar originalidad. Pero los individuos constantemente buscan la aceptación y la pertenencia

porque nadie quiere sentirse excluido. Baudrillard (1969) afirma que la elección existe siempre y es un acto individual, consciente y libre. Entonces, se genera una lucha constante entre el ser y el pertenecer.

1.1.1 Factores diferenciadores

Debido a los medios comunicación masivos que transforman lo implícito en explícito, a través de revistas, publicidades, diarios e Internet, los individuos están anestesiados en cuanto a lo que deberían elegir a la hora de vestirse o comprar. Los personajes de referencia y los bloggers imponen las tendencias que luego se imitan alrededor del mundo. Sin tener noción consciente, los individuos forman parte de una masa de identidades líquidas. Bauman (2007) utiliza el término líquido haciendo alusión a los fluidos que están cambiando constantemente. La Posmodernidad es la era de la apariencia, el abandono del ser hacia el parecer. Las personas viven en una constante lucha entre lo que se muestra, lo que se quiere ser y lo que es. Los medios de comunicación “proporcionan la materia prima que sus espectadores usan para abordar la ambivalencia de su emplazamiento social” (Bauman, 2007, p.204), plantean modelos que las personas internalizan como necesidades. Entonces, surge el instinto de adoptarlos dado que deben satisfacer sus necesidades de pertenencia y reconocimiento para tener seguridad. Los individuos están atados a una serie de normas impuestas y convenciones que dificulta el apartamiento y la diferenciación por temor al rechazo. Así se generan dos actitudes contrapuestas: uniformidad e individualidad.

La uniformidad es producto del conformismo posmoderno en el cual el hombre, vacío de contenido, no puede elaborar una identidad propia. Busca las opciones seguras que permiten la aceptación e integración dentro del grupo.

Para poder lograr una diferenciación real y auténtica el individuo debe conocerse y aceptarse. Así puede generar una identidad propia que le permitirá afirmar su individualidad siendo original, apartándose de la masa.

También existe una tercera actitud que convive en armonía con las anteriores. Por medio del uso de ciertos productos lograr una distinción social que permite al individuo relacionarse con un grupo social determinado y al mismo tiempo diferenciarse de la masa.

La indumentaria desde el principio de los tiempos y en las civilizaciones más antiguas siempre funcionó como indicador social. En el antiguo Egipto los esclavos a penas se vestían mientras que los amos usaban la indumentaria no para abrigarse sino para indicar su categoría social. Además, sólo aquellos que pertenecían a una posición social alta podían llevar sandalias. Los griegos y los romanos regulaban el tipo, el color y el número de prendas que se utilizaban así como los tipos de bordados. Laurence Langner (1959) agrega que la ropa se ha utilizado siempre para generar admiración y asegurarse de encajar en cierto círculo social y no sentirse inferior.

Aunque en la actualidad la moda se democratizó, la mentalidad de las personas no. La posmodernidad es la era de imagen, de la apariencia. A pesar que hoy la moda no se considera clasista, como era en los siglos anteriores cuando existían por ejemplo las leyes suntuarias que impedían a los burgueses comprar cierta tela o imponían las cantidad de trajes que podían utilizar, la gente sigue buscando la distinción social; ya sea en un diseño, en un tejido, en un estampado o en un accesorio. No es una diferenciación individual que afirma la identidad propia sino un indicador social que permite al individuo pertenecer a un grupo social y al mismo tiempo diferenciarse de la masa, no individual sino colectivamente.

Lipovetsky (2009) determina que a partir de la democratización se redujeron los signos que determinaban diferencia social. Esto no significa igualdad de apariencia sino que aparecieron signos más sutiles que demuestran distinción o pertenencia a un círculo social. Siempre existirán elementos que distingan las diferentes clases sociales. A comienzos del siglo XX eran las firmas, los cortes y los tejidos. A partir de 1949 con la irrupción del prêt-à-porter y la producción en masa estos signos fueron variando. La

producción industrial permitía generar productos a gran escala en un período corto de tiempo. Entonces, los accesorios se convirtieron en un aliado de la distinción y la individualidad.

Querer algo único y diferencial no es contradictorio con querer algo que todo el mundo usa, “es concebible que cada uno se sienta original siendo que todos se parecen.” (Baudrillard, 1969, p.209) Sería entonces, pertenecer a un grupo que se distingue socialmente pero dentro del grupo los individuos no desarrollan la individualidad.

Con el correr de los años, los elementos que permiten la distinción fueron variando dado que estos también están sujetos a la era posmoderna de ritmos frenéticos y cambios constantes tanto en los productos, la oferta; como en los gustos de los consumidores, la demanda.

Los accesorios cumplen un rol fundamental en este deseo de distinción. Las carteras de marcas internacionales reconocidas son costosas y un público reducido puede adquirirlas. *Louis Vuitton* se caracteriza por su monograma *LV* que se encuentra presente en varios bolsos. Este canvas permite que la gente identifique con facilidad la marca de la cartera de quien la lleva. *Gucci* y *Fendi* también tienen un canvas identificatorio aunque no se encuentra presente en todos los modelos, sino se reconocen a través de la hebilla que suele ser con las iniciales. Otras se reconocen por tener un tipo de cuero particular como son las carteras *Chanel*. Existen modelos de carteras que se hicieron famosos por celebridades que lo utilizaron como es el caso de la *Lady Dior*, de la marca *Dior*, que fue utilizada por la princesa Diana (Lady Di) y por ella deviene el nombre del modelo. Otras como la *Balenciaga* clásica se volvieron conocidas porque las utilizaban celebridades. Teniendo esto en cuenta, se podría indicar que en términos generales la gente que puede adquirir una sola cartera, es decir que no tiene en cantidad o no puede adquirir muchas, va a elegir algún modelo popular. No necesariamente porque le parezca el más atractivo sino porque quien la mire la puede distinguir con facilidad. Al mismo tiempo, es una forma de demostrar pertenencia a un círculo social. Como se dijo anteriormente una de las

funciones más antiguas de la ropa es encantar, es esa necesidad que tiene el hombre de sentirse superior (Langner, 1959). Lo mismo sucede con los anteojos. Están aquellos de marcas reconocidas como los *Ray-Bay* cuyos modelos como los *wayfarer* y los *aviator* se volvieron populares entre los jóvenes. Por el precio de esos anteojos se pueden conseguir de otras marcas como *Miu Miu* o *Marc Jacobs*. Sin embargo, la gente elige el modelo *wayfarer* sin siquiera probarse otra marca por que son los populares, los que usa la mayoría, los que permiten a alguien sentirse integrado simplemente porque lo tiene el resto de la gente. Entonces, se generan dos fenómenos. Por un lado, el deseo de la distinción, ser dueño de algo que le permite a las personas pertenecer a un grupo social determinado. Por el otro lado, el uniformarse para pertenecer. Entonces, identidad individual quede relegada.

Sucedió lo mismo cuando las marcas comenzaron a colocar sus logos en la parte exterior de las prendas. De esta manera, se podía identificar con facilidad si alguien llevaba una camisa *Ralph Lauren* o una chomba *Lacoste* o si era de otra marca. En Argentina, este fenómeno lo empezaron a implementar varias marca, especialmente de hombres como *Félix*, *Garçon García*, entre otras, que presentan un logo identificable. Esta implementación luego de un tiempo se volvió masiva entonces marcas como *Ralph Lauren* buscaron diferenciarse nuevamente y agrandaron los logos. Lo mismo ocurrió con *Lacoste*. Los hicieron visibles y los colocaron en camisas, chombas, trajes de baño, suéteres. De este ejemplo se desprenden diversas observaciones: Por un lado, la identidad propia de la marca que la hace única y distintiva. Al mismo tiempo, la capacidad de flexibilidad e innovación para responder a los requerimientos del mercado. Generar nuevas propuestas exitosas cuando lo presentado se vuelve popular convierte a una marca en líder de mercado. Por el otro, la masificación de los productos y la similitud en la oferta. Las marcas incorporan las propuestas que fueron exitosas avalando constantemente la tendencia del momento. Nuevamente, se recae en el concepto que se desarrolló anteriormente. Algunas personas no eligen una camisa *Ralph Lauren* por su

diseño o calidad, sino que la adquieren para pertenecer dado que su reconocido logotipo es signo de distinción.

El deseo de la gente de pertenecer y al mismo tiempo distinguirse es tan grande que existe paralelamente a estas marcas de lujo las imitaciones de todas las versiones populares de sus carteras, billeteras, alhajas, entre otras cosas. Uno se pregunta por qué alguien adquiere una cartera copiada cuando podría comprarse otra, seguramente de mejor calidad, por el mismo precio. La respuesta es lo expuesto anteriormente: ese otro modelo no le daría a la persona la confianza que siente por tener la cartera reconocida. A pesar que es un sentimiento ficticio, porque la cartera verdaderamente no la tiene, entonces no se distingue ni encaja realmente, el sentimiento de pertenencia igual parece verdadero.

En respuesta a este fenómeno las marcas realizan diseños cada vez más exclusivos y particulares que son difíciles de plagiar. Estos son los productos destinados a la diferenciación individual, no desde un lugar de distinción sino de identidad personal. A su vez, continúan realizando los modelos clásicos. Buadelaire (1869) hace referencia a aquellos productos que permanecen y se mantienen a través de los años. Sufren pocas alteraciones dado que responden a gustos consolidados culturalmente por la sociedad de consumo: son clásicos aceptados, aprobados y valorados. De esta manera, los consumidores pueden adquirir modelos exclusivos logrando diferenciación y, al mismo tiempo, una distinción perceptible dentro del grupo al cual pertenece. Los modelos clásicos se siguen vendiendo para aquellos que quieren una distinción visible y no quieren alejarse de la masa. Asimismo, la venta de carteras copiadas sirve como publicidad de marca porque una mayor presencia en la calle aumenta el deseo de los individuos a tener una para pertenecer.

En esta vorágine del mundo posmoderno en dónde la multiplicación en serie, la velocidad en la producción y el constante cambio son elementos característicos se está dando un fenómeno que se opone a estos principios. Marcas como *Hermès* realizan productos que

se distinguen no por su diseño extravagante, ni por seguir ciertas tendencias sino por su trabajo artesanal. Los modelos de carteras *Kelly Bag* o *Birkin*, denominadas así porque las utilizaban Grace Kelly y la modelo Jane Birkin, respectivamente, son realizados por un artesano, llevan un número de serie para identificarlas y están firmadas individualmente. En los últimos años que se fue generando una tendencia que responde de forma directamente opuesta a los planteos de la posmodernidad que es la vuelta a lo artesanal. A pesar, que la Posmodernidad defiende la diversidad humana y las minorías étnicas su mirada hacia el pasado es distante y sin compromiso dado que sostiene que nada se puede aprender del pasado, no se cuestiona ni se revisa. En un mundo superficial, en el cual la gente vive acelerada y en donde existe un vaciamiento total de la cultura, esta comenzando un proceso que consiste en volver a las raíces. De esta manera, lo artesanal, que es aquello fabricado a mano con técnicas ancestrales, se convierte en un elemento diferenciador y distintivo para el consumidor saturado de los paradigmas posmodernos. Son individuos sensibles que buscan conectarse con algo más profundo. Los tejidos que se obtienen son únicos y no pueden ser repetidos en serie exactamente iguales dado que no son máquinas quienes los realizan sino personas.

1.1.2 Resignificación del pasado

Siempre existió cierta fascinación por las culturas antiguas. En ciertos períodos se visualiza un retorno a una cultura anterior, ya sea nativa o extranjera. La gente tiende a decorar sus casas, vestirse y adornarse inspirándose en cierta época o civilización. James Laver (2008) describe que a mediados del siglo XIX fue el Renacimiento italiano, y un poco más tarde la Edad Media. A finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX las miradas se volcaron hacia Roma y Grecia. El estilo neoclásico se encontraba en las decoraciones, los muebles y la vestimenta. Las mujeres utilizaban vestidos livianos de muselina y sandalias romanas. No era un copia exacta de aquella época sino que se tomaban los elementos característicos y se los reinventaba adecuándose al tiempo en

que se vivía. Las túnicas, por ejemplo, en lugar de ser un único paño como en la época griega se cosían desde los extremos. Este proceso se lo conoce como resignificación, es decir que se le da un nuevo significado. Se toma un elemento de una época pasada y se lo lleva a la actualidad incorporando los cambios pertinentes.

Existe también una tendencia por adoptar trajes étnicos de culturas exóticas como India, Marruecos, México e Indonesia. Estas prendas ofrecen un valor agregado dado que suelen ser hechas a mano y con fibras naturales como algodón, seda, lana y también piel. Siempre tienen un carácter llamativo, ya sea por su rareza, por sus colores, por su precio o por el detalle en la construcción y la minuciosidad en los detalles.

A lo largo del tiempo, los tejidos utilizados para la fabricación de las prendas sirvieron como demostración de la posición social a la que pertenecía una persona o como signo de distinción. En un momento, fueron los brocados, los satenes, los encajes y el terciopelo. Actualmente, con la invención de los tejidos sintéticos muchos de estos materiales pueden ser reemplazados. A pesar que en un principio algunos tejidos sintéticos, como el rayón y el nailon, eran costosos por su éxito y novedad, luego perdieron su distinción y su precio fue disminuyendo. Por esa razón, en la actualidad los tejidos de fibras naturales mantienen su prestigio y los textiles realizados a mano aumentan el valor agregado dado que los hace aún más exclusivos.

En los años 70, como consecuencia del proceso de industrialización, el mercado artesanal atravesó un gran cambio. Susana Saulquin (2008) plantea que en ese momento, caracterizado por los principios posmodernos, sorprendentemente Argentina optó por la des-industrialización. Esta medida impactó negativamente a la industria textil dado que no se incluyeron políticas industriales que defendían la producción nacional. Este fenómeno también impactó a la zona del NOA y los textiles tradicionales dejaron de ser prendas de uso exclusivo indígenas y comenzaron a comercializarse. De esta manera, las prendas y los tejidos fueron perdiendo su bagaje cultural cargado de simbolismos y creencias. Ya no era una práctica que se mantenía dentro de su propia

cultura sino que todo el mundo podía acceder a ella y no existían leyes para defender su producción. De a poco, se fueron perdiendo algunas prácticas, como el teñido natural, para poder responder a los requerimientos del mercado de tiempos y costos. En aquellos tejidos confeccionados por artesanas se destacan los motivos referidos a la cosmogonía del pueblo y el trabajo realizado con gran precisión.

Muchas de las técnicas ancestrales fueron sustituidas por otras que optimizaban el rendimiento de la producción para lograr una mayor comercialización. De esta manera, aquel arte de tejeduría que se pasó de generación en generación durante miles de años, de a poco fue perdiendo sus características y significados. Ricardo Nardi (2008) hace alusión a la dificultad de la vigencia de la tejeduría tradicional debido a los altos costos de la materia prima, la explotación de los tejedores por parte de los revendedores y bolicheros que obtienen los tejidos por trueques con mercaderías de baja calidad, el mercado insuficiente y la dificultad que existe para acercar la producción a los centros de consumidores.

Surgen también innovaciones que permiten realizar los tejidos a menor costo pero que se alejan de las técnicas tradicionales: la utilización de piolín teñido para confeccionar las fajas e incorporarle también en tramas, el uso de medias viejas para hacer peleros, la introducción del hilo de lana industrial y la representación de motivos decorativos obtenidos de revistas. Paulatinamente el trabajo artesanal está perdiendo “su sentido estético y el valor humano y cultural del artesano, ese hombre o mujer solitarios, que realizan cada obra de sus manos con amor enorme y paciencia, porque en ella ponen toda su capacidad artística” (Puló, 2011, p.15)

Susana Saulquin (2008) afirma que en la década del 90 en consecuencia de las tendencias globales, las grandes organizaciones industriales y la producción masiva impersonal se generaron nuevas propuestas que hacían hincapié en lo local, lo personalizado y lo artesanal. Esta nueva forma de producción se alejaba de los parámetros de la producción masiva para desarrollar productos personalizados inspirados

en formas, colores y materiales locales. La creación individual y original que se alejaba de la copia de los productos internacionales comenzó a ser más valorada y se denominó diseño de autor. Al mismo tiempo, los consumidores, aburridos de los diseños masivos, buscaban más personalización y productos diferenciales, únicos y originales. En cierta manera, la producción industrial incentivó la producción artesanal dado que esta última surgió como una alternativa a las propuestas de los diseños masivos.

Los diseños comenzaron a hacer alusión a culturas ancestrales de las diferentes regiones del país con el objetivo de resignificarlas. Resignificar significa tomar algún elemento y darle un nuevo valor, volver a darle un significado con una visión personal. Aquellas culturas relegadas del país, comenzaron a tomar relevancia y los diseñadores encontraron en ellas una fuente de inspiración.

1.2. Diseño con identidad

Lipovetsky (1994) plantea la individualidad posmoderna desde un lado narcisista: el Yo sobre todas las cosas. Describe al hombre actual como un ser que busca constantemente el estar bien y disfrutar, hedonismo extremo. Está desprovisto de valores sociales y morales, mostrando una indiferencia pura frente a las catástrofes mundiales. Parecería que nada afecta a estos individuos cuya necesidad primordial es su bienestar y su imagen. El esfuerzo fue sustituido por la realización inmediata. La individualidad extrema llevó al vacío de la identidad personal para convertir a los individuos en seres imprecisos. El vacío de un individuo se relaciona con la carencia de algo. En la actualidad, parecería que las personas llenan el vacío con la adquisición de productos. Entonces, se convierte en un vacío insaciable, un círculo vicioso de creer que algo les permite ser más atractivos, tener más estilo, ser más feliz y cuando surge un producto mejor o se renueva la tendencia vuelve la necesidad. Es una adicción que construye una felicidad irreal. En realidad, la causa de ese vacío está mal interpretada y no tiene que ver con una falta material sino con algo mucho más profundo que es la esencia de la persona. Los

hombres, absorbidos en sí mismos, generan un desapego emocional huyendo de los sentimientos, permaneciendo así en un plano superficial. Existe un desapego emocional, se huye de los sentimientos para lograr una indiferencia sentimental: hombres absorbidos en sí mismos desde un lado superficial. La introspección es un acto que está desapareciendo, sostiene Bauman (2007). Enfrentados a un momento de soledad, los hombres buscan a través de los celulares alguien que virtualmente los acompañe. Mientras el hombre continúe viviendo en un mundo de apariencias y no de esencia, el consumo continuará siendo “el combustible que mueve a las masas.” (Yonnet, 2005, p.224) La producción es el carbón que alimenta el combustible: lo nuevo es considerado atractivo, la gente imita a los personajes de referencia que encarnan las tendencias intentando pertenecer y distinguirse. El fuego nunca dejará de arder mientras los individuos sean interpretados como una masa que adopta identidades líquidas por el gran sistema de la moda.

Susana Saulquin (2008) explica que la moda, por la variedad de oferta que presenta, permite a las personas ser muchos individuos en un solo ser, sostiene que una persona puede utilizar diferentes máscaras dado que cada uno es libre y puede ser quien quiera ser. Es a través de la interpretación de diferentes roles que las personas se pueden acercar a aquello que quieren o desean ser y finalmente a aquello que son. Pero para encontrar la verdadera identidad no sólo se debe jugar diferentes roles sino también se debe hurgar en los rincones más íntimos del ser. Sin embargo, es muy difícil lograr la identidad cuando se vive en un mundo de superficialidades porque es imposible llegar a la esencia de las personas. La identidad genera seguridad y afirmación de la personalidad. Cuando la identidad se encuentra entonces el individuo se puede separar de la masa, porque tiene la seguridad necesaria para enfrentar el rechazo.

La identidad se refiere a aquellos rasgos que identifican y diferencian a una persona y a una cultura del resto, son los atributos particulares que presenta un individuo o un grupo de personas que los define y los hace únicos. Asimismo, “el diseño siempre tiene una

identidad, en tanto esté diseñado por un hombre, sea cual fuere el origen de este. El diseño posee una carga que lo identifica culturalmente” (Lento, 2005). Se diseña a partir de lo que uno es y parte del ser de cada persona es su propia cultura. Cada hombre es diferente y vive su cultura de manera distinta pero para poder alcanzar su máxima identidad como creador debe reconocer aquellos valores que los diferencia y aquellos que los hace similares al resto. Se debe tener en cuenta ambas cosas porque de esa forma se puede diseñar algo novedoso que al mismo tiempo abarque algo con lo que el consumidor se pueda identificar de alguna forma.

La cultura da al hombre la capacidad de reflexionar sobre sí mismo (...) A través de ella discernimos los valores y efectuamos opciones. A través de ella el hombre se expresa, toma conciencia de sí mismo, se reconoce como un proyecto inacabado, pone en cuestión sus propias realizaciones, busca incansablemente nuevas significaciones, y crea obras que lo trascienden. (UNESCO, 1982, p.1)

Existe en el mundo una tendencia que está en auge que se relaciona con lo autóctono. Consiste en volver a las raíces y aprender de ellas para crear algo nuevo. Se toman ciertos elementos de una cultura para revalorizarlos e incorporarlos en el mercado. En el NOA existen técnicas ancestrales de tejeduría con las que se crean tejidos complejos, con dibujos y colores llamativos. Así, se generan diseños cargados de identidad cultural.

1.2.1 Diseñadores con prácticas manuales

Existen diferentes posturas de los diseñadores de indumentaria con respecto a las tradiciones textiles ancestrales y diferentes formas de mantenerlas vivas. Por un lado están aquellos diseñadores que respetan la tradición fidedignamente y generan colecciones de textiles realizados a mano de altísima calidad. También, las cooperativas de espíritus conservadores autosustentables que se encargan de mantener la continuidad cultural, la esencia del pueblo y por ende la figura del artesano. Por otro lado, están los libres pensadores. Aquellos que se informan y aprenden sobre las técnicas textiles que existen en el país y luego las aplican de diversas formas dentro de las colecciones.

Realizan algo moderno que puede evocar o no un espíritu autóctono. En algunos casos, la presencia de lo ancestral es muy visible mientras que en otros puede ser más sutil. Eso tiene que ver con la esencia de cada diseñador y cómo cada uno elige resignificar la historia respetando su identidad como diseñador.

En el 2005, en la feria de Puro Diseño que se realiza todos los años en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, el tema particular fue el uso de materiales autóctonos del país. Los artistas tomaban un material de alguna región particular, muchos de ellos olvidados, y lo transformaban en un producto contemporáneo pero al mismo tiempo artesanal.

La campaña de la edición 2014 otoño - invierno del Buenos Aires Fashion Week (BAF) se denominó *Territorios Argentinos*. Siete diseñadores presentaron siete propuestas que encarnaban el espíritu de cada región del país: Buenos Aires, Cuyo, Noreste Argentino (NEA), NOA, Centro, Patagonia y el ceibo, flor nacional. El objetivo era afianzar las raíces y generar en los argentinos un sentido de pertenencia a través de diseños, textiles, texturas y colores.

Existen diversos diseñadores en el país que se dedican a revalorizar la moda autóctona de diferentes formas. Cada uno toma ciertos elementos de una cultura o zona particular y realiza colecciones en donde predomina la labor artesanal.

María Eugenia Fernández Berro es la creadora de la marca *Joaquina Aguirre* que se dedica a la producción de indumentaria femenina. La marca se caracteriza por sus tejidos realizados artesanalmente con telares que permiten la creación de diseños únicos.

Luciana Alcalde es la diseñadora de *Lucka* que es una boutique de tejidos. Se dedica a realizar prendas exclusivas tejidas artesanalmente. Entre las técnicas utilizadas se destaca el telar, el tejido a dos agujas y el crochet. Todos los materiales utilizados son de origen natural tanto vegetal como animal.

Cúbreme es una marca de indumentaria femenina que utiliza tejidos orgánicos y naturales. Como materiales utiliza la lana de camélidos de la zona andina y cuyana que luego se teje manualmente en telares para generar los tejidos.

Marcelo Senra se caracteriza por trabajar lo artesanal y autóctono del país creando colecciones del rubro prêt a- porter. Utiliza materiales naturales como capullos de seda, lanas de camélidos y ovejas, cueros, rafias, algodones, entre otros. La confección de los tejidos es artesanal a través de un telar. En sus tipologías se incluyen ponchos, ruanas y chiripas.

Roxana Liendro es una diseñadora salteña que al heredar un taller de su abuelo aprendió el oficio de la orfebrería. Posee una marca propia llamada *Santos Liendros* y lo largo de los años presentó diversas colecciones caracterizadas por sus diseños y técnicas exóticas artesanales. Realiza también accesorios como collares, carteras y zapatos. Con una mirada actual recupera textiles y técnicas ancestrales que las combina de una forma creativa y moderna. Sus trabajos incluso se venden en Nueva York en la Quinta Avenida. El Gobierno de la provincia de Salta (2013) informa que en el 2013 acompañada de otros nueve diseñadores argentinos presentó una colección dentro del marco del International Fashion Showcase, que es una exhibición realizada por el British Council dentro de la semana de la moda en Londres. Las colecciones tenían un tema en común que era un viaje por el país a través del tiempo y el paisaje. “Rescataron, a través de las telas, texturas y materiales autóctonos, la diversidad cultural del país”, (Gobierno de la provincia de Salta, 2013) incorporándoles ritmo y contraste urbano. Roxana Liendro también realizó un taller en dónde explicó diferentes técnicas y materiales relacionados al mundo andino.

Lucrezia Moyano nació en la ciudad de Córdoba y allí empezó sus estudios relacionados al diseño. A lo largo de su vida, viajó a diferentes países y se nutrió de información con respecto a técnicas de bordado, pintura de tela y telares en culturas orientales y andinas. Actualmente, posee una marca, *Begonia Design*, que vende carteras, accesorios e indumentaria. Sus diseños se caracterizan por ser confeccionados a mano, con materiales

como alpaca y metales mezclando aguayos y cueros. El resultado es de productos únicos, originales y de gran calidad artesanal.

La Posmodernidad es una era que se caracteriza por el facilismo y la inmediatez. Volver a las raíces es una buena forma de alejarse de la superficialidad y adentrarse en algo que concierne a una cultura entera. “El saber tradicional es frágil, su ambiente es de una dignidad difícil de aprehender para las sensibilidades posmodernas.” (Corcuera y Dasso, 2008, p.16) Los collas son un pueblo que conllevan una historia y un bagaje cultural extenso que se remonta a miles de años en el pasado. Rescatando sus técnicas de tejeduría se retoma su historia porque en sus textiles esta plasmado su pasado y su presente, su cosmovisión y sus creencias.

El ahondar en estos aspectos capaces de desarrollarse en la cifra del arte textil, es a la vez un trabajo que debe tomarse en cuenta como un tipo de educación en la sensibilidad. No encontraríamos otros modos para acceder a las *estéticas de la alteridad*. Y si la cualidad del arte textil es capaz de poner de relieve símbolos que atañen a la humanidad en general, también le concierne hacer visibles otros aspectos que deben observarse y analizarse en tanto escorzos específicos que dejan ver una visión del mundo, como si fuera un insospechado e inagotable poliedro.” (Corcuera y Dasso, 2008, p.17)

Los seres humanos se caracterizan por su diversidad de pensamientos y comportamientos. La resignificación textil de un pueblo tiene que ver con conocer las raíces de una cultura, conocer sus tradiciones y creencias. La única forma de poder resignificar algo es conocerlo y entenderlo.

Capítulo 2. Pueblo Colla

Lo que hoy en día se conoce como el pueblo Colla fue en sus orígenes un conjunto de diferentes pueblos y comunidades. Carlos Martínez Sarasola (1992) explica que se trata de una síntesis de pueblos preexistentes: diaguitas, omaguacas y atacamas como también de migrantes bolivianos: quechuas y aymaras y mestizos de indio y español. A lo largo de la historia, estas comunidades han sufrido diversos cambios debido a las migraciones, los intercambios comerciales y las conquistas ya sean pacíficas como la del Imperio Incaico o violentas como la de los españoles. De esta manera, se fueron mezclando las formas de vivir y de concebir el mundo de las diferentes culturas. Es por eso que “en estas páginas no puede estar ausente la historia, el patrimonio que se va conformando con los cruces culturales.” (Corcuera y Dasso, 2008, p.18) Sin embargo, los collas lograron mantener gran parte de sus tradiciones, aunque con transformaciones, fundamentalmente en su vida cotidiana, su religiosidad y las celebraciones. Entonces, se define a los collas como:

una cultura sincrética, es decir una mezcla vital y creativa de la antigua cosmovisión andina y de la sociedad criolla dominante, que asciende trabajosamente en los siglos de la colonia y de nuestra vida independiente.
(Ibañez, 2008, p. 7)

2.1. Historia

El imperio de los Incas denominado Tahuantinsuyu (en quechua las cuatro regiones del sol) comienza a tener presencia en el NOA durante el reinado de Túpac Inca alrededor de 1480 d.C. Carlos Martínez Sarasola (1992) expresa que su conquista fue relativamente pacífica dado que existían entre ellos bases socioeconómicas parecidas. El Inca buscaba por un lado el tributo, especialmente en metales y, por otro, el control de los pasos y caminos hacia la zona de los países llamados actualmente Bolivia y Chile. En la sociedad inca el tributo era la forma en que el Estado y la elite gobernante se sostenían. Este podía ser rendido en trabajo, como construcción de caminos o mediante la entrega de productos. La forma de conquista de los incas consistía en ir asegurando territorios con la

construcción de tambos y pucarás. Los tambos eran asentamientos administrativos y militares que se realizaban cada cierta distancia mientras que los pucarás eran fortalezas que permitían vigilar ciertas zona. La construcción de caminos permitía mantener a todo el imperio conectado mediante un sistema de postas. A pesar de la conquista, los incas no promovieron la desintegración cultural de los pueblos que habitaban en el NOA, sino que se produjo un fenómeno denominado por Germán Ibañez (2008) aculturación progresiva en donde cada cultura ofrecía algo y adoptaba otros elementos. Los incas dejaron como herencia la denominación Colla a los habitantes de esa zona dado que este nombre deriva del Collasuyu incaico.

Con la llegada de los españoles el imperio Inca se derrumbó rápidamente. Athahualpa fue ejecutado por orden de Francisco Pizarro y en poco tiempo el Tahuantinsuyu fue sometido al poder de los españoles. Los incas recibieron a los hispanos con cierta pasividad debido a un aspecto de su cosmovisión que sostenía que cada cierto lapso de tiempo el mundo se destruía para volverse a crear. Así, se fundaba una nueva humanidad que cambiaba el orden de las cosas. Los españoles estaban en busca de tesoros y riquezas pero al mismo tiempo querían dominar los pueblos, evangelizarlos y someterlos a trabajos forzados relacionados con el tributo y la encomienda. La encomienda era una recompensa a los colonizadores que consistía en el reparto de indios. Estos quedaban bajo la protección del encomendadero, convirtiéndose en su servidumbre, esclavos.

Una vez que los hispanos lograron dominar a Perú, avanzaron hacia el NOA a través de los caminos construidos por los incas. En 1534 se desarrolló la primera expedición y se fueron sucediendo con el correr de los años diversos combates y enfrentamientos hasta que finalmente, en 1785, lograron dominar Jujuy. Su conquista fue larga y violenta dado que los diaguitas, omaguacas y atacamas ofrecieron una fuerte resistencia. Varios líderes intentaron en vano frenar la conquista, entre ellos, Juan Calchaquí, por quien se designa el nombre de los valles calchaquíes, Viltipoco, Chalemín y Túpac Amaru II. Este último

tenía una visión de un nuevo Inca en donde los indios, mestizos y criollos pudiesen convivir en armonía y sostenía que la religión católica debía ser parte de esa nueva concepción. Sin embargo, no logró imponerse sobre los españoles puesto que estos eran más fuertes debido a sus tropas armadas. El último líder antes de la derrota fue José Quiroga y el resultado de ésta fue el empobrecimiento del NOA: la desintegración de los pueblos y la extracción de individuos para trabajos como mineros en Potosí.

Surge entonces un sistema sin reciprocidad, en el cual sólo importa el interés de los conquistadores, una sociedad jerarquizada, que crea amos y esclavos, que margina a los pueblos originarios y los desarraiga de sus tierras. En las tierras, además de la producción, estaba la historia de las comunidades, representaban un anclaje de pueblos con antepasados, con dioses a quienes les rendían culto, con su historia. También, comienza el sincretismo cultural definido como un “sistema filosófico que trata de conciliar doctrinas diferentes” (RAE, 2009, p.1247) que da origen a un nuevo pueblo del NOA.

2.2. Ubicación geográfica

El NOA es la región en donde se desarrolla la etnia colla y en donde se extendieron los asentamientos más importantes de la época prehispánica. También, es parte de un núcleo mayor llamado mundo andino. Ruth Corcuera (2010) define los límites del espacio andino desde Colombia y Venezuela hasta el norte de Mendoza. El eje central es la cordillera de los Andes que abarca 5.000 km, se extiende desde la zona montañosa de Colombia y Ecuador hasta el norte de Chile y Argentina. (Ver figura 1. Cuerpo C)

Los límites del NOA se extienden hacia el norte hasta el Altiplano boliviano y en el sur hasta las llanuras pampeanas. Los límites al este lo trazan los bosques de Chaco y al oeste Chile. Es una zona montañosa a un elevado nivel sobre el mar. Actualmente, abarca las provincias de Salta, Jujuy, Catamarca, La Rioja, parte de Tucumán y Santiago del Estero. Los paisajes que encierra son heterogéneos debido a las diferencias climáticas y variaciones de flora y fauna .

Los Valles Calchaquíes son cordones montañosos, de clima cálido y seco, que recorren en el sudoeste de Salta, noreste de Catamarca, oeste de Tucumán y norte de San Juan. Las Yungas comprende una zona que se extiende desde Bolivia hasta Tucumán, atravesando el este de la provincia de Jujuy. Por esa razón, también se las conoce con el nombre de Selva Tucumano- Oranense. Es una zona selvática con gran diversidad de flora y fauna. Incluye el Parque Nacional Calilegua de 76mil hectáreas, el más grande de Argentina, cuyas tierras fueron donadas por la empresa Ledesma en 1979 con el fin de preservar y proteger ese espacio único por su biodiversidad.

En la provincia de Jujuy, además de la Yungas se encuentran las zonas de la Puna y la Quebrada de Humahuaca. La Puna se encuentra en el noroeste de Jujuy. Se caracteriza por sus tierras áridas de altura y un clima frío y seco. Los paisajes son secos, de pocos árboles, se destacan aquellas plantas capaces de resistir ese tipo de clima como arbustos, pajonales y juncos. En esta zona montañosa, se han originado lagunas como la Guayatayoc y Pozuelos y salinas como las Salinas Grandes y el Salar de Olaroz. Los vientos húmedos chocaron contra las altas montañas y los volcanes produciendo vastas precipitaciones, como las cuencas son endorreicas no tienen salida al mar, se generaron lagunas. Pueyo (1991) explica que las salinas se generaron hace 5 0 10 millones de años atrás. Las cuencas donde se encuentran se llenaron de agua mezclada con sales volcánicas. Con el correr del tiempo, debido a un clima seco y frío, el agua se fue evaporando y dio origen a las salinas.

La Quebrada de Humahuaca es un valle que sigue el recorrido del Río Grande de norte a sur. Nace en los Tres Cruces y finaliza en el Río San Francisco a la altura de San Pedro, en la Provincia de Jujuy. Su altura va ascendiendo de sur a norte produciendo variaciones climáticas. A lo largo de la quebrada se encuentran las localidades de Purmamarca, Maimará, Tilcara, Uquía y Humahuaca. En julio del 2003 fue declarada Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO, por sus paisajes singulares y por su importancia histórica dado que se encuentran vestigios de la era precolombina y colonial.

El cerro de los siete colores, ubicado en Purmamarca, lleva ese nombre por las diferentes pigmentaciones minerales de la tierra que lo conforma. Esta peculiaridad es consecuencia de un fenómeno geológico caracterizado por la acumulación de sedimentos marinos, lacustres y fluviales se fueron depositando en esa zona desde hace más de 600 millones de años. Luego, por el desplazamiento de las placas tectónicas de la tierra se generó el cerro que hoy lleva ese nombre.

La vegetación no es muy variada y lo que más se destacan son los cardones de hasta 5 metros de altura con flores coloridas. En su fauna se destacan los guanacos, las llamas, los cóndores, águilas, zorros, vizcachas y hurones.

La variedad de climas y ambientes que caracteriza a la Quebrada de Humahuaca permite la diversidad de cultivos. La actividad agropecuaria se desarrolla desde tiempos precolombinos y existe una extensa variedad de cultivos dado que se aprovechan al máximo los recursos naturales de su entorno.

En un principio, en la Quebrada de Humahuaca, se sembraba maíz, porotos, pimientos, quinua, amaranto y papas. Luego, con la llegada de los españoles se incluyó la siembra de trigo, hortalizas como zanahoria, tomate, lechuga, cebolla, arvejas, habas, acelga y legumbres. En las frutas se destaca el cultivo de durazno, manzana, uvas, peras, ciruela y membrillo. (Magrassi, 2005) Actualmente, los collas continúan siendo agricultores y la agricultura forma parte del trueque.

La Cooperativa Agropecuaria y Artesanal Unión Quebrada y Valles (CAUQUEVA) tiene objetivo recuperar la riqueza de los cultivos y restablecer la práctica agropecuaria que caracteriza al pueblo. Está integrada por más de 150 pequeños productores pertenecientes a la Quebrada de Huamahuaca. La cooperativa se encarga de investigar, organizar e informar acerca de los cultivos de la zona. También, de producir y comercializar productos de alta calidad que respeten la identidad de la región y mejoren la calidad de vida de las familias de los productores de la cooperativa. Al mismo tiempo,

tiene un programa de capacitación y formación para revalorar las antiguas técnicas de producción.

Se estima que la papa lleva al menos 400 años de existencia. Con el correr del tiempo, se fue mejorando y variando el cultivo. Actualmente, CAUQUEVA clasificó 60 tipos diferentes de papas andinas con diferentes formas, colores y texturas. Cada una de ellas tiene un valor particular y una historia ancestral. Lo mismo sucede con los porotos, ya se clasificaron 30 tipos diferentes. Se dice que el maíz se origina en México pero en Huachichocana, en Purmamarca, se hallaron maíces que son 3000 años más antiguos que los mexicanos.(CAUQUEVA, 2014) Siempre existió una conexión profunda entre los collas y la naturaleza es por eso que ocupa un lugar importante en sus creencias y en su vida diaria. Para ellos es vital vivir en armonía con la tierra, la naturaleza y su entorno.

2.3. Tradiciones

2.3.1. Organización social.

La sociedad colla se basaba en la libertad, es decir, que nadie estaba sometido a otra persona. Martínez Sarasola (1992) sostiene que la reciprocidad era un valor fundamental dado que la convivencia se basaba en la circulación y redistribución de las riquezas. Aquello que le sobraba a alguien lo debía compartir y luego el beneficiado debía realizar el mismo gesto generando así un mecanismo de no acumulación individual de bienes.

Lo base de la sociedad era la comunidad o *ayllu* conformada por organizaciones familiares. *Ayllu* es la denominación de grupos unidos por algún tipo de parentesco o por tener algún antepasado en común. “Es el núcleo fundamental de la sociedad andina” (Corcuera, 2010, p.33). Cada *ayllu* tenía el dominio de una parcela de tierra que constituía el fundamento de su economía y demostraba pertenencia con el territorio.

El *curaca* era el jefe de cada comunidad. En un principio, cada *ayllu* elegía su representante. En la época de la colonización española este sistema electivo cambió para ser reemplazado por el de transmisión hereditaria. Ellos se encargaban de organizar las

actividades referidas a cuestiones como la construcción de andenes, las obras de riego, el almacenamiento y la distribución de los excedentes. El *curaca* también podía cumplir el rol del chamán que incluía hacer curaciones, rituales e interpretar visiones que solían plasmar en imágenes. De esta manera, se fueron desarrollando representaciones pictográficas que ejemplificaban sus visiones cosmológicas y su manera de relacionarse con el entorno. Paulatinamente, se conformaron símbolos que forman parte de un código que se transmite de generación en generación. A través de los símbolos se mantiene viva la historia, los conocimientos y las creencias de las comunidades.

Las tareas masculinas se relacionaban con los arreos de ganado y tareas de agricultura mientras que la cerámica era una práctica femenina. La mujer, a su vez, debía cumplir el rol del marido realizando sus labores y ejerciendo su autoridad cuando éste se ausentaba. Los niños desde temprana edad, entre los cinco y seis años, debían comenzar a colaborar en todo lo necesario ya sea, en las labores de la casa, como en aquellas referidos al ganado.

Los artesanos ocupaban un lugar importante en la estructura de la sociedad dado que no sólo realizaban trabajos que eran funcionales para toda la comunidad sino que también eran considerados “creadores de cultura, interpretes y narradores de las tradiciones religiosas y morales del pueblo.” (Puló, 2011, p.33) Eran considerados educadores del pueblo.

Hoy, la figura del anciano es la más respetada dentro de la comunidad dado que son quienes atesoran la mayor información cultural. Incluso puede ser la mujer más anciana la matriarca de la comunidad. Actualmente, los matrimonios se siguen desarrollando entre los collas dado que es la única forma de conservar su cultura.

2.3.2. Lenguaje

Palermo (2003) desarrolla el concepto del lenguaje exponiendo que al llegar los españoles al NOA existían varias lenguas. Entre ellas se destacaba el *cacán* que era la

lengua de los diaguitas y variaba en dialectos según las zonas. La lengua de los omaguacas era el *kunza*. El quechua fue impuesto por los incas durante el reinado de Túpac Inca. Luego, se convirtió en la lengua comprendida por todos y hablada, al menos, por los señores más importantes de cada pueblo. Durante la conquista de los españoles se impuso el castellano aunque al principio utilizaban el quechua para dominar mejor, dado que era la lengua entendida por todos. Estos fueron los dos momentos más importantes de la expansión del quechua. Como es una lengua hablada en una vasta extensión geográfica, el territorio andino, existen diversos dialectos, al presente se conocen al menos siete. Actualmente, los collas son hablantes bilingües del quechua y del castellano aunque la primera está en extinción. Debido a la marginación y discriminación que sufrió este pueblo disminuyó la transmisión del quechua de generación en generación y, por ende, se habla sólo en las regiones más apartadas y entre la gente de mayor edad.

2.3.3. Artesanías

En la Quebrada de Humahuaca se puede encontrar una arcilla de color rojo dado que esta constituida con óxido de hierro y es el material con el cual los collas realizan sus cerámicas. Utilizan cuatro técnicas de elaboración. La alfarería se utiliza para la fabricación de piezas huecas como floreros, jarrones, cuencos, fuentes y ollas. El modelado consiste en agregar o quitar porciones de arcilla para lograr diferentes figuras ya sea de animales, plantas o humanas. Las más características son las representaciones de las llamas, el cardón e imágenes religiosas. También, se realizan moldes de yeso que luego se rellenan con arcilla con los que se confeccionan máscaras. Finalmente, la decoración en la cual se utilizan arcillas de diversos colores como violeta, verde, amarillo y negro que se pueden encontrar a lo largo de la Quebrada. A principios del siglo XX realizaban también artesanías en plata pero esa práctica desapareció.

Con respecto a las tareas textiles la abuela se encarga del hilado, el padre de la talabartería u orfebrería y la madre del telar y el tejido a dos agujas con el cual se tejen diferentes tipos de tela que se convierten en sacos, fajas, faldas, frazadas, alfombras y tapices. Incluso realizan muñecas y diferentes objetos tejidos como por ejemplo llamas o cactus.

Pablo Yurquina (comunicación personal, 2014) explica que antiguamente, los hombres eran los que utilizaban el telar, por la fuerza que se necesita para la elaboración de los tejidos, y las mujeres se encargaban del hilado. Con el correr del tiempo, la práctica comenzó a ser efectuada por mujeres dado que los hombres empezaron a dedicarse a trabajos de campo en minerías y azucareras. Actualmente, existen artesanos que siguen realizando tejidos en telar especialmente el barracán por la fuerza necesaria para darle la tensión a las fibras. Sin embargo, el porcentaje de artesanos textiles es mayor en mujeres que en hombres. Incluso en las cooperativas las tareas textiles las suelen llevar a cabo mujeres. También, en varias cooperativas, como Cooperativa Punha y la sociedad Warmi Sayajsunqo, las mujeres se encargan del proceso de capacitación y enseñanza.

Los tejidos se confeccionan con lana de la llama, la alpaca, el guanaco y la vicuña. Las técnicas textiles de nudos, trenzados e hilados en telar son herencia de las antiguas culturas andinas que se fueron transmitiendo de generación en generación por hábiles artesanos. Los hombres utilizan la técnica de cordones trenzados para el transporte de mercaderías y para el ganado.

Los collas siempre brindaron culto y respeto a la naturaleza. Es por eso, que en la Quebrada de Humahuaca la agricultura sigue siendo una forma de trabajo artesanal importante. Se desarrollan continuamente estrategias para conservar los cultivos y, al mismo tiempo, a través de los siglos, se han ido mejorando las variedades. Existe también un aprovechamiento de las frutas y verduras como materia prima para la producción de otros alimentos como dulces, mieles y quesos. La cooperativa Red Puna

incluso realiza cursos para formar y capacitar a los habitantes de las comunidades en la producción agrícola.

Corcuera (2010) manifiesta la importancia de los desplazamientos, que existieron siempre, entre los habitantes de las diferentes comunidades collas. Estas movilizaciones no se realizaban únicamente para sobrevivir las invasiones sino también para comercializar diferentes productos como artesanías y alimentos. El trueque explica las coincidencias que se encuentran en las piezas textiles de diferentes zonas andinas. Esta actividad continua realizándose en la actualidad. Las ferias son espacios en los cuales los collas de diversas comunidades pueden intercambiar productos. En los diferentes pueblos de la Quebrada de Humahuaca, como Purmarca, Tilcara y Humahuaca hay ferias que se desarrollan todos los días alrededor de la plaza central. También, existen ferias más grandes que se desarrollan cada 6 meses o un año y en varias celebraciones se realizan intercambios. Hugo Sumbaino (comunicación personal, 2014) fundador de la Cooperativa Puna destaca el cambalache o fiesta campesina que es una feria organizada por la Red Puna. Se realiza todos los años y va rotando su posición en diferentes pueblos. La gente se junta, lleva sus productos y se realizan los intercambios: se abastecen de aquellos productos que necesitan para todo el año y ofrecen lo que producen. La variedad de productos es inmensa, artesanías, textiles, lanas, alimentos, carnes, granos, semillas, sales. El cambalache es una forma de mantener la cultura colla viva, sus tradiciones, sus modos ancestrales de trueque, su amor a la Madre Tierra. Participan más de 500 productores de diferentes comunidades de la Puna, la Quebrada y los Valles.

2.3.4. Música

La música es otro elemento que marca el sincretismo existente en el pueblo colla. En las melodías, ritmos y bailes se pueden percibir los vestigios de los pueblos originarios, de las regiones centrales de los Andes y también de los españoles. El mayor auge de la

música es durante las diversas celebraciones como la Pachamama, el Carnaval y la Adoración de los santos, que son los momentos en que se reúnen los collas para rendirle homenaje a su cultura. Entre los bailes tradicionales se destaca la zamba, el bailecito y el carnavalito. La baguala y la copla son cantos que se acompañan con caja. El primero deviene del mundo andino mientras que el segundo es de origen español. Entre los instrumentos se destaca la quena que es una especie de flauta con seis orificios que se utiliza en las celebraciones religiosas y el Carnaval. El *tarka-anata* es una quena pero de mayor longitud, alrededor de 30 cm, y tiene dos o más orificios. El *pinkullu* también es un tipo de quena pero con embocadura. Otro tipo de flauta es el *siku* que lo conforman varios tubos de caña de distinta longitud dispuestos, de acuerdo al tamaño, uno al lado del otro. El *erke* es una trompeta que mide entre tres y cuatro metros de longitud. El *erkencho* es una corneta. Con respecto a los tipos de guitarra se destaca la tradicional de seis cuerdas y el charango que es más pequeña y de cinco cuerdas. Ambas acompañan bailes y cantos y también pueden ejecutarse solas. El tambor pequeño se denomina caja chayera y acompaña el canto de las coplas y tonadas. Finalmente, el bombo es un instrumento de percusión de influencia hispana que produce un sonido que puede ser escuchado a varias leguas por eso a veces se lo denomina legüero.

2.4. Herencia textil

La arqueología demuestra que el manejo de las primeras fibras vegetales y animales para desarrollar tejidos fue hace 8 mil o 7 mil años a.C. El uso de cuero y pieles fue suplantado por las fibras de los camélidos como las llamas, alpaca, guanaco y vicuña. Se debe resaltar que “La actividad de los grupos de buenos tejedores existentes obliga a observar su arte como parte de una sucesión histórica.” (Corcuera, 1999, p.5)

Los arqueólogos denominan horizonte a la extensión durante un cierto período de tiempo de un estilo andino particular. El primer horizonte se conoce como horizonte Temprano-Chavin y se desarrolla alrededor del primer milenio antes de Cristo. De todas formas, Luis

Lumbreras (1969) señala que en este período, más allá que la tapicería ya se había iniciado, existe un avance en el tratamiento de los tejidos y del telar. “La gasa comienza a adquirir popularidad. Se utiliza la técnica de brocado, que consiste en la inserción de fibras a manera de tramas suplementarias para conseguir un efecto decorativo.” (Lumbreras, 1969, 123) En la iconografía se destaca el felino, serpiente y ave que funcionan como tríada o individualmente. Hacen alusión a ciertos mitos en los que estos personajes desempeñan un papel importante. “El textil en este caso, sirve para difundir una idea, un culto” (Corcuera, 1999, p.6). Durante este período se desarrolló la cultura de los Paracas que utilizaba algodón y pelos de camélidos. Se destacan las formas geométricas y figuras octogonales. Se visualizan dioses y grecas que encierran motivos estilizados de pájaros y felinos. Se caracterizan por el ritmo de su iconografía y por la forma en que utiliza el color, especialmente en los bordados: las figuras se repiten y los colores guían al observador.

Luego, vino el horizonte Intermedio Temprano en el que se destacan la cultura Nazca y la cultura Moche. Los tejedores de Nazca también se denominan “tejedores y artistas del color” (Corcuera y Dasso, 2008, p.37). Realizaron tejidos tridimensionales de plantas, pájaros y flores reflejándolos fidedignamente. Durante este período el Sol, la Luna y las estrellas son objetos de observación y comienza a desarrollarse la astronomía. (Ver Figuras 11 y 25. Cuerpo C) Los Mochicas eran tejedores que se destacaban en la técnica del tapiz. Realizaban tramas excéntricas con formas curvas que le daban movimiento a las figuras representadas.

Luego, en el siglo VII devino el horizonte Medio o segunda expansión panandina en donde se dio origen a Imperio del Tiahuanaco, en el altiplano boliviano y Huari Tiahuanaco, en Perú, en dónde se dio el mayor desarrollo de la técnica del tapiz. Una característica de este período es la disociación de la imagen. La cultura Chancay llevó al algodón a su máxima expresión confeccionando mantos y gasas. Los simbolismos tenían

un carácter lúdico dado que según la dirección en que se mira un dibujo puede ser felino o pájaro, pelícano o serpiente. (Ver Figuras 14-17. Cuerpo C).

Último, deviene el horizonte Tardío en donde se desarrolla Imperio Incario, desde 1450 hasta la llegada de los españoles. Se debe tener en cuenta que los conquistadores no paralizaron el pensamiento, ni la acción ni la vida. Por eso, el arte textil siguió perfeccionándose con el correr de los años integrando nuevos elementos pero siempre dotado de valores.

2.4.1. Transición

Hasta la llegada de los españoles los tejedores indios utilizaban tres tipos de telares: el telar de cintura, el telar horizontal y el vertical. (Ver Figura 4. Cuerpo C) Ruth Corcuera (2005) advierte que en esos casos los tejidos eran angostos y si se deseaba que fuesen anchos se los unía o se cambiaba la orientación del telar, es decir que la urdimbre se colocaba en sentido horizontal. Con la llegada de los españoles se incorporaron otros telares como el telar de pedales o pisaderas y comienza la producción de tapices de mayores dimensiones para utilizarse como alfombras en el altar o para colgar en muros. Al mismo tiempo, introdujeron una nueva religión que se basaba en “la creencia de un Dios que debía morir en la cruz y redimir a su pueblo” (Corcuera, 1999, p.9) contraponiéndose a la religión politeísta de los andinos. De esta manera, se desarrolla un mestizaje cultural que se ve plasmado en los tejidos cargados de iconografías hispano-indias. La iconografía mestiza se visualizaba en los textiles que mezclaban los elementos iconográficos autóctonos con algunos secundarios como flores, caballos, leones, letras, entre otros, manteniendo los colores y los materiales precolombinos. En la época de la conquista eran comunes los símbolos heráldicos de escudos, la flor de lis y elementos relacionados a la realeza. Con el correr del tiempo, se comenzaron a introducir nuevos colores, nuevas formas tintóreas, nuevos materiales como la lana ovina, el lino, la seda, los hilos de oro y plata y luego fibras sintéticas y nuevas iconografías. Actualmente, como

los tejedores continúan observando aquello que los rodea para realizar sus textiles se incorporaron figuras de colectivos, trenes, helicópteros y aviones. (Ver Figura 5. Cuerpo C) Para ellos los textiles siempre fueron una forma de comunicación, evolucionan los símbolos porque se transforma su eterno. El mundo se moderniza y la cultura Colla, en su propio estilo, también los hace.

2.4.2. Proceso de aprendizaje

A pesar que con el correr del tiempo se perdieron ciertas técnicas y simbolismos el arte textil sigue siendo una forma de vida para los collas. Es también, una forma de honrar el pasado. Mario Corcuera Ibañez (1999) define al artesano como aquel que realiza objetos para uso doméstico aportándoles un sello personal, que es aquello que los diferencia de los producidos industrialmente.

Tamara Wasserman y Jonathan Hill (1981) afirman que la producción textil para las familias andinas sigue siendo una prioridad aunque esté orientada para fines comerciales. Todos los miembros de la familia participan en el proceso de tejeduría. Los jóvenes suelen cuidar los rebaños de llamas y ovejas y aprenden a hilar a temprana edad. Tanto las mujeres como los hombres se encargan de esquila las ovejas y ambos se encargan del teñido. Las mujeres suelen realizar los trabajos más finos de tejeduría y se encargan del telar a mano. Los hombres operan los telares en los que se necesita fuerza para generar el tejido y tejen los *chullos* (gorros). Antes de la adolescencia, las mujeres aprenden a tejer. En muchos casos, debido a la falta de ventanas en las casas, los telares suelen colocarse en espacios exteriores, al sol, para mejorar la visibilidad.

La mejor época para realizar textiles es en invierno, entre el final de la cosecha y el comienzo de la próxima plantación. Las hijas miran detenidamente aprendiendo las diferentes técnicas de tejido y practicando individualmente con los tejidos terminados realizados por sus madres.

No existe evidencia que muestre que las tejedoras preparan patrones preliminares para piezas enteras. Están familiarizadas y conocen todas las manipulaciones técnicas posibles en sus telares. Entonces lo que hacen es memorizar ciertos motivos locales, estilos y colores preferidos. También, existen tejedores encargadas de enseñar a realizar ciertos diseños como un animal, un pájaro o algún diseño abstracto.

Las tejedoras improvisan a medida que van tejiendo, nunca producen dos piezas idénticas. Conocen cuales son sus límites y dentro de estos existen infinitas posibilidades. Las mujeres suelen sentirse incentivadas a ejercer su creatividad a la hora de tejer dado que esto les permite tener algún local en donde exhibir sus dotes y al mismo tiempo es una forma de atraer a un esposo. Con el correr del tiempo, si logra atractivos diseños se puede ganar el respeto del pueblo. Entonces sus textiles se reservan para utilizarse sólo en ocasiones especiales como un festival y luego se guardan. Generalmente, las mujeres son enterradas con sus mejores creaciones como símbolo de su dignidad y logro.

Existe una copla popular que hace referencia a los valores esenciales del mundo andino. Estas creencias y tradiciones tan propias de la cultura que son imposibles de erradicar. El arte textil es uno de esos valores

“Déjalo al viento pasar,
al viento libre elegir,
qué es lo que debe quedar,
qué es lo de debe morir” (Puló, 2011, p.52)

2.4.3. Cooperativas y asociaciones

Actualmente, en la provincia de Jujuy se establecieron diversas organizaciones que fomentan la producción textil e instruyen a las artesanas a realizar productos de alta calidad.

Barraca Pucca es una organización instalada en Abra Pampa que se encarga de comprar la materia prima a pequeños productores. Allí las empaquetan en fardos y la venden a empresas o particulares.

La Red Puna es una cooperativa formada para que los habitantes de la Quebrada y de la Punha puedan vivir dignamente sin perder su identidad cultural. Se compone de micro redes que se organizan en Norte, que sería la Quiaca; Centro, Abra Pampa; Oeste, la Arrinconada y Sur, la Quebrada de Humahuaca. A cada región la integran diversos tipos de artesanos, productores, cooperativas y organizaciones.

La sede central se encuentra en Tilcara. Allí se junta los integrantes, se realizan reuniones y asambleas anuales y semestrales para discutir diversos temas. Además de organizar el cambache para defender la producción de alimentos del NOA también realizan varios proyectos para generar desarrollo en los habitantes de las comunidades. Por ejemplo, realizaron un alianza con el diseñador Martín Churba para fomentar la textilera del NOA.

Cooperativa Punha forma parte de la Red Puna. Su sede se encuentra en Abra Pampa y allí realizan el trabajo textil generando diversos tipos de tejidos. Producen su propia materia prima, pero como no les alcanza para toda la producción, también compran. En la cooperativa se desarrolla todo el proceso productivo: limpieza y ordenamiento de fibras, hilado, torsión, teñido y tejeduría en telar y a dos agujas y acabados como bordados. Para acelerar la producción, en el telar se tejen tiradas de 5 mantas que después se cortan. El técnica de tejido más utilizada es faz de trama pero por encargo realizan otras variedades como peinecillo, ojo de perdiz, barracán y picote adaptando el telar para cumplir el requerimiento del comprador. Utilizan el telar criollo que tiene dos pedales pero se pueden agregar más. Dolores Barrerio, realiza algunos productos para su marca, *Holli*, con la Cooperativa Punha. Los compradores pueden elegir entre la variedad de productos que ellos mismos diseñan y los renuevan anualmente o proponer sus propios diseños. Realizan textiles de alta calidad que cumplen con los requisitos de las normas Punha. A

los artesanos se los capacita de acuerdo a estas normas y las deben cumplir desde la limpieza hasta la producción. La materia prima es seleccionada y debe cumplir ciertos requerimientos como suavidad y provenir de animales esquilados una vez por año. La de mejor calidad es la lana conocida como *lana baby*.

Manos Andinas es una cooperativa que agrupa varias tejedoras de la zona de la Quebrada y la Puna jujeña. Las artesanas son independientes y venden sus productos a la cooperativa que se encarga de su comercialización. Deben cumplir ciertos estándares de calidad y terminación por eso incluye un área de capacitación. En el pueblo de Humahuaca tienen el local donde se exponen los productos realizados en telar con fibra de llama y de oveja. Los productos mantienen las formas ancestrales de tejeduría pero incorporan nuevos materiales, que utilizan junto a la lana de llama y de oveja, y nuevas propuestas de diseños para generar atracción en el consumidor y diferenciarse del resto de los artesanos.

Warmi Sayajsunqo es una sociedad cuyo objetivo es mejorar la calidad de vida de los habitantes de la Puna. Hugo Osedo (comunicación personal, 2014), técnico de la sociedad Warmi Sayajsunqo, explica que el origen de la palabra es quechua y significa *lugar de altura*. Comenzaron ocho mujeres tejiendo, enseñando y vendiendo los productos allí. Luego, tomaron conciencia de la realidad que les tocaba vivir y las necesidades básicas que tenían los habitantes de la zona. Realizaron una alianza con un médico para combatir el cáncer y, al mismo tiempo, fomentaban la mejora de salud en la región. Actualmente, se dedican a ofrecer créditos a las personas y a fomentar la educación. Situaron una sede de la Universidad Siglo XXI en Abra Pampa. También, compraron recientemente una hilandería de maquinarias antiguas, traídas a Jujuy en el siglo XIX, donde comenzarán a realizar tejidos de llama para comercializarlos. La idea es generar tres productos distintos para tres mercados diferentes. Por un lado, productos sumamente artesanales, desde su hilado y confección. Por otro lado, tejidos para la

decoración del hogar. Finalmente, realizar textiles con diseño que promuevan la alianza con diseñadores.

Mercedes Puló fundó en 1983 la Asociación de Artesanos y Productores de San Pedro Nolsaco de Molinos. Está ubicada en una sala de estancia, que estaba en ruinas, en el del Departamento de Molinos en los Valles Calchaquíes de la Provincia de Salta. En esta sede restaurada se reúnen los artesanos, se ejecutan las diferentes tareas, se venden los productos y se ofrece alojamiento para visitantes. Esta asociación permite mejorar las condiciones de vida de los socios y al mismo tiempo genera valoración por la cultura propia. Lo más importante es la identificación con el otro, es decir “vivir la vivencia ajena como propia, si queremos comprenderlo debemos sentir y soñar, sufrir y gozar con él”. (Puló, 2011, p.61) Por esta razón, para formar esta institución y poder comprender la cultura del pueblo acudió a diversas disciplinas como historia, prehistoria, antropología, folklore, sociología, economía, ecología, teoría del arte, entre otras.

Esta asociación lleva alrededor de 30 años funcionando siendo. Es una excepción en la región dado que las organizaciones no suelen tener permanencia a los largo del tiempo. La Asociación estuvo ligada con diversas producciones: talabartería, forestación, vivero para verduras, cría de vicuñas en semi cautiverio, molino para pimentón de especies y granos y principalmente la producción de textiles. Haciendo hincapié en la valoración de la cultura propia, los tejedores de Molinos logran realizar piezas de excelente calidad y creatividad viviendo al mismo tiempo con dignidad. Los tejedores están abiertos a recibir indicaciones lo que permite que sus tejidos tengan equilibrio en la composición y el diseño. Investigan sobre su propio pasado y también se les enseña la historia de los textiles pasando por las diferentes culturas preexistentes: Paracas, Chancay, Nazca, Tihuanaco, entra otras. De esta manera, se activa la memoria de la tradición textil que ayuda a generar tejidos cargados de tradición.

La Asociación San Pedro Nolasco de Molinos también posee un criadero de vicuñas llamado Coquena. El nombre es un tributo a la deidad protectora de camélidos, una

invocación a sus propósitos y sentidos. Puló (2011) explica que en un primero momento se investigó todo acerca de las vicuñas para que el proyecto sea satisfactorio y los animales tengan un buen hábitat para vivir. El proyecto se efectuó en 1994 con la llegada de 24 vicuñas. La adaptación de ellas fue muy satisfactoria y dos años después se obtuvieron 12 vicuñas más. Se realizan dos capturas anuales en mayo y noviembre o diciembre. En mayo se pesan todos los animales, se los revisa, se les da la vacunación correspondiente, y se toman muestras de sangre para analizar en el laboratorio. De esta manera, evitan enfermedades que pueden afectar a los animales. En el período de noviembre o diciembre se realizan todos los procedimientos nombrados anteriormente y al mismo tiempo se esquilan las vicuñas que poseen más de 2,5 cm de largo de mecha. Esta longitud se obtiene en dos años, es decir que anualmente se esquila aproximadamente el 50% de los animales. Los inspectores que están presentes controlan la legitimación de la fibra. Las vicuñas se alistan con fardos y agua.

Los collas son un pueblo que habita en el NOA desde hace miles de años. Sus comunidades, creencias y tradiciones fueron variando y mutando con el correr del tiempo debido a las conquistas. Sin embargo, lograron atesorar algunas de sus costumbres, que a pesar que sufrieron variaciones, siguen vigentes hasta hoy. Esto se manifiesta actualmente en su estilo de vida, su religión, su música, sus artesanías y en su indumentaria dado que siguen utilizando la forma ancestral de tejido artesanal que se transmite de generación en generación. En las culturas se evidencian dos dimensiones:

la ética (que forma parte del componente normativo de una cultura) y (...) dimensión estética (que forma parte del componente expresivo de una cultura) (...) La estética constituye el lugar de aparición de las disposiciones afectivas más significativas, que determinan, en última instancia, el perfil concreto de una cultura” (Ladrière, 1978, p.17)

Capítulo 3. Tejidos reveladores del cosmos

Los tejidos son fuente que permiten comprender el legado de un pueblo, “son un registro de ideas de los conceptos cosmológicos” (Gayton, 1978, p.270) De esta manera, a través de los textiles se puede penetrar en los diferentes aspectos del quehacer de una cultura. Ellos expresan la vida y la muerte, el mundo de afuera y el mundo de adentro. Sus sueños y sus pesadillas. Sus deidades y sus monstruos. El pasado y el presente. La relación entre pueblo y textil es recíproca dado que se necesita entender una cultura para analizar sus tejidos y al mismo tiempo mediante los tejidos se comprende a un pueblo. Verónica Cereceda (2010) sostiene que aquellos signos y símbolos que poseen los textiles andinos deben ser identificados y comprendidos dentro del contexto sociocultural e ideológico en los que están insertos.

3.1. Creencias

3.1.1. Cosmovisión

La manera que tiene el pueblo Colla de ver e interpretar el mundo es panteísta. El panteísmo es un sistema que sostiene que el universo, la naturaleza y Dios son semejantes: todo el universo es un único Dios. Encuentran lo divino en todos los elementos de la vida. Miguel Angel Palermo (2003) explica que creen que las cosas están animadas por deidades que habitan dentro de ellas y por eso se les deben rendir culto. Para ellos el mundo de la naturaleza y el mundo de la cultura se complementan, “el cosmos tenía un equilibrio orgánico donde las partes actuaban en función del todo. Para el andino vivir era hacer vivir” (Puló, 2011, p.19) por eso tienen una actitud solidaria y respetuosa, armónica y cuidadosa con el medio ambiente generando un desarrollo ambiental sustentable.

Su concepción también está ligada al panteísmo naturalista dado que rinden culto a diversas figuras y deidades como a la Madre Tierra, Pachamama, que es quien le da

vida a los hombres, al Dios- Sol, Inti, que genera el calor de la vida y a Coquena, protector de los ganados y de los pastores, entre otras.

3.1.2. Religión

Pasó mucho tiempo desde la colonización de los españoles y su intento de imposición del catolicismo en el NOA. Sin embargo, los collas han logrado mantener algunas de sus creencias y tradiciones antiguas. Su religión, que ha sufrido variaciones y mestizajes es un sincretismo entre su cosmovisión original y el cristianismo.

Del mundo andino heredan la divinización de la naturaleza rindiéndole culto a la Madre Tierra. Para ellos el mundo era sagrado, el hombre no podía atentar contra él ni ponerse por encima de él, por eso los collas “no eran amos ni dominadores”. (Ibañez, 2008, p.9)

Al llegar los hispanos sufren un choque de perspectivas. Eran dominadores y actuaban como amos de las cosas, las personas y las tierras, que se podían comprar y vender.

Para los collas la naturaleza era mágica y el hombre formaba parte de ella, no la dominaba. Al mismo tiempo, la religión cristiana también presentaba cambios en su concepción dado que para ésta el mundo es creado por Dios, como también los hombres, quienes deben dominar la tierra y multiplicarse. De esta manera, surge la religión sincrética colla que es cristiana con manifestaciones católicas especialmente en las fiestas y procesiones religiosas, pero también mantiene algunas de sus creencias originales. La Virgen María se vincula con la Pachamama, mezclando de esta manera dos concepciones religiosas diferentes. La cruz, representada en algunas coronas, representa para los collas el nacimiento de un nuevo mundo o la armonía de dos mundos. Celebran los santos cristianos pero estos tienen un significado diferente para los collas dado que están relacionados con diversas deidades de la naturaleza, como el dios del rayo suele aparecer oculto tras San Santiago. A pesar de la colonización es una cultura que resistió y logró mantener algunos aspectos de sus antiguas creencias y costumbres. Se podría afirmar entonces que los collas poseen “un pasado que se puede inquirir tanto

en los vestigios materiales como inmateriales que los hombres van dejando.” (Corcuera y Dasso, 2008, p.9)

En los petroglifos de Chacufayo en Jujuy la fe de los pueblos originarios quedó plasmada en los cerros. Las piedras grabadas con símbolos sugieren la necesidad de los hombres, que habitaron siglos atrás esas tierras, de expresar a través del arte sus creencias religiosas. En ese momento todavía no existía el arte como algo decorativo. Los símbolos son simples pero representativos: una figura geométrica de brazos abiertos rodeada de cuatro llamas. Esta imagen representa a Coquena, protectora de los camélidos. A pesar del correr de los siglos, se puede conocer lo más íntimo de aquellos hombres desconocidos: “su diálogo con lo sagrado” (Puló, 2011, p.25)

Córdova (2004) expresa que la figura principal es la Pachamama. En quechua *pacha* significa tierra o mundo. La Madre Tierra es una deidad femenina que está presente en todas las cosas, es una figura cercana a los collas y se la invoca para pedirle buenas cosechas, propagación del ganado, buen parto para las mujeres y viajes satisfactorios. Cada año el primero de agosto se festeja la fiesta de la Pachamama en la cual se realizan diversas ofrendas y ritos que incluyen animales.

Entre otras deidades se destaca Huayrapuca, madre del viento, Shulco, el viento, Llastay, protector de las aves y de las llamas y vicuñas y Puyuspa, dios de la lluvia.

3.1.3 Celebraciones

Miguel Angel Palermo (2003) sostiene que las celebraciones cumplen una pieza fundamental en la vida de los collas. Existen diversas ceremonias en diferentes momentos del año con diversos objetivos. Además, cada comunidad, una vez por año realiza su propia fiesta patronal. El Carnaval es la fiesta mas importante del NOA y esta relacionado al renacer de la Naturaleza. Se extiende a lo largo de varios días y se celebra con bailes, música, comida y disfraces. Inti Raymi es la fiesta del Sol que se celebra cada 21 de junio cuando comienza el invierno encendiendo fogatas y realizando brindis y

festejos. El Rutichico es una ceremonia relacionada con el primer corte de pelo de los niños que se realiza a los dos años de edad. La Flechada se lleva a cabo al construirse una nueva casa o al añadir una habitación.

La Pachamama comienza con la limpieza del hogar, luego en el patio se cava un agujero en el que se depositan ofrendas de comida y bebida representando el gesto de darle de comer y beber a la Madre Tierra. Luego se cubre el hoyo y los presentes se toman de las manos representando la hermandad y comienzan a bailar festejando hasta la noche.

3.2. Textiles

Tamara Wasserman y Jonathan Hill (1981) revelan que el tejido cumplía diferentes propósitos. En un principio se utilizaba como abrigo. Luego, al aumentar su complejidad en el diseño y la variedad de colores comenzó a determinar el lugar de origen de una persona, el estado civil y la jerarquía dentro de un grupo. También, se utilizaban como forma de pago en el trueque y para pagar los tributos establecidos por el estado o los jefes. En el imperio Inca, el tejido como tributo fue uno de los pilares de la economía. Los tejidos, al igual que las tierras y sus frutos, tenían dos destinos, una parte era para la subsistencia de cada familia y la otra para el estado. Los incas lograron dominar una extensa región en menos 150 años. Se logró esto a partir de la concepción que tenían del trabajo y de las leyes. Las leyes eran simples y transmisión oral: *Ama súa*, *Ama llulla*, *Ama kella*: no seas ladrón, ni perezoso, ni mentiroso. Esta visión de labor y perseverancia se ve reflejada en la perfección de los hilados y los tejidos. Se utilizaban diversos tejidos para cada ceremonia: nacimiento, iniciaciones a la adultez, matrimonio, muerte y los ciclos de la agricultura. Estos se usaban, se intercambiaban, y se quemaban dependiendo del rito. A las personas que morían se las vestían con textiles nuevos para que los puedan utilizar en la otra vida mientras que la familia utilizaba tejidos de luto.

Existe una diferencia notable entre la cosmovisión de los incas y la aquella que predomina actualmente en occidente. Rudolf Otto (1998) define lo numinoso como una

característica propensa del hombre a reconocerse criatura, asombrado, temeroso y atraído a una realidad que visualiza como poderosa y heterogénea. El hombre reconoce que existen conductas buenas y malas. Sin embargo, en las culturas primitivas este concepto era demasiado abstracto por lo que necesitaban de dioses, deidades, espíritus o seres malévolos más cercanos para apaciguar este concepto de numinoso.

El carácter propio que ofrece este aspecto del numen en el grado inferior consiste en su peculiaridad sentimental; es el estupor ante lo absolutamente heterogéneo, ya se le llame espíritu, demonio, deva; ya se prescindiera de nombrarlo; ya se engendren entes imaginarios para su explicación y captación; ya se aprovechen para ello seres fabulosos producidos por la fantasía aparte y antes de haberse suscitado el terror demoníaco. (Otto, 1998, p.41)

De esta manera, se engendran personajes imaginarios y fantásticos a los que se les debe ofrecer ofrendas para sosegarlos. Actualmente, en el mundo andino, se mantienen las creencias que sostienen que debajo de la tierra habitan los espíritus de los muertos a los cuales pueden ser amenazantes si no se los veneran.

Por otro lado, ubicado en un lugar opuesto a los seres malévolos, cerca del sol, se encontraba el gran Inca. Llevaba ropa realizada especialmente para él que indicaba la santidad de su ser. Estos tejidos eran confeccionados por mujeres jóvenes vírgenes y bellas, *acllas*, seleccionadas individualmente para llevar a cabo esa tarea. Vivían en lugares especiales llamados *acllahuasi*, bajo la vigilancia de las sumas sacerdotisas, *mamacomas*, y sus trabajos debían ser de alto nivel de calidad. Corcuera (2005) afirma que producían tres calidades de tejidos: la *awasca*, el *chusi* y el *cumbi* que era un tapiz de vicuña de extremada finura y gran calidad. El pelo de vicuña era de uso exclusivo del inca salvo que él decidiera que alguna otra persona de alto rango lo pudiese utilizar. También existían tejedores, *cumbicamayoc*, que realizaban ropa fina de *cumbi* para personajes de gran alcurnia. Para el resto de la población se utilizaban los tejidos abrigados, que son aquellos de estructuras más apretadas. Al llegar los europeos a las tierras andinas se maravillaron ante las fibras con las que se realizaban los tejidos. La vicuña, camélido andino, provee una lama similar a la seda.

Ernesto Aráoz (1946) explica que el artesano textil fue siempre un creador. Incluso podría ser considerado un artista en ciertos casos. La creatividad y las fuentes de inspiración les permiten crear obras con un estilo personal. Son textiles que contienen un sello del alma del productor. Los trabajos realizados actualmente por los collas contienen la originalidad del presente cargado de un pasado con tradición dado que las raíces del pueblo se mantienen vigentes. La tradición que es una fuente inagotable permite la auto identidad. “Es sacarle a la cosa la sustancia alimenticia y absorberla en la consubstanciación vital de presente; no es exhumación de trapos ya usados, es savia, es leche, es gajo verde del ser nacional; espíritu de continuidad del alma nacional.” (Canal Feijóo, 1980, p.32) En el arte textil se visualiza la tradición “ no como un depósito muerto, sino como una herencia viva que guarda propuestas y conocimientos en la memoria ancestral” (Puló, 2011, p.148) Existen signos ancestrales que se observan en tejidos actuales con algunas variaciones. Esto no es una mera repetición de signos, no están congelados en el tiempo sino que son los artesanos con sus saberes, su historia, su inteligencia y su creatividad quienes se apropian de las ideas y las arraigan a su presente. En la antigüedad, los collas sentían que por momentos la naturaleza era su enemiga. Para salvar su existencia se veían impulsados a generar un mundo que los defiende contra las adversidades. Así, crearon objetos, instrumentos y herramientas que les permitían expresarse, defenderse y vincularse con deidades que los protegían. Transformando la fibra animal y vegetal se crearon abrigos que dieron inicio a la técnica textil. La técnica textil de un pueblo se pasa de generación en generación pero como toda técnica es dinámica y está en constante evolución. Al sumarse experiencias se enriquece el patrimonio técnico. Actualmente, el artesano aprende las técnicas ancestrales y al aplicarlas las personaliza, las transforma, las mejora y las transmite generando un textil único e irrepetible. Además, los tejidos del NOA contienen lo que se denomina la *laya*. Es el estilo particular y distintivo que se hereda de los ancestros y se expresa en colores, ritmos, formas, símbolos y sentidos.

Mercedes Puló (2011) realiza una distinción entre los textiles artesanales y los textiles considerados arte. Algunos textiles cumplen una función meramente funcional aunque poseen siempre un agregado personal porque son artesanales. Eso tiene que ver con la originalidad y la innovación pero no trascienden más allá de la funcionalidad. Sin embargo, existen aquellos que trascienden la función útil o decorativa y conmueven a quien lo mira. Para que esto suceda el textil debe integrar calidad técnica, armonía de colores, equilibrio, ritmo, originalidad y combinación de símbolos tradicionales de la cultura. El mensaje que se transmite puede ser simple, realista y descriptivo o más abstracto y simbólico pero va a trascender lo temporal. A los tejedores que son artistas los caracteriza un espíritu de juego que a través del ingenio y la libertad no rompen la unidad armónica de los tejidos.

Estas piezas textiles tienen componentes profundos que están dentro del fenómeno de la creación (...) Dominada la materia, puede crear y volcar con precisión lo que ama o teme, logrando una descripción del mundo afectivo, del mundo circundante, por medio del juego, de la técnica, con las tradiciones y con la innovación, y con un sentimiento lo bello compartido por todos los hombres (...) El juego técnico, el ingenio decorativo, el universo interior del artista, nos llegan también habiendo roto la precariedad temporal, nos acercan a otros aspectos de aquella creatividad y nos hablan de aquellos hombres. (Corcuera, 2010, p.83)

3.3. Simbología

Los motivos presentes en los tejidos son una forma de expresión de la cultura andina, están relacionados con sus creencias, su visión del mundo y aquello con que se relacionan y conocen. "Con el tiempo, el tejido será el medio para decirnos, con el color y los diseños, que el mundo puede leerse a través de signos, como si fuese un texto." (Corcuera, 2005, p.175) Actualmente, cuando se le pregunta a los collas el significado de los diseños las respuestas suelen ser vagas: patrones aprendidos desde niños, estilo que representa a su comunidad, explican que las formas y los métodos se aprenden desde la rutina y que la visión de sus ancestros se fue perdiendo y olvidando. Los símbolos sufren transiciones y reinterpretaciones y para entenderlos se deben visualizar no solo desde un lugar colectivo sino también individualmente. Al mismo tiempo, cada tejedor es único y

tiene una forma personal de ver el mundo que lo rodea y de expresarlo. Verónica Cereceda (2010) sostiene que los textiles andinos contienen símbolos que sólo pueden ser codificados si se tiene conocimiento del contexto sociocultural e ideológico en el que están inmersos. El significado total de un símbolos puede que nunca se descubra, pero se pueden encontrar ciertas explicaciones y definiciones comunes entre varios. Cuando los símbolos evolucionan a signos tienden a designar elementos más familiares y concretos. La repetición de cierto símbolo también puede llevar a convertirlo en un signo vacío de significado por el paso del tiempo.

Existen diversos motivos pero en términos generales se los podría clasificar en motivos figurativos, motivos abstractos y motivos geométricos. Hay motivos figurativos de carácter naturalista, como especies animales, vegetales y marinas. Se destacan las figuras de vizcachas, pájaros, monos, serpientes, lobos, águilas bicéfalas, cóndores, peces, suris y flores. Una representación común es la tríada andina de felino, ave y serpiente. También, aparecen motivos relacionados a las creencias como la representación de sacerdotes, deidades, espíritus malignos y festividades. Los motivos abstractos no poseen un referente en el mundo real, dado que están relacionados a ideas y pensamientos de la cosmovisión del pueblo. Los tejidos comunican no sólo estéticamente: desde los motivos y el color, sino también técnicamente. El tipo de tejido y la forma en que se teje varía según el destinatario, la ocasión de uso y lo que se desea comunicar.

Los diseños y las técnicas de tejeduría responden, al mismo tiempo, a tendencias temporales y regionales. Luego de la conquista, los tejidos muestran el mestizaje de culturas. El diseño característico del imperio Inca era la estrella de ocho puntas denominada estrella de la sabiduría. (Ver Figura 8. Cuerpo c) En esta cultura, los agricultores relacionaban las observación de las estrellas con las actividades de siembra y cosecha dado que les permitía anticipar cambios climáticos.

El diseño inca de *Tocapus*, figuras geométricas encerradas en cuadrados o rectángulos, estaba vinculado con familias reales y funcionarios. Los diferentes diseños

individualizaban el estatus y las diversas funciones. La combinación de patrones geométricos y antropomórficos representaban eventos como casamientos entre familias de diferentes pueblos.

En el proceso de hilatura, el hiladero puede decidir si la hebra gira hacia la izquierda (en Z) o hacia la derecha (en S). La torsión no es una decisión al azar sino que pueden variar para lograr ciertos efectos en la pieza, hacerla más firme o generar algún efecto visual. A su vez, Goodell (1968) explica que la torsión también posee un significado mágico-religioso. Los tejidos que poseen el *ll'oque*, que significa hilar hacia la izquierda, traen protección sobrenatural a su portador, es decir que los resguarda de los espíritus malignos. Se cree que esta torsión invierte el proceso del hilado y vincula al artesano con la Pachamama. La torsión hacia la izquierda se utilizaba para algunos tejidos ceremoniales y para prendas específicas en sacrificios y ofrendas.

Ruth Corcuera (2010) explica el significado de ciertas figuras que se presentan en los tejidos collas. El signo escalonado tiene un significado simbólico y se puede visualizar en diferentes textiles andinos. La pirámide esta compuesta por una escalera que en la concepción mágica permite acercar y unir el universo humano con el mundo de los dioses. Es a través de esta escalera que los dioses pueden descender a la tierra y las divinidades humanas ascender al cielo. El "signo escalonado en forma de línea quebrada regular parece perfilar los peldaños de una escalera. Muy a menudo se combina con una espiral replegada sobre sí misma en ángulo recto." (d'Harcourt, 1924, p.23) Este símbolo denominado greca que suele terminar con una cabeza de serpiente se visualiza especialmente en las culturas Chavín y Paracas. (Ver Figuras 15 y 16. Cuerpo C) La serpiente se considera la diosa del agua y de la vida. Es por eso que cuando se representan con un rayo hacen alusión a los dioses de la lluvia. Con el correr del tiempo, la greca y la serpiente se fueron desafiando dado que cada elemento cobraba valor individualmente. (Ver Figura 25. Cuerpo C) El árbol se presenta como una metáfora de la vida y presenta también la idea de ascensión al cielo. Esta figura varía en forma y suele

mezclarse con otras: raíces de serpiente, tronco de felino y ramas representadas con copos de algodón. En el pensamiento cosmogónico inca existen tres universos: el de abajo, donde están los gérmenes y semillas, el plano humano, y el plano celestial donde habitan los dioses, la Luna y el Sol. En su concepción, la serpiente rayo, la serpiente arco iris, la montaña, la escalera y el árbol permitían que estos tres planos se unan. Los tejedores también le dieron importancia a la creación de objetos tridimensional desde la escultura textil. Generando diferentes piezas volumétricas que mantienen la idea de ascensión. En las culturas Paracas y Chancay se encontraron tejidos con guardas tridimensionales, sombreros decorados con figuras volumétricas así como esculturas. (Ver Figura 23. Cuerpo C) El cóndor también es símbolo e ascensión y libertad. El cóndor vuela alto y asciende a las cumbres más altas que son inalcanzables para los hombres. Para los andinos es un ave con la capacidad de ascender al más allá, es un mensajero del mundo celestial, del universo de arriba. Por eso se le atribuye el carácter religioso del dios atmosférico. La leyenda del cóndor del NOA sostiene que este ave no envejece nunca. Cuando siente que ya esta grande y sin fuerzas algunos creen que se deja caer desde el pico más alto de una montaña al fondo de las quebradas. Otros que vuelve al nido y renace.

Puló (2011) explica que la figura del suri, que es un ñandú, esta relacionada a la convocación de lluvia. Generalmente se haya con las patas flexionadas evocando la danza al percibir que va a llover. Se puede asociar el pelaje gris de estos animales con las nubes cargadas de agua que al desecharla fecunda la tierra. También, cuando está por llover estos animales corren de un lado a otro, al igual que las nubes que son arrastradas por el viento. Para los andinos el suri es el animal que lleva agua en su seno. (Ver Figuras 13, 14 y 18. Cuerpo C) El jaguar simboliza la grandeza y fortaleza, la violencia, la valentía y la destrucción por eso se lo relaciona con la realeza y el poder y con los guerreros. Se lo consideraba también guardián de la oscuridad. Muchas veces esta representado de manera abstracta, aparecen ciertas características que hacen

alusión a un todo, es decir que ciertas partes del animal evidencian la figura completa: las manchas, los ojos, las garras. Las diferentes formas de representación de los felinos se relaciona con las diversas características culturales propias de cada región y también varían con el correr del tiempo dado que varían las formas de expresar ideas porque el universo está en constante cambio y evolución. (Ver Figura 11. Cuerpo C)

La cuartipartición del plano textil a través de perpendiculares o diagonales simboliza la organización del Tawantinsuyu y en general el centro actúa como eje de distribución compositiva. La dualidad también se presenta como símbolo. Son pares de opuestos o complementarios que se generan a través de una estructura inicial y representa la dualismo de las personas andinas: bueno, malo; oscuro, claro; cielo, tierra; femenino, masculino; lleno, vacío. El término quechua *missa* hace referencia al equilibrio y armonía en el que conviven estas dualidades. La diagonal también se presenta en textiles de NOA y representa la fuerza del movimiento y el encuentro de extremos en un centro en común. (ver Figura 9. Cuerpo C) El espiral simboliza la vuelta al principio, y la visión cíclica que tiene el hombre andino de la vida, incorporada desde la observación a la naturaleza.

Las interpretaciones no siguen reglas rígidas sino que son flexibles. Por esta razón, el símbolo del rombo puede ser interpretado de diversas formas. Cuando aparece un rombo inscrito dentro de otro puede simbolizar el ojo lateral del jaguar. Al mismo tiempo, la sucesión de rombos se puede interpretar como las escamas de la piel de la serpiente mientras que los rombos dispersos aluden a las manchas de la piel del jaguar. Al mismo tiempo, como el jaguar simboliza la oscuridad y la noche los rombos que representan su piel también hacen referencia a la noche estrellada.

Todo lenguaje simbólico puede ser interpretado desde diversos niveles de significación y se debe tener en cuenta la continuidad cultural de los pueblos y las tradiciones que se transmiten de generación en generación. A su vez, para poder realizar una interpretación fidedigna se debe entender el cosmos de la cultura: cuál era su relación con el medio ambiente, qué comprensión tenía del mundo que lo rodeaba y en qué creían. Los andinos

tomaban ciertos rasgos de los elementos que los rodeaban y los relacionaban con su vida propia. Por eso le atribuyen a los animales características humanas y a los hombres actitudes animales.

Los colores utilizados en los textiles también están cargados de simbolismos. Antes, los colores denotaban jerarquía y el rango de cada individuo en la sociedad. Los colores estaban determinados por las frutas y los vegetales que se encontraban en cada región, por eso variaban de acuerdo al lugar e iban evolucionando con el paso del tiempo. Actualmente, la representatividad simbólica ancestral del color se perdió y su elección depende de la visión de cada tejedor. Para algunos el amarillo representa el sol y para otros alegría, los colores son interpretaciones personales de cada tejedor y eso hace a cada tejido único.

Los tejidos andinos constituyen un código comunicativo, transmiten mensajes que ponen en evidencia su forma de entender y de ver el mundo que los rodea. Todo lo relacionado al textil comunica, desde la elección de la materia prima, el sentido de la torsión, los colores, hasta los estilos de cada región.

A su vez, los tejidos andinos y las prendas hacen alusión a la diferencia de géneros. La verticalidad y la altura se relacionan al ámbito masculino mientras que la horizontalidad y la costa al femenino. Esto se ve tanto en la orientación de la decoración como en las aberturas de los cuellos.

Actualmente, la mayoría de los elementos encontrados en los textiles son más bien signos que símbolos, son ecos de lo que alguna vez tuvo un profundo significado. Los textiles están perdiendo representatividad debido a los cambios en la sociedad y en la producción de los tejidos y la necesidad de generar ingresos por parte de los artesanos. En general, las figuras en los tejidos se incluyen como una forma ornamental. Representan aquello que conocen y que sienten que es parte de su identidad cultural pero en realidad no saben el significado de aquello que se está simbolizando. Debido a las colonizaciones y el mestizaje que atravesó la comunidad colla, los significados de la

iconografía representativa se fueron perdiendo. Por eso, la inclusión de estas tiene que ver con el apego por parte de los artesanos a sus costumbres, sus tradiciones y su legado que conforman su identidad. Teniendo esto cuenta, también se debe destacar que a pesar del paso del tiempo, los collas continúan con la práctica ancestral de tejeduría, plasmando figuras heredadas y otras que evidencian su vida cotidiana actual como la inclusión de colectivos. Entonces, más allá que estas prácticas sufrieron modificaciones y se fueron modernizando se sigue plasmando, a través de los textiles, la visión personal de cada artesano del mundo que lo rodea a través de símbolos y colores.

3.4. Actualidad y gobierno

Con el correr de los años se gestionaron diversas leyes relacionadas a mejorar las condiciones del sector artesanal. Son emitidas en las provincias y en el país, por el poder legislativo. Las intenciones de generar un cambio existen pero como ocurrió siempre las leyes se debaten, se sancionan y nunca se reglamentan ni se ponen en práctica. Puló (2011) describe las constantes encontradas en dichas leyes: promover al sector artesanal por ser un sostén de la tradición e identidad del pueblo Argentino. Incluirlo dentro de las Pequeñas y Medianas Empresas (PYMES), permitirles acceso a cobertura médica y jubilación, facilitarles créditos para que puedan generar fuentes de trabajo genuinas, estimular la actividad artesanal generando concursos, ferias y premios. Promover el rescato de las prácticas artesanales generando certificados de autenticidad.

Teniendo en cuenta, lo nombrado anteriormente Puló (2011) resalta que en la actualidad, se venden productos en la Quebrada de Humahuaca como auténticos y artesanales pero en realidad son fabricados industrialmente. El problema no yace en la venta de estos productos, sino en la desinformación. Si la comercialización fuese leal los clientes tendrían la elección de elegir. El problema es que al no existir certificados de autenticidad se genera entonces una competencia desleal que no respeta ni defiende al productor ni al consumidor. Además, al no ejecutarse las leyes que protegen la producción nacional

artesanal y al ser los costos de producción en Argentina mayores a los de Bolivia y Perú, ingresan productos provenientes de esos países que se comercializan como si fuesen nacionales. Se generan entonces dos problemas, por un lado, una competencia injusta para el artesano textil del NOA y, por el otro, se venden productos que no respetan la identidad textil del NOA.

Las plazas centrales de los pueblos de la Quebrada de Humahuaca se encuentran repletas de productos realizados industrialmente que vienen de Bolivia, de la zona de Villazón y Oruro. Entre ellos, se destaca el aguayo de diferentes colores y tamaños cuyo tejido también se aplica a una amplia variedad de productos como zapatillas y sombreros. Se consumen debido a la gran diversidad de oferta y los precios bajos. Sin embargo, estos productos no representan la identidad regional de los collas de la Quebrada dado que no están realizados por artesanos jujeños. Al estar confeccionados industrialmente o por tejedores de otras zonas los textiles no contienen el bagaje cultural simbólico y propio del pueblo Colla del NOA.

Juan Luis Cipriani (2000) explica que existe una degradación hacia el respeto a las personas. Se debería profundizar en la dignidad y el autoestima de cada persona, dignificarlo a través de la educación y el respeto para que pueda cambiar y mejorar. Puló (2011) señala que el Estado Argentina parecería no comprender el trabajo laborioso de los artesanos. Son gente aislada sin las capacidades suficientes para reclamar, a los diferentes ámbitos del poder, por sus derechos y así poder conseguir que se valoricen sus obras de la manera que se lo merecen. Son trabajadores que “no tienen derecho a ganar dinero, sólo a recuperar, para poder seguir produciendo y permanecer siempre pobres.” (Puló, 2011, p.163)

Pareciera como si el pensamiento de la primera mitad del siglo XX del filósofo argentino Alejandro Korn siguiera vigente “(...) el afán de nuestros hombres dirigentes se ha encaminado a europeizarnos, a borrar los estigmas ancestrales, a convertirnos en secuaces de una cultura superior.” (Korn, 1983, p.274) De esta manera, la crisis

estructural continua y el desarrollo socio económico no llega a los artesanos que se sienten aislados de su propia provincia, nación y continente.

El problema también se encuentra en la visión que se tiene del artesano: un aborigen, un oprimido, un originario, un excluido. Desde ese punto de partida ya se absolutiza una idea que tiene que ver con la marginación en lugar de la inclusión y la aceptación del artesano y su cultura. Zea (1988) expresa que la verdadera igualdad está en el reconocimiento a las diferencias teniendo en cuenta que por ser diferente uno no deja de ser hombre. La pluralidad es parte de la riqueza de un país.

La equidad se vive cara a vara consciente de la interrelación de identidades encarnadas, y la explotación puede revertirse a partir del respeto y reconocimiento de la igualdad esencial de los distintos nosotros sociales, con idénticas necesidades, derechos y deberes. (...) Sólo desde la aceptación vital de la idéntica y universal humanidad, es posible la práctica de la vida digna de cada quien, y el lugar para el ejercicio libre de todas las identidades encarnadas. (Puló, 2005, p.95)

Capítulo 4. Técnicas de Producción

Jorge Mari y Enrique Taranto (2003) explican que los primeros descubrimientos de fibras hiladas y torcidas a mano se encontraron en la cueva de Huachichocana, en Jujuy y datan de 7670 a 6720 a.C. Asimismo, en Humahuaca, provenientes de Inca Cueva, se hallaron los primeros tejidos del año 2130 a.C. El Período Tardío, que se desarrolló desde el año 1000 hasta el Período Incaico (iniciado en 1430 y consolidado en 1471), fue un período de gran desarrollo en el arte textil, especialmente en Salta y Jujuy. El desarrollo de las técnicas agrícolas ganaderas permitían a los aborígenes tener mayor tiempo libre, entonces podían experimentar, aprender y mejorar las técnicas textiles.

En su pasado y presente, su material cualidad de herencia, saber, memoria, relaciones sociales, vida doméstica, abrigo y trabajo confluyen en piezas variadas que silenciosamente resumen un mundo vital y dejan ver el ángulo más humano de la cultura (Corcuera y Dasso, 2008, p.16)

4.1 Obtención de materia prima

Antes de la llegada de los españoles, que fueron quienes introdujeron las ovejas en el continente y cuyo aporte fue trascendental, se utilizaba lana de camélidos para realizar los tejidos. La más utilizada era la lana de alpaca. La de llama y la de guanaco se utilizaban en menor medida y durante el siglo XIX esta última fue reemplazada por lana de oveja. La lana de vicuña se reservaba para tejidos de calidad. Los españoles los describieron a este tipo de animales como “camellos sin joroba”.(Vilá, 2007, p.12)

Los guanacos pueden adaptarse a distintos climas y ambientes. Pueden habitar en zonas húmedas y secas, bosques, desiertos y estepas. Los guanacos siempre fueron una especie importante en la Argentina. Hace más de 10.000 años que son fuente de alimento. Luego, al convertirse los cazadores en agricultores indígenas se comenzó a utilizar su lana como abrigo. Durante el Período Incaico “el uso y matanza de guanacos, así como de vicuñas, estaba regulado” (Vilá, 2007, p.52) Existía un sistema de caza llamado en su lengua *chacu*, que significa atajar. Salían entre veinte y treinta mil indios con el objetivo era acorralar el ganado en el cerco que habían hecho, lo arriaban. Esta

caza era controlada y se colocaban todos los datos en un libro anual: animales muertos, vivos, dividido en especies y en machos y hembras. Por esta razón, sólo se permitía matar a cierta cantidad de machos adultos para aprovechar su carne mientras que las hembras y las crías sólo se esquilaban.

Estas cacerías se hacían en cada distrito de cuatro en cuatro años (...) porque dicen los indios que en este espacio de tiempo cría la lana de la vicuña todo lo que ha de criar, y no la quería trasquilar antes porque no perdiese de su ser, y también lo hacían porque todo aquel ganado bravo tuviese tiempo de multiplicar (...) Y porque no se dejase de hacer la cacería cada año (...) tenían repartidas las provincias en tres o cuatro partes u hojas, como dicen los labradores, de manera que cada año cazaban la tierra que había holgado tres años. (De la Vega, 1609, p.278)

El pelo del guanaco es largo y lustroso, sus colores varían entre el marrón, gris y rojizo pero puede ser teñidos de cualquier color.

La vicuña es considerado el ganado de la Pachamama por lo cual es de gran importancia para los andinos dado que son parte de muchas de sus creencias e historias. La fibra de la vicuña es considerada la más suave y fina de todas las fibras textiles. Luego, realizando una clasificación internacional seguiría el cashemere y después la baby-alpaca que se refiere a la primer esquilamiento que se realiza a las alpacas de un año. Pablo Yurquina (comunicación personal, 2014) explica que de la vicuña se pueden obtener gamas de marrones que provienen de las diferentes partes del animal. La lana clara proviene del sector de la barriga mientras que la oscura del lomo. Cuánto más fina es una fibra mayor es la calidad del tejido. Siempre fue un animal muy valorado y sus fibras apreciadas. El promedio de las fibras finas de vicuña es de 12 micrones de diámetro y 3,2 cm de longitud. En este tipo de lanas especiales, como son la de alpaca, guanaco, vicuña y llama, los vellones se acomodan en dos capas de fibra: fibra gruesa y larga en la capa exterior y fibra fina y suave en la capa interna.

En la época incaica con la fibra de vicuña se realizaban prendas livianas de alta calidad denominadas *cumbi* que utilizaba la realeza y había funcionarios encargados de su control y almacenamiento. También se las incineraba como ofrenda a los dioses.

Al llegar los españoles la matanza de los animales nativos de América fue brutal. Se cazaban sin control ni discriminación.

Antes de la conquista española la población de vicuñas era de aproximadamente 3 millones de individuos. En 1965 sólo quedaban 10.000 ejemplares distribuidos en Bolivia, Perú, Chile y Argentina. Actualmente hay 200.000 vicuñas de las cuales 37.000 están en Argentina. (Vilá, 2007, p.67)

Así ocurrió con todas las especies de camellos sin joroba. Los guanacos, por ejemplo, disminuyeron su población de entre 30 y 50 millones a 600.000 animales. Actualmente, se mantiene el pensamiento de valoración incaico y en el NOA está penado atentar contra las vicuñas porque en su creencia éstas tienen dueño y su dueño son las divinidades de las montañas.

La alpaca y la llama son animales domesticados, es decir que los crearon los habitantes andinos. La llama se domesticó a partir del guanaco mientras que la alpaca deriva de la vicuña y podría también incluir cruces con llamas. Para realizar la domesticación se seleccionan ciertas características que se quieren preservar y se cruzan sólo aquellos animales que las poseen. Esto se lo conoce como selección artificial y direccional. La domesticación se logra luego de varias generaciones de cruces. Se cree que en el NOA comenzó hace aproximadamente 5000 años. Hollen (2007) afirma que las fibras de estos animales se caracterizan por ser suaves, finas y lustrosas. Sus colores naturales varían entre el blanco, amarillo claro, café, oscuro, gris, negro y rojizo.

Para que las lanas puedan ser teñidas se necesita la fibra blanca que es muy difícil de encontrar en la alpaca. Por esta razón, luego de la colonización, al introducirse la oveja se comenzó a utilizar su lana dado que es mayormente blanca.

No se utilizó solamente fibra animal sino que el algodón también fue un elemento utilizado en la textilera andina. Es una especie vegetal autóctona pero su cultivo aumentó con la llegada de los españoles. En el imperio Inca se lo utilizó para tapicería y también “como urdimbre en textiles (...) donde su mezcla con hilos de lana de una sensación de relieve muy especial por la diferencia de sus grosores y su textura.” (Taranto y Mari,

2003, p.17) Las razas de las ovejas fueron mejorando con el correr de los años dado que en un principio los españoles introdujeron su peor raza, churra, debido al reglamento que prohibía exportar ovejas de raza superior. Recién en 1749 se introducen las primeras ovejas merino y a partir de 1824 Bernardino Rivadavia, primer presidente de Argentina, asienta la cría de este tipo de ovejas.

4.2. Proceso de hilatura

Los tejidos del NOA tienen un aspecto delicado y fino debido a la torsión y delgadez de la lana utilizada. El proceso de hilatura suele estar relacionado al ámbito femenino dado que son las mujeres las que se encargan de la hilatura por su un proceso delicado y de suma importancia para obtener tejidos de calidad. Lo primero que se necesita es la lana que se obtiene del animal. Esta puede provenir de la esquila o en el caso que sea lana de animales silvestres se necesita separar la lana del cuero. En este caso, se elige un lugar húmedo y se entierra el cuero. Al pasar varios días, la epidermis del cuero se pudre y se puede la lana sin dificultad. “Después de haber dejado estacionar la lana durante un tiempo, proceden a desenredar los hilos de la misma y a peinarla cuidadosamente, estirándolos paralelamente en fajas regulares, para dedicarse luego con más facilidad a la operación de hilado.” (Taullard, 1949) Al tener el vellón, generalmente se separan las lanas teniendo en cuenta el color y de qué parte del animal proviene. Esta selección permite realizar hilados delicados dado que se tiene en cuenta la calidad de las diferentes fibras. Una vedija es un mechón de lana que debe separarse intentando alinear las fibras uniformemente.

Para continuar se necesita un huso o *puchsca* en quechua que es un palillo de forma cilíndrica de poco grosor, no mayor al de un dedo meñique, que se afina ligeramente en el extremo superior. La longitud puede variar pero en general no excede los 25 cm. Al huso se le debe agregar la tortera que es una rueda con un orificio central por donde se

inserta en la parte inferior del huso. La finalidad de este elemento es dar peso y beneficiar el giro en la hilatura. (ver Figura 3. Cuerpo C)

El vellón se coloca en la muñeca de una mano sujetándolo entre el pulgar y el índice y se tira de su punta con la otra mano emparejando las fibras. De esta manera, se crea una mecha del grosor deseado. Se ata el vellón al huso y con la mano se lo comienza a girar en sentido de las agujas del reloj. De esta manera, se va produciendo el hilo de la mayor longitud posible y se va formando el ovillito. Cuando el ovillo logra un tamaño razonable se comienza otro. En esta instancia hay varias opciones, se puede utilizar un nuevo huso y tortera, dejar sólo el huso removiendo la tortera para reutilizarla o quitar el palillo, en cuyo caso debería vaciarse volviendo a ovillar lo que ya estaba ovillado en forma de pelota.

Cuando se finaliza el proceso de ovillado se prosigue a la torsión. El hilo obtenido luego del proceso anterior contiene una sola hebra, pero para que la lana tenga resistencia y elasticidad debe estar formada por al menos dos hebras. En esta instancia se trabaja con un huso más grande, en donde se atan dos cabos a la par y se los hace girar produciendo una hebra de dos cabos. Los hilos utilizados en el NOA son más finos que los del sur. Además, a veces, para producir hilos aún más delicados se prosigue a un siguiente paso denominado sobretorcido o torsado: se vuelve a torcer la lana en el mismo sentido. Se la tuerce tanto que en el caso que no se oville se enrularía sobre sí misma. También se puede realizar en sentido contrario que permite compensar las irregularidades, balanceando el hilo.

La torsión del hilo en el sentido de las agujas del reloj, es decir hacia la izquierda, se la denomina torsión *en Z*, porque si se mira detalladamente se visualiza que las hebras reproducen la forma de esa letra. Cuando se tuerce en sentido contrario a las agujas del reloj se denomina torsión *en S*. Finalmente, la tejedora realiza la madeja que consiste en envolver los hilos alrededor de sus piernas o codo.

Existe una práctica que genera tejidos de alta calidad, brinda protección y alta resistencia a los bordes de los tejidos, además de tener un significado ritual. El procedimiento consiste en ir alternando franjas de alrededor de medio centímetro con ambos tipos de torsiones. Es decir primero se realiza una franja con torsión *en Z* y luego una con torsión *en S*. El resultado, es un tejido con un efecto de espigado o zig-zag.

4.3. Pigmentos y teñido

Las técnicas de teñido son de suma importancia dado que permiten obtener prendas de calidad y de colores variados. Las técnicas solían ser secretas y se transmitían de generación en generación. Los españoles al llegar a tierras americanas se sorprendieron por la vivacidad y la amplia gama de colores en los tejidos e hicieron "(...) hincapié en el grado de organización que estas culturas exhibían en cuanto a la producción y comercialización de sus materias tintóreas." (Taranto y Marí, 2007, p.29) Así, se comenzaron a exportar la grana de cochinilla y el añil a Europa beneficiando a los comerciantes.

Se han desarrollado varios cambios en las técnicas de teñido debido a los desarrollos tecnológicos. Sin embargo, existen tres elementos que deben tenerse siempre en cuenta: el lavado, los mordientes o fijadores y la impregnación del tinte en el hilado. La práctica de teñir las prendas luego de ser tejidas no se utiliza en NOA. La técnica de teñido que se desarrolla puede ser utilizada tanto para lanas como para algodón, pero van a variar las tonalidades y la intensidad del color. Hugo Sumbaino (comunicación personal, 2014) explica que los tintes se aplican a los hilados porque de aplicarlos a las fibras estas se apelmazarían.

Casimiro (2008) revela que las madejas de hilos deben tener todas el mismo peso para poder calcular la cantidad de tinte y agua que se necesitará. La realización de la madejas es de gran importancia dado que permite un mejor lavado, teñido y secado. Deben estar flojas para permitir la absorción pareja del tinte a través de todo el hilado.

Antes de comenzar con el teñido de debe realizar el lavado. La lanolina es la grasa natural que contiene la lana, esta favorece al proceso de hilatura pero para el teñido debe eliminarse para que la lana pueda absorber correctamente el colorante. El agua que se utiliza debe ser pura. Se puede purificar hirviéndola dado que las sales se decantan. En los siglos anteriores se utilizaban determinadas plantas que sometidas a ciertos procesos ejercían un poder detergente. Un ejemplo es la ceniza de jume con la que también se realizaban jabones hasta que la producción fue reemplazada por métodos industriales. Actualmente, los collas utilizan jabón en polvo. El lavado debe realizarse con agua hirviendo aplicando los detergentes para lograr eliminar la lanolina. El hilado no debe dejarse más del tiempo previsto para que no cambie su aspecto físico. Luego, se enjuaga la lana y se continúa con el mordiente.

La función del mordiente es la de conferir mayor penetración del tinte a la intimidad del hilado y es responsable de la persistencia del color, que se denomina solidez (índice de resistencia a la decoloración por acción de la luz, agua y frote) (Taranto y Marí, 2007, p.34)

Existen diversos tipos de mordientes de los cuales se destacan la sal de cocina y el cloruro de sodio, el alumbre, el Chemor tártaro, el hollín, la herrumbre, el ácido acético, el vinagre y el rovo. El mordiente se debe diluir en agua y cuanto más agua haya mejor. La proporción mínima entre agua y lana es diez litros por cada kilo.

Finalmente, se llega a la instancia de teñido. En este momento debería estar la tintura diluida en el agua, el agua caliente, y las madejas uniformemente ordenadas. La lana se deja no menos de una hora reposando en el baño tintóreo y lo recomendable es que éste se enfríe con la lana sumergida. El método que aumenta el tono del color obtenido que consiste en pasar la lana teñida por ceniza, se frota para que se impregne uniformemente en toda la madeja y luego se vuelve a sumergir más tiempo en el baño tintóreo. El último paso consiste en enjuagar la madeja hasta que el agua salga limpia logrando así, eliminar los excesos de colorante. Actualmente, muchos de los colorantes naturales han sido reemplazados por anilinas “Se tiñe con anilina en todas partes donde cruza el ferrocarril,

trayendo las novedades de la civilización; se tiñe de la manera primitiva en las regiones ajenas a la influencia de aquella (...)" (Fausto Burgos, 1927, p.35)

Existen diversos colorantes naturales. Los de origen vegetal suelen ser los más utilizados pero también existen de origen mineral como el óxido de hierro, que facilita toda la gama de grises y de origen animal como la cochinilla, que es un insecto que proporciona el color rojo más intenso derivado de la naturaleza. Taranto y Marí (2007, p.38- 43) realizan una clasificación de vegetales y colores obtenidos que se complementa con los nombrados por Hugo Sumbaino (comunicación personal, 2014) El rojo se puede conseguir del azafrán de la Puna, de las flores del ceibo, el Roble Pellín y la remolacha. El rosado se obtiene de la corteza del laurel y del Roble Pellín. El color salmón oscuro se puede lograr con el aserrín del Lapacho. El morado se consigue de las raíces del Piquillín, del aserrín del Quebracho colorado y de la mora morada o mora negra y del repollo. Cuando el fruto de la mora está maduro se consigue el color lila. El violeta deviene de la flor de la amapola roja, las hojas y los tallos de Romaza y el aserrín de Palo Rosa. El color anaranjado se puede obtener de las semillas de achihuate y de la cáscara de naranja y mandarina. Con el lampazo se pueden obtener todas las variedades de marrones. El amarillo se puede obtener con diversas plantas como las hojas de Aguaribay, la corteza del sauce colorado o sauce criollo, el azafrán de la Puna, los gajos de limón y el quinchamal. El azul se consigue con los gajos triturados de añil. Con los frutos maduros del Palque negro o duraznillo negro o hediondilla se obtiene el color celeste. El ocre se consigue con la madera triturada de la Pitra, la corteza del Muermo o ulmo y el aguaribay. El gris se logra utilizando las raíces del Molle de la Sierra, que es un árbol típico de la zona de Tilcara. Para lograr el color negro se utiliza hollín de leña y nogal de las provincias del norte. Finalmente, para obtener el color verde se utiliza yerba mate.

4.4. Proceso de tejeduría

Ricardo Nardi (1975) explica que existen dos formas de definir un tejido: según su estructura y según su procedimiento de fabricación. En relación a la estructura, es decir como “un conjunto de partes componentes relacionadas entre sí, el tejido consiste en una serie de elementos (urdimbre) entrecruzada por otra serie de elementos (trama), perpendiculares a los primeros.” (Nardi, 1975, p.65) En los tejidos se utilizan hilos flexibles realizados de fibras o filamentos vegetales, animales y modernamente sintéticos. Con respecto al procedimiento de fabricación se consideran tejidos aquellos confeccionados en un telar. La máquina de telar lo que hace es separar mecánicamente los hilos de urdimbre y los mantiene estirados para que se puedan cruzar con los de trama. El lizo, es un componente del telar que enlaza y mueve una parte de los hilos de urdimbre. De esta manera, se crea un paso por el cual la trama pasa directo cruzando toda la urdimbre. Las tejedoras también poseen algunos elementos que las ayudan a realizar el trabajo. En el NOA se utilizan herramientas de hueso que acomodan los tejidos de faz de trama: *rockey* tiene una punta cuneiforme mientras que el *huichuna* es un hueso pequeño con forma de horqueta, la *mathina* es una pala con un borde puntiagudo y el otro dentado. En los tejidos de faz de urdimbre las tejedoras incorporan la *huinaza*, pala de madera o hueso.

Existen también estructuras, confeccionadas de hilo, en las que no se utiliza un telar ni un lizo sino un bastidor que permite mantener tensa la urdimbre. Se realizan a mano y pueden ser considerados tanto tejidos, como semi tejidos o tejidos trenzados.

4.4.1. Partes del telar

El telar está compuesto por diferentes partes. El travesaño, es una vara de madera que se sujeta a la parte superior del telar y por donde se pasan los hilos de urdimbre. Los parantes principales se encuentran uno de cada lado del travesaño. Los parantes accesorios, que se encuentran por afuera de los fijos, sirven para apoyar el lizo. Se

colocan por medio de una atadura en cada extremo. El lizo es una vara con una longitud mayor al ancho del telar que sujeta los hilos de urdimbre para que pueda pasar la trama. Hay dos separadores de urdimbre que funcionan de forma opuesta separando los hilos de urdimbre. Los hilos que un separador toma el otro no lo hace y así con cada hilo. Ruth Corcuera (2010) afirma que en el siglo XVII fue el momento de mayor desarrollo con respecto a la producción textil artesanal. Se introdujo la pala, que es un elemento de madera rectangular cuya función es darle tensión a los hilos de trama del tejido. Junto con el peine, introducido por los españoles, se pudieron desarrollar nuevas técnicas de tejeduría que resultaban en nuevos tejidos como la urdimbre complementaria y suplementaria

4.4.2. Telares

La función primordial del telar es mantener ordenados, estirados y separados los hilos de urdimbre para que pueda pasar la trama. El invento del telar facilitó el proceso de tejeduría y con el correr del tiempo sufrió diversas modificaciones: aparecieron nuevos modelos que eran más prácticos, se hicieron modificaciones a los ya existentes y se adaptaron a las técnicas particulares de cada comunidad.

Casimiro (2007) explica que existen diferentes tipos de telares que se pueden dividir en dos grupos: horizontales y verticales u oblicuos. Dependiendo de la zona también el tipo de telar que se utiliza porque sus características se adecuan a las necesidades y comodidades de cada pueblo. También existen telares inclinados, con o sin pedal, con lizos sueltos, medios lizos y lizos completos.

Los telares tradicionales sirvieron como base para la creación de las máquinas modernas actuales. Sin embargo, todavía no existe ninguna tecnología que proporcione el virtuosismo y la calidad que genera un tejido hecho a mano.

Enrique Taranto y Jorge Mari (2003) desarrollan las características de los diversos telares. El telar vertical más utilizado por los pueblos andinos es el llamado faja de pampa

o de tablillas. Consiste en dos estacas verticales clavadas en el piso con la distancia deseada de la faja que se va a tejer. La urdimbre es transversal, posee un solo lizo y varias tablitas que mantienen el cruce y sostienen los hilos seleccionados para el dibujo. En cuanto a los telares horizontales, salvo el criollo, su ancho no excede los 85 cm dado que este es el alcance de los brazos de la artesana. Se destaca el del suelo que son cuatro estacas clavadas en la tierra formando un rectángulo. Una vez que se sujetan los travesaños queda la urdimbre tensa casi tocando el piso. Los lizos se apoyan sobre la urdimbre. En este telar, al estar al intemperie y las estacas clavadas fuertemente al piso, las tejedoras deben liberar la urdimbre por la noche y al día siguiente volverla a colocar. A medida que se avanza con el tejido comienza a desprenderse la tela ya tejida entonces la tejedora la debe enrollar o sino sentarse sobre la tela. Los telares de cintura son aquellos que tienen un extremo atado a un árbol o a un poste y el otro a la cintura. En el telar de dedo gordo la tejedora utiliza su propio cuerpo como instrumento. La urdimbre se ata al dedo gordo y el otro extremo a la cintura, al cuello o a lo largo sobre la pierna extendida. En la época prehispánica las tejedoras solían realizar los cintos, fajas y ligas con este tipo de telar utilizando la técnica de trenza chata.

Casimiro (2007) hace referencia al telar inclinado. Este telar tiene la altura de la cintura de quien lo utiliza evitando así dolores de espalda y cintura dado que la tejedora no necesita agacharse mientras teje. Los pedales son opcionales y se utilizan para pisar la urdimbre permitiendo el paso del lizo.

Al llegar los colonizadores introdujeron un telar europeo que evolucionó hasta convertirse en el telar criollo que es, , el más utilizado en el NOA. Cuatro postes verticales sostienen horizontalmente dos largueros en la parte superior. Sobre estos se sujetan los travesaños que sostienen la soga de los lizos, que caen verticalmente, accionados por los pedales. Pueden tener otro travesaño para colgar el peine que permite apretar la trama. Los envolvedores de urdimbre se colocan a una altura elegida por la tejedora y a medida que avanza la producción el envolvedor se va desenrollando. El telar criollo que utiliza Pablo

Yurquina (comunicación personal, 2014) se puede transportar dado que no tiene los cuatro postes. El telar para tejer alfombras de felpa es un bastidor horizontal con pies en cada esquina, que le dan altura, y travesaños anchos en cada extremo. La urdimbre tiene la peculiaridad de enrollarse en los travesaños. Entonces la tela se desliza hacia ellos a medida que se va tejiendo. Al finalizar el tejido se debe cortar por la mitad la urdimbre que quedó sin tejer para poder realizar los flecos.

Lo telarcitos flequeros utilizados son los criollos. Es un telar vertical compuestos por dos estacas, un liso y una tablita para que la trama pueda sobrar en uno de los bordes y formar los flecos.

4.4.3. Tejidos

Existen diferentes tipos de tejidos y diferentes técnicas para realizarlos. La urdimbre son los hilos colocados longitudinalmente en el telar mientras que la trama avanza de un extremo a otro del tejido. Los hilos se disponen de la forma que el artesano disponga y así surgen diferentes piezas con diversas características.

Enrique Taranto y Jorge Mari (2003) explican que la faz de urdimbre se caracteriza por disponer de los hilos de urdimbre uno al lado del otro, comprimiéndolos para no dejar espacios libres, de esta manera, la trama no se visualiza. Es utilizada para realizar el rebozo que es una pieza utilizada como manta, abrigo o para cargar la *guagua* (bebé).

El tejido llano, también denominado punto de poncho, es un tejido de faz de urdimbre que consiste en pares simples, un tomado y un dejado (1:1). Es muy común en la confección de ponchos y en la aplicación de listas verticales. Pablo Yurquina (comunicación personal, 2014) por ejemplo, realiza listas a contra tono con los hilos de vicuña.

El peinecillo es otra variedad del tejido de faz de urdimbre. En la urdimbre se utilizan hilos de dos colores diferentes colocados alternadamente. De esta manera, se obtiene un tejido de aspecto distinto al anterior pudiendo optar también por levantar o no ciertos hilos de cierto color en cada pasada y así obtener dibujos o finas listas horizontales.

Graciela Suárez (2005) desarrolla el proceso de ornamentación denominado guarda atada o *ikat*. Es un teñido que se realiza durante el proceso de tejeduría. Una vez colocados los hilos de urdimbre se decide un diseño, generalmente escalonado, y se atan los grupos de hilos para que la tintura no penetre en esos sectores y quede el color original del hilo. Se quitan los hilos del telar con precaución para realizar el teñido y luego se los vuelve a colocar para realizar el pasaje de los hilos de trama. Al tejer mediante la técnica de faz de urdimbre se visualizan los diseños realizados. Este proceso se utiliza en la confección de ponchos, mantas y alfombras.

En la faz de trama lo que no se visualiza son los hilos de urdimbre que se colocan separados y se cubren con la trama. Se utiliza para confeccionar tapices y alfombras entre otras cosas y se pueden realizar una cantidad ilimitada de diseños con esta técnica. Tejido balanceado es una técnica introducida por los españoles en la que se visualiza tanto la trama como la urdimbre. Se utiliza un peine que aprieta la trama dejando luz entre los hilos de urdimbre. De esta manera, quedan al descubierto todos los hilos que componen la tela. Este tipo de tejido se puede encontrar en barracanes, ponchos y mantas de vicuña.

Los tejidos de urdimbre suplementaria contienen hilos de urdimbre que no son parte de la estructura del tejido sino que se utilizan para ornamentar. Es decir, si se remueven esos hilos, el tejido no pierde su estructura. A su vez, los tejidos de urdimbre complementaria son aquellos en los que los hilos ornamentan pero que además sí son parte de la estructura de la tela. Los tejidos son más gruesos dado que se superponen cuatro hilos. Se utilizan para realizar fajas y en la ornamentación de alfombras y ponchos.

Los tejidos doble faz son aquellos en los que el derecho y el revés presentan el mismo diseño pero con los colores alternados. Son muy comunes en colchas, cubrecamas y cortinas.

Antes de la llegada de los españoles, las culturas prehispánicas no confeccionaban telas sino que realizaban directamente la prenda. La práctica de tejer telas fue introducida por

los españoles. Un poncho realizado directamente del telar se realiza con la técnica de tejido de cuatro bordes dado que no tiene dobladillos. La tejedora comienza a tejer desde el borde de la urdimbre, iniciando por los dos extremos y se termina la tela en alguna parte de ella. Se finaliza utilizando agujas.

Los ponchos característicos del NOA, presentan flecos en los cuatro bordes. Estos se tejen aparte, es decir se agregan a la prenda y el largo no supera los cuatro centímetros.

Hugo Sumbaino (comunicación personal, 2014) señala que las técnicas textiles de faz de urdimbre y faz de trama son las más utilizadas en la región. También, la urdimbre suplementaria o urdimbre perdida y la trama perdida. Además, destaca la confección de tejidos más complejos como el ojo de perdiz, el espigado y picote. Para realizar el tejido de barracán se necesitan cuatro pedales y gran cantidad de hilos. El enhebrado puede llegar a llevar varios días.

4.5. Tipologías

Las técnicas textiles artesanales se utilizaban para realizar toda la indumentaria. *Unkus* son las camisas realizadas con dos paneles rectangulares de telas cosidos dejando el centro parcialmente abierto para la cabeza. Los bordes exteriores se cosen exceptuando los extremos superiores por donde pasan los brazos. (Ver Figura 7. Cuerpo C) Las *chuspas* son bolsas que se utilizaban como bolsillos y actualmente como bolsos o carteras. (Ver Figura 6. Cuerpo C) Los *chumpis* son fajas que se utilizan alrededor de los *unkus*. Actualmente, en Jujuy se pueden encontrar fajas de diversos tipos realizadas con diferentes técnicas de tejido como el doble faz o el de urdimbre complementaria. Las fajas pueden medir desde un metro de largo, llamas ceñidoras, a cuatro o cinco metros. Los anchos varían entre los 2 cm hasta los 10cm. (Ver Figura 5. Cuerpo C) En general, los tejidos complejos comenzaron en la zona del NOA y luego se esparcieron hacia Chile y a las culturas Mapuches y Pampas.

También, se confeccionan diferentes tipos de gorros y tocados. El *llautu* es una especie de faja que se utilizaba alrededor de la cabeza como un turbante. El *chullo* es un gorro de lana con orejeras. *Puyu* son las mantas del NOA. Son dos tejidos unidos en el medio y con dobladillo que le da terminación. Los diseños y colores varían y también su complejidad. El *apero* es un textil que se usa sobre el lomo de un animal por eso debe ser acolchado, grueso y absorbente. Actualmente, se utiliza en todo el país pero sus orígenes son del NOA y la región pampeana y cuyana. Las lanas utilizadas son gruesas como un meñique y con poca torsión. Los diseños son geométricos, lineales o en zig-zag y se utilizan dos colores contrastados. Se utiliza la técnica faz de trama y se confeccionan sobre un semi telar que sería un bastidor con la urdimbre fija y sin lizos. Las tulmas son hilos de lana con pompones en los extremos. Se suelen teñir de diversos colores y se utilizan para atar el pelo de las mujeres.

La diferencia de géneros también se marca a través de las distintas prendas. El *unku* (camisa) y la *chuspa* (bolsa) eran prendas masculinas mientras que el *lliclla* (manto) y el *aqsu* (vestido) eran prendas características de las mujeres. Los hombres comenzaron a usar fajas recién en el siglo XVIII influenciados por los españoles y por la prohibición de usar trajes indígenas. El *unku* era una camisa utilizada en tiempo pre incaicos. La confección era parecida a la de los ponchos solo que el *unku* tenía los bordes cosidos. Cuando los ponchos reemplazaron al *unku* se comenzó a utilizar la faja para ceñirlos imitando la función de la camisa

Luego de la colonización, se impuso una ley en la cual se prohibía la utilización de prendas y tocados incas en todos los hombres. A pesar, que los collas siguieron utilizando ciertas tipologías tradicionales también adquirieron el uso de pantalones hasta la rodilla, como los que usaban los soldados españoles y chaquetas, típicas de la corte española.

La indumentaria característica la mujer colla de la Quebrada de Humahuaca es: sombrero negro, camisa, dos o tres polleras superpuestas color azul oscuro que llegan hasta los

tobillos con bordados que generalmente forman una guarda. Además, faja en la cintura con la iconografía autóctona. Con el correr de los años, sin embargo, producto de la globalización, para el uso diario el traje tradicional fue siendo reemplazado por prendas actuales como jeans y remeras. Los ponchos se utilizan esporádicamente como abrigos y al igual que la indumentaria tradicional se usan siempre para las celebraciones.

4.5.1. Ponchos

Los *ponchos* son una pieza rectangular que tienen un tajo en el centro por donde pasa la cabeza. Sin embargo, Taranto y Marí (2003) sostienen que el poncho del NOA esta formado por dos piezas textiles unidas dejando un espacio en el medio para que ingrese la cabeza. Misael Rafael Soria Linares (2003) determina que el poncho que distingue a los gauchos de Jujuy es el de vicuña color marrón. Este poncho hace referencia a la época de Unitarios y Federales, cuando Salta y Jujuy eran una sola región llamada Intendencia de Salta del Tucumán. En la Quebrada de Humahuaca se liberaba la guerra gaucha, las Caballerías Gauchas del Gral. Manuel Álvarez Prado se enfrentaban contra los invasores españoles. Para poder tener el factor sorpresa y salir victoriosos necesitaban pasar desapercibidos y mimetizarse con el ambiente que los rodeaba. Entonces, se confeccionaron ponchos de vicuña color marrón para confundirse con el color de la tierra y de los cerros. Ese poncho es símbolo de libertad y es un homenaje a aquellos hombres que lucharon por la Patria. Taranto y Marí (2003) explican que en la Quebrada de Humahuaca también se utilizan ponchos de rayas de diferentes tonalidades de marrones que hacen alusión al cerro de los 7 colores.

Pablo Yurquina (comunicación personal, 2014) tejedor de ponchos de vicuña explica que para confeccionarlos utiliza la técnica faz de urdimbre también llamada punto de poncho. La urdimbre cubre completamente las pasadas de trama y se necesita fuerza para que el tejido quede unificado, sin espacios. Se suele utilizar un instrumento denominado pala que ayuda a apretar el tejido. Puede tardar entre 25 y 30 días en realizar un poncho y la

duración también depende de la humedad dado que cuando está muy seco se corre el riesgo de que se corte el hilo dado que son muy finos. En el caso de Pablo, en los hilos de trama utiliza hilos de algodón con la finalidad de generar un producto fino, también se pueden utilizar hilos de seda o los mismos hilos de la urdimbre. Al terminar el tejido, Pablo, genera un mallado que desemboca en los flecos. (Ver Figura 27. Cuerpo C) Los flecos también pueden ser un agregado al tejido, cuando se termina la confección se realiza el dobladillo y se aplican los flecos realizados previamente en un telar pequeño específico para su confección. Para realizar un poncho de cuatro metros Pablo utiliza hilos de esa medida sumando 60 cm. Ese agregado de 60 cm se consideran desperdicio. No se puede tejer todo el espacio dado que cuando quedan pocos centímetros se dificulta la pasada de la trama. Para la confección de los ponchos en la técnica faz de urdimbre se utiliza el telar horizontal criollo con dos pedales. Si se quiere hacer un tejido más complejo se pueden agregar pedales.

El mayor problema en la confección de ponchos de vicuña es la obtención de la materia prima. Pablo Yuquina tiene su propio criadero hace 20 años que actualmente alberga 130 vicuñas. Sin embargo, explica que la fibra no le es suficiente por los tiempos que se deben respetar para obtener una fibra larga. La vicuña es un animal fácil de mantener se le debe dar forraje y alfalfa todos los días y maíz y agua dos veces por semana. Sin embargo, para criarlas se necesitan espacios grandes dado que se ordenan cinco vicuñas por media hectárea. Esto se debe a que el macho sólo acepta entre cuatro y cinco mujeres de por vida y no se los puede mezclar porque se generan peleas. Para obtener una fibra de 3 centímetros de largo se necesitan dos años entre las esquilas. Además, el período de celo es entre febrero y marzo entonces se esquila sólo en abril. Evita la esquila de noviembre para no generar peleas cuando las hembras están embarazadas.

La hembra y el macho entregan alrededor de 300 gramos de fibra que al realizar el hilado se convierten en 290 o 270 gramos. El capón, que es el animal castrado entrega

aproximadamente 500 gramos. Actualmente, el precio del gramo del hilo de la vicuña es de \$28,60, eso se debe multiplicar por los gramos necesarios para la confección. Para hacer un poncho de 4 metros se necesita alrededor de 1200 gramos. Para la confección de mantas entre 400 y 500 gramos. Ruth Corcuera (2010) afirma que los ponchos de vicuña argentinos son los más livianos que existen. Los ponchos más rústicos se confeccionan con hilos más gruesos y son pesados y tiene un precio más accesible.

4.5.2. Aguayo

Los aguayos o *awuayos*, en lengua cechua son un textil rectangular cuyos extremos se suelen sujetan con *tupus*, piezas de metal, por encima de los hombros. Son tejidos realizados a mano con rayas de diversos colores y diversos grosores. Los colores se alternan y algunas franjas presentan símbolos.

Esta prenda se utiliza para cargar a las wawas (bebés) en la espalda. Teresa Gisbert (2006) declara que los niños no son llevados en la espalda sólo por una cuestión de comodidad sino que esta tradición cotidiana esconde un significado más profundo relacionado a la concepción del tiempo. Para los andinos el tiempo no es lineal sino cíclico. Es decir, no piensan en términos de pasado atrás, presente y futuro adelante sino que ellos caminan mirando el pasado porque es lo único que conocen y le dan la espalda al futuro porque es incierto y no lo pueden ver. Como la *wawa* para ellos representa el futuro la llevan en la espaldas. (Ver Figura 2. Cuerpo C)

El arqueólogo Jedú Sagárnaga (2006) explica que el aguayo representa el espacio andino: las franjas lisas de color homogéneo se denominan *pampas* y representan el espacio abierto mientras que el *pallay*, simboliza las áreas cultivadas, se representan entonces los surcos con líneas rectas de diversos colores. En las listas se muestran diversos diseños que varían con cada pieza. Pueden ser plantas, animales, personas, objetos cotidianos, figuras geométricas hasta diseños más abstractos de deidades,

espíritus malignos, animales míticos, incluso parte de animales como las alas del águila, entre otros.

Los colores y los símbolos de los aguayos son propios de cada cultura y a través de ellos los artesanos plasman su creatividad, su historia, su geografía y su relación con la naturaleza y el cosmos que lo rodea. Son piezas cargadas de valor simbólico.

Actualmente, es una prenda muy utilizada ya sea como bolsa para transportar alimentos, ropa u otros elementos y también como manta para cargar a los niños en la espalda. Existen también aguayos multicolores fabricados industrialmente. Su precio es más bajo pero no contienen el bagaje cultural de aquellos realizados a mano. Sin embargo, estos motivan a los turistas quienes los compran para hacer diversos productos como manteles, carteras, camperas, pantalones, mantas, cortinas, entre otros.

La procedencia del aguayo presenta una dicotomía dado que algunas personas sostienen que pertenece a las comunidades de Bolivia y no a la comunidad colla de la Quebrada de Humahuaca. Explican que como consecuencia de la industrialización y la necesidad de a los artesanos de adecuarse a las demandas del mercado comenzaron a traer esos productos de Bolivia, que consiguen a precios más bajos, para venderlos en las plazas como propios del NOA. Sin embargo, se debe tener en cuenta que por la cercanía de ambos lugar siempre existió un mestizaje cultural. Además, ambos estuvieron bajo la influencia del Imperio Inca. Las comunidades del mundo andino tienen características y tradiciones que comparten, debido a la historia que tienen en común, y otras en las que se diferencian. En Purmamarca, alejándose de la plaza central a lugares menos populares se pueden encontrar aguayos ancestrales jujeños.

Actualmente, la confección de aguayos en la Quebrada disminuyó y fueron reemplazados por mantas, ponchos y chales que presentan menos competencia dado que esos no se realizan industrialmente, justamente porque lo que la gente busca cuando compra ese tipo de productos es lo artesanal. Además, gran cantidad de los aguayos encontrados provienen de Bolivia en dónde los costos de producción son más bajos entonces, a los

artesanos del NOA se les dificulta la venta. La combinación de los colores tierra, que caracterizan los tejidos del NOA por la lana de vicuña y de llama que no se tiñen, con vívidos colores es una práctica habitual de los collas y se visualiza tanto en los aguayos jujeños como en diferentes tejidos.

Capítulo 5. Propuesta de diseño

A través del Proyecto de Graduación se dio a conocer el pueblo Colla revelando su historia, su cultura, sus prácticas y sus técnicas ancestrales de tejeduría. Teniendo en cuenta los diversos aspectos de esta cultura, se diseña una colección de indumentaria con el objetivo de revalorizarla y resignificarla.

El surgimiento de la producción textil seriada a gran escala reemplazó las formas artesanales de elaboración y tejeduría por técnicas industriales. Éstas reducen los costos, aceleran los tiempos producción, disminuyen las fallas y permiten la repetición incesante de los productos. Para que el sistema de la moda pueda desarrollarse efectivamente y los modelos propuestos respondan a los anhelos de los individuos, Saulquin (2008), explica que existen empresas que se dedican a realizar estudios de mercado detectando las necesidades económicas, sociales y culturales de la sociedad. Determinan las características industriales y los excedentes o falta de materia prima para desarrollar las tendencias que se mostrarán en las grandes capitales de moda: París, Nueva York y Milán, y luego se harán virales. El sistema de la moda considera a los individuos como una masa homogénea. Los seres vacíos y carentes de una identidad individual permanente son fácilmente manipulados. La indumentaria es un rubro inmerso en un mercado competitivo en dónde las colecciones se renuevan cada seis meses, en algunas marcas cada cuatro y otras como *Zara* y *HyM*, presentan prendas nuevas todas las semanas.

La sobre dimensión de oferta generada en los últimos años generó rechazo en cierto público que se muestra cansado de la homogeneidad de productos y busca algo diferente. Al mismo tiempo, aparecen diseñadores insatisfechos de responder a un sistema estructurado, impersonal y masivo. Entonces, de alguna forma la producción industrializada masiva fue cediendo, paulatinamente, un lugar a la producción artesanal. Los consumidores saturados de la demanda homogénea buscan productos únicos,

personales y con identidad. Los diseñadores insatisfechos de seguir constantemente las tendencias internacionales buscan mayor libertad creativa.

Actualmente, en muchos países existe una tendencia entre los diseñadores que consiste en integrar su propia identidad e historia: la producción se vuelve más personalizada enriquecida por formas, colores y materiales propios de cada país brindando una propuesta nacional y auténtica. De esta manera, se generan productos que no responden fielmente a los paradigmas impuestos por la moda de masa sino que escapan del sistema con propuestas novedosas que hacen alusión a culturas pasadas y presentes de cada territorio. No se visualiza al consumidor como una masa homogénea sino que se diseña para un público determinado que busca diferenciarse.

La dicotomía del consumidor de pertenecer y diferenciarse también se presenta en el diseñador dado que debe realizar prendas que evoquen su identidad personal creativa pero al mismo tiempo deben responder a las demandas del mercado. Es primordial encontrar el usuario interesado en los productos que presenta y definirlo para saber con claridad para quien se está diseñando. El temor a ser rechazado provoca la imitación de patrones y tendencias ya impuestos y aceptados por la sociedad. La única forma de separarse del sistema y de evitar la imitación es encontrar una identidad propia que distinga al diseñador de la masa y lo diferencie. La historia y los comportamientos culturales forman parte de la identidad de cada persona.

El propósito de la colección es revalorizar las antiguas técnicas de tejeduría y resignificar la iconografía autóctona para mantenerlas vigentes y que no queden relegadas. También, se tiene en cuenta las características de la sociedad actual: los tiempos vertiginosos de producción, la falta de individualidad e identidad personal, la superficialidad, las tendencias mundiales y locales y los cambios que se están generando en la demanda.

El objetivo es que la colección represente la identidad y la creatividad del diseñador para transmitir esos valores al consumidor. El usuario no debe sentirse parte de una masa

homogénea sino distinguido; se apela a su individualidad y sensibilidad. Se unifica pertenecer, distinción y diferenciación a partir de productos que combinan producción artesanal y producción industrial generando prendas de alta calidad con un valor agregado histórico.

En la colección se realiza una resignificación de los textiles collas y de su iconografía. Se jerarquizan las formas ancestrales de tejeduría así como los símbolos que fueron perdiendo su significado a través del tiempo. Es decir, se les devolverá el valor que con el correr del tiempo fueron perdiendo. Lo que se plantea es tomar los modelos regionales e incorporarlos a las necesidades existentes de la industria y la vida moderna. El objetivo es diseñar una colección actual que conlleve el bagaje cultural de un pueblo sin que sea una copia fidedigna de tejidos antiguos o tipologías. Es la visión propia del diseñador reinterpretando lo investigado

En el Proyecto de Graduación se expusieron las diferentes posturas que puede tomar un diseñador al resignificar antiguas técnicas textiles. En este caso, se tomará la postura de los libres pensadores. Luego de informarse y aprender sobre la cultura colla y sus técnicas textiles se aplican los conocimientos en una colección moderna que evoca el espíritu autóctono de una forma sutil.

.El rubro al que pertenece la colección es prêt-à-porter. Se realizan prendas de alta calidad confeccionadas por métodos industriales y artesanales. Como se presentan tejidos realizados artesanalmente no es de consumo masivo y las prendas tampoco responden a tendencias masivas. Los conjuntos representan la identidad del diseñador y su mirada personal hacia el pueblo colla. Serán utilizados por clientes específicos que busquen la diferenciación por sobre la uniformidad.

La colección se denomina *Dualidad* por los contrastes que presenta: modernidad y antigüedad, artesanal e industrial, fluidez y severidad, opresión y libertad. Estas yuxtaposiciones contrastadas conviven en armonía en la colección de la misma forma que los collas lograron mantener vigentes sus tradiciones milenarias y convivir en

armonías con los nuevos modelos impuestos. Se realiza para la colección otoño- invierno 2015.

5.1. Target

El target al que está destinado la colección es a mujeres entre 25 y 35 años del segmento ABC1. Siempre en movimiento, a estas mujeres les apasiona viajar y conocer nuevas culturas. Soñadoras, idealistas y fuertes pero vulnerables a la vez. Ocurrentes y creativas. Reflexivas, profundas y pensantes. Son buscadoras insaciables, atrevidas y desafiantes, aceptan retos y no se atan a ninguna convención dado que les gusta romper las reglas de vez en cuando. Mujeres audaces pero también intimistas y sensibles. Con un estilo propio y femenino, interesadas en las artes y la exclusividad. Les atrae lo innovador y lo diferente aunque encuentran una magia fascinante en el pasado y sus vestigios.

5.2. Concepto

Mark Atkinson (2012) señala que el concepto de una colección es la idea sobre la que ésta se apoya y la convierte en una propuesta única. El concepto de esta colección es la resignificación, revalorización y jerarquización de los textiles y la iconografía de los collas. Se toma en cuenta el pueblo colla, sus tradiciones, sus creencias, su cosmovisión y el contexto en el habitan. Richard Sorger y Jenny Udale (2007) explican que el tema sirve para brindar un sentido global al trabajo dado que le brinda continuidad y coherencia. Este concepto se va a volcar en la elección de textiles, de estampados y bordados. Las siluetas que genera la indumentaria colla se mantendrá en los diferentes diseños. También se quiere mostrar la opresión que vivió este pueblo y la discriminación que sigue vigente. La colección planteada es una forma de unificar y darle coherencia a través del diseño a los investigado en el Proyecto de Graduación.

5.3. Investigación, inspiración y panel conceptual

La inspiración de *Dualidad* es el pueblo colla. Por medio de la investigación se obtuvieron los conocimientos necesarios de la cultura que funcionan como inspiración y punto de partida de la colección. “La investigación creativa es la piedra angular del diseño de su colección final: es la que impulsa el proceso creativo de su diseño” (Atkinson, 2012, p.52) Esta influye en la paleta de color y los tejidos. Se innova desde las tipologías y los largos modulares que al mismo tiempo devienen de la deconstrucción de las tipologías collas. Como fuentes de investigación se utilizaron libros, fotos, Internet, se realizaron entrevistas y trabajos de campo y observación. Funcionan como inspiración los textiles antiguos, las figuras presentadas en el Cuerpo C, la iconografía y el paisaje de la quebrada de Humahuaca.

De esta manera, comienza la fase creativa en la que se utiliza un cuaderno de bocetos para tomar notas, dibujar, hacer aclaraciones, pegar fotos y materiales. Todo aquello que puede servir como inspiración para la colección final. “La deconstrucción, la descomposición y el análisis de los elementos de diseño de un estilo es también una forma útil de manipular los materiales que ha recopilado” (Atkinson, 2012, p.60). Es importante que el cuaderno de ideas no sean meramente imágenes una al lado de la otra sino que el diseñador le aporte su visión personal desde notas e indicaciones escritas hasta manipulaciones de fotos. Richard Sorger y Jenny Udale (2007) revelan que los dibujos y el collage permiten comprender mejor los detalles que componen a la imagen, ya sea copiándolos en lápiz, resaltándolos. Yuxtaponiendo imágenes se pueden lograr relaciones entre elementos dispares.

La investigación permite realizar un panel conceptual con imágenes que sirven de disparador para el diseño de la colección. El panel también hace referencia a la estética, el ambiente y los elementos de diseño. Es el concepto de la colección expresado en imágenes. Las imágenes del panel muestran el paisaje de la quebrada de Humahuaca, los textiles que servirán de inspiración y a los propios collas.

5.4. Tendencias

Las macrotendencias desarrollan en abstracto lo que ocurre en la sociedad actual. Son conceptos globales que permanecen en el tiempo. La microtendencia es la aplicación práctica de la macrotendencia en la indumentaria: tipología, silueta, textura, color, largo modular, detalles constructivos, avíos. Las microtendencias son pasajeras. “Una tendencia de moda es un estilo de ropa imperante que un colectivo de personas adopta en un momento dado” (Atkinson, 2012, p.38).

El fin de la colección generar prendas actuales y modernas con vestigios del pasado. Las microtendencias, determinadas por el sistema de la moda, pierden protagonismo en esta colección por su efecto homogéneo y global. El objetivo es generar una propuesta novedosa y resaltar la identidad del diseñador. Es una colección inspirada desde los colores, las tipologías, los tejidos, las texturas y los largos modulares por la comunidad colla.

5.5. Recursos del diseño

5.5.1. Tejidos

Teniendo en cuenta los parámetros de la sociedad posmoderna y la rapidez con que se generan los productos se debe tomar en consideración que las prendas no pueden estar realizadas en su totalidad artesanalmente. Por un lado, por una cuestión de tiempos dado que los tejidos artesanales tienen un tiempo de producción largo y esta colección debería realizarse en un máximo de seis meses. Por otro lado, el costo. Al ser prendas elaboradas artesanalmente presentan un costo de producción muy alto. Entonces, los tejidos realizados artesanalmente se incluirán en detalles como volados, fajas y recortes. Son productos que tienen un valor agregado dado que artesanal implica único y esa es su gran diferencia con la producción en serie. Actualmente, mucha gente busca individualidad y originalidad pero los precios para algo único en general son inaccesibles.

En esta colección se tienen en cuenta todas esas cuestiones dado que esta destinada a un mercado real con exigencias y limitaciones.

El mestizaje es parte del proceso histórico del pueblo colla. Para evidenciar su historia se mezclarán diferentes tipos de tejido en la colección. Se contraponen materiales para generar dualidades como fluidez y severidad, modernidad y antigüedad, producción en serie y producción artesanal.

Los tejidos son todos planos de fibras naturales vegetales y animales. Se incluyen también tejidos realizados artesanalmente en telares propios collas, por los propios artesanos. Se utilizan hilos de lana de llama marrón e hilos de oveja teñidos. La resignificación textil se genera mediante la incorporación de estos tejidos confeccionados artesanalmente a la colección contrastados con aquellos realizados industrialmente. Baudrillard (1969) afirma que los objetos antiguos también forman parte del presente. Aunque están exentos de las exigencias funcionales y productivas existe una tentación por descubrir en ellos lo tradicional y lo simbólico. En cuanto a los tipos de tejido, se utiliza la faz de trama, la faz de urdimbre, el punto de poncho, y el peinecillo. Estos tejidos se mezclan con otros como gasa, seda, shantung, tafetán, algodón, gabardina, satén y terciopelo para lograr diseños modernos que funcionen en el mercado actual.

5.5.2. Estampados y bordados

“El estampado es la aplicación de tinte en una tela siguiendo un patrón” (Sorger y Udale, 2007, p.78) Las estampas se diseñan manteniendo la iconografía andina y se aplican dibujos individuales y también patrones a toda una tela. “Los signos precolombinos no son elementos decorativos (...) sino signos de indudable contenido simbólico en los que el mensaje participa del hecho plástico.” (Fiadone, 2001, p7). Se valora el contenido y el sentido de aquellos símbolos, entendiendo su importancia y su significado a través de la investigación, la observación de imágenes y la visita a la Quebrada de Humahuaca.

En esta colección los símbolos se consideran parte de la historia de los collas. Más allá que la símbolos tradicionales se siguen incluyendo en los tejidos, en general las artesanas no saben de su procedencia ni de su significado. Es por eso que es importante revalorizarlos y dar a conocer las interpretaciones investigadas. Cumplen un papel esencial en los textiles y al mismo tiempo están cargados de significados y representan la cosmovisión de un pueblo. Se debe resaltar que la iconografía presente en los textiles también sufrió variaciones con el correr del tiempo. Algunos símbolos se volvieron más abstractos, otros adquirieron nuevas formas de representación. Algunos se incorporaron y otros desaparecieron. De esta manera, teniendo en cuenta la recopilación y observación de los diversos textiles andinos se rediseñan los símbolos, manteniendo el espíritu de la cultura colla. Se toma un símbolo, se observa su evolución a través de los siglos, se lo reinterpreta y se diseñan nuevas formas que se disponen en los tejidos de forma individual o generando un ritmo o una trama. Estos símbolos se estamparán en prendas y también se bordarán

En los estampados se hará hincapié en aquellos dibujos que mediante mitos y creencias explican el universo que rodea a esta cultura. Se incluirán reinterpretaciones del suri, de la greca escalonada y de la serpiente. También, el rediseño de la flor característica por la importancia de la naturaleza en la cultura colla. La flor esta inscripta dentro de una cruz que hace alusión al proceso de aculturación que vivió el pueblo y al mestizaje existente dentro de su religión. Los bordados incluyen el símbolo de la serpiente bicéfala y del rombo, interpretado como las escamas de la piel de la serpiente y alude también a las estrellas.

Las figuras presentadas en el cuerpo C muestran una variedad de símbolos representados de diversas formas en diferentes momentos de la historia y en diversos textiles. Estas, al igual que la observación de diferentes símbolos en la visita la Quebrada funcionan como inspiración para el rediseño de los símbolos.

5.5.3. Paleta de Color

Baudrillard (1969) sostiene que el color es una metáfora de significados, está cargado de alusiones psicológicas. Los collas tienen una relación profunda con la naturaleza y ella se hace presente en diferentes aspectos de sus vidas como en las celebraciones y los rituales y en los diversos símbolos que la simboliza, representados en textiles, vajillas, cuevas, objetos decorativos. Los colores de los tejidos incluso muestran el paisaje en el que habitan. Sus colores representativos son aquellos que se pueden encontrar sus tierras y viven en armonía con el paisaje que los rodea. Por esta razón, la paleta de color está compuesta por los colores presentes en el cerro de los 7 colores en la quebrada de Humahuaca: Rojizos, marrones, verdes, grises y azules. Se incluyen también detalles en colores estridentes como rosa, naranja y amarillo.

Así como las tejedoras nunca repiten un mismo textil en esta colección hay ciertas prendas que son únicas debido a su tintura manual, su tejido, su textura y sus bordados.

5.5.4. Siluetas y tipologías

Las siluetas devienen de la deconstrucción de las tipologías collas. A través de pinzas, pliegues y fruncidos se generan los volúmenes presentes en las caderas de las mujeres collas debido a la superposición de las diversas polleras que utilizan. Se presentan siluetas de elementos contrapuestos como tradición y modernidad. Se vuelcan en sacos ceñidos en la cintura y voluminosos a la altura de la cadera. En la cintura muchas veces llevan fajas por eso la cintura se marca generando volúmenes en la parte inferior. El corset está exagerado a la altura de la cadera para generar volumen.

El largo modular de los pantalones es por encima de los tobillos dado que los collas suelen usar los pantalones cortos, algunos incluso por encima de las rodillas. El largo modular de las faldas y los vestidos es por encima de la rodilla o largo total.

Las tipologías utilizadas son vestido, pantalón, saco, blusa, corset, torera y falda. Como accesorios se utilizan tulmas de lana de oveja, fajas de aguayo y pañuelos estampados. También, se incluyen pompones coloridos de lana de oveja

5.6. Diseño

Teniendo en cuenta todo lo abordado anteriormente se realiza el diseño de la colección por medio de figurines. Se realizan 10 figurines en donde se plasma todo lo investigado fusionándolo con la visión y el estilo personal de la diseñadora. Se maneja la moldería que tiene una impronta sastrería. Se mezclan tejidos para generar volumen, movimiento y rigidez. Se incluye el corset como símbolo de la opresión y capas como símbolo de libertad. Las capas y las toreras presentes en los sacos, vestidos y blusas son reinterpretaciones del poncho.

Luego de los figurines se realizan los geometales y las fichas técnicas en donde se incluyen todos los detalles constructivos y elementos que se deben tener en cuenta a la hora de realizar las prendas. Se especifican tejidos, colores, avíos, precios y cantidades. Esto permite evaluar si la colección es viable monetariamente y al mismo tiempo, calcular aproximadamente cuál sería el precio de venta.

Con el fin de que la colección cumpla la función de dar a conocer el pueblo Colla se realizan etiquetas detallando las diferentes características de los productos. Si es un tejido realizado artesanalmente se explica su técnica. En las prendas estampadas o bordadas se incluyen los significados de los símbolos allí presentes.

5.7. Confección

La colección se realizará con dos tipos de confecciones diferentes. Por un lado, confección artesanal. Aquellos detalles como volados en un saco, fajas, aguayos y detalles de blusas se realizarán por artesanas en alguna cooperativa como Cooperativa Pucha con las técnicas de tejeduría propia de los collas. Allí también se realizarán los

bordados que se aplican a ciertos tejidos. Son dibujos de la iconografía Colla reinterpretados.

Por otro lado, las tizadas se harán de forma industrial. Al igual que la unión de las piezas. Aquellos tejidos elaborados industrialmente que necesiten de ornamentación manual se cortan y luego se envían a la Cooperativa para que las artesanas puedan realizar el bordado.

La idea con este proyecto es poder unificar en una colección lo antiguo y lo moderno, lograr que las dualidades convivan en armonía. Se vive en un mundo de características posmodernas pero el pasado es lo que forja el futuro por eso no hay que olvidarse del pasado ni de las raíces sino aprender de ellas, nutrirse de ellas y convivir con ellas.

Realizando la colección de esta forma no sólo se revalorizan las técnicas textiles collas y se resignifica su cultura, sino que al mismo tiempo, se generan prendas modernas que pueden competir en el mercado, que fomentan el trabajo en lugares de pocos recursos.

Conclusiones

A través de los textiles se puede descubrir el legado de un pueblo y conocer su historia. Forman parte de su cultura. Describen la vida, el pasado y el presente, el mundo de afuera y el mundo de adentro, el mundo de los sueños y las creencias en donde las deidades son figuras metamorfoseadas representadas desde el punto de vista de cada tejedor. De eso se trata este proyecto y de realizar indumentaria que tenga una historia por detrás. Que permitan transportar a la gente al pasado, a las raíces. Sería crear un puente que conecte el pasado con el presente. Por medio de la indumentaria mostrar la riqueza cultural de Argentina.

A través de la investigación de la cultura colla se conoció su historia, sus antepasados, sus creencias, su cosmovisión, sus rituales, sus forma de vida. De esta manera, se logró penetrar en un mundo cargado de simbolismos y significados. En donde nada es librado al azar y todo tiene su explicación. Para ellos los tejidos son el soporte dónde se encuentra dibujada su cosmovisión ancestral con las influencias posteriores. Sin embargo, se observó que con el correr del tiempo muchos de estos significados se fueron dejando de lado y olvidando debido a los procesos de colonización que sufrieron. Se transmitieron los símbolos pero no sus significados. Entonces, en la actualidad los artesanos repiten estos símbolos mecánicamente sin saber a qué se refieren pero ellos consideran que como forman parte de su identidad no se deben dejar de incluir. Observando la falta de conocimiento que había con respecto a la iconografía, se investigó la procedencia de los símbolos más característicos y se explicaron los significados ancestrales de los mismos, relacionados generalmente a su cosmovisión y su relación con la naturaleza. Con respecto a las técnicas de tejeduría, la tradición de enseñanza oral sigue vigente y los conocimientos se pasan de generación en generación. Este pueblo sufrió un proceso de mestizaje en donde es difícil diferenciar que elementos pertenecieron a cada período sino que hoy conviven todos en armonía. Se presenta un acercamiento a la textilería colla desde su historia, su simbología y su elaboración textil,

abordando todo el proceso desde la obtención de la materia prima hasta la confección del tejido. Se destacan las formas de hilado, los tintes tradicionales de NOA, los diferentes telares y los tejidos más utilizados. También, se describe la vestimenta típica de los collas y sus diversas artesanías.

Para ser creativo uno también debe informarse y explorar. Constantemente se mira hacia afuera del país, qué hace el resto del mundo. Es importante conocer las tendencias porque hay que estar informado pero la aplicación de estas puede ser sutil o incluso estar ausentes. La idea del proyecto era quebrar los prejuicios con respecto a lo autóctono que muchas veces se relaciona con adjetivos como anticuado, campestre, gaucho, viejo. Existen diversas ramas dentro de lo autóctono dado que existen diversas culturas pero porque algo tenga historia no es viejo, esa es la belleza de la resignificación. Teniendo los conocimientos, el diseñador puede aportar su mirada personal, su visión para diseñar algo actual y contemporáneo pero al mismo tiempo cargado de historia que trasciende años y años de historia.

El diseñador de indumentaria también es un comunicador y a través de su trabajo puede concientizar y enviar mensajes. El mundo está en constante cambio, surgen novedades todos los días pero no se debe renegar de las raíces del propio país porque ellas identifican y representan a Argentino y por ende a todos los argentinos.

Entender la sociedad en la que se vive también es necesario para poder diseñar un producto que se adecua a las demandas del mercado. La posmodernidad se caracteriza por los tiempos vertiginosos, la producción en masa, el culto al cuerpo, la superficialidad y el hedonismo generando individuos vacíos que no logran encontrar su identidad e individualidad por no estar dispuestos a penetrar en el fondo de su ser. Una vida vacía de sentido y cargada de superficialidad no tiene sentido de trascendencia. El pueblo colla sigue existiendo actualmente, así como sus tradiciones, porque desde siempre tuvieron algo para contar, algo para transmitir, un legado para entregar, una individualidad que se convirtió en tradición.

Como reacción opuesta a los planteamientos de la posmodernidad surge un nicho en el mercado que busca la diferenciación de las masas. Saturados de la demanda masiva y homogénea buscan la distinción con productos que escapan de la producción masiva. Buscan justamente poseer un objeto que sea distinto. La distinción a través de un producto artesanal va más allá de un valor comercial dado que detrás de cada producto hay una historia y detrás de la historia particular del artesano yace la historia de un pueblo milenario.

La colección desarrollada tiene como objetivo crear prendas inspiradas en los collas desde sus colores y sus tipologías. También, resignificar sus textiles incorporándolos en prendas modernas para fomentar su utilización. Al mismo tiempo, resignificar la iconografía diseñando estampados y bordados que se incluyen en las prendas. Así, se verifican los aportes planteados dado que la colección sin ser 100% autóctona retoma las raíces de este pueblo. La dualidad que presenta la colección de producción artesanal e industrial, tejidos livianos y con cuerpo, demuestra la dicotomía en la que vive el individuo actual. Esa lucha constante entre el ser y parecer. El afán de distinguirse y revelar su identidad individual y su necesidad de pertenecer.

Es importante que esta cultura se conozca desde su historia y tradiciones. A través de estas páginas se realiza un acercamiento a esta cultura ancestral que posee un sincretismo cultural único. Es interesante observar la forma en que se adoptan los cambios, las imposiciones de religión, la modernización en los textiles. Paulatinamente y de forma sutil se observan estas inclusiones se hacen visibles en los tejidos que muestran el pueblo que fue y el pueblo que es. Las creencias, los símbolos antiguos y los modernos conviven en armonía en los tejidos. Las etiquetas que se incorporan a la colección tienen la finalidad de dar a conocer entre los consumidores las tradiciones textiles de los collas y difundir su cultura. En las prendas realizadas artesanalmente se incluye una descripción del tejido confeccionado. En las prendas bordadas y estampadas se describe el significado ancestral del símbolo diseñado. De esta forma, también se

revalorizan las técnicas textiles artesanales y la iconografía. A través de las prendas la gente puede informarse y conocer el legado del pueblo Colla.

El proyecto brinda una construcción histórica de los collas y de su textilería que permite entender cuáles fueron los factores que moldearon la cultura y cuales los que la desintegraron. De esta manera, conociendo se puede arribar a soluciones.

Existe una falta de valoración por parte del pueblo Argentino hacia lo autóctono. Se rescata la importancia de valorar las técnicas artesanales desde un lado productivo y simbólico. También, la valoración desde un lado social, dado que estas antiguas técnicas de tejeduría están perdiendo su simbología por las demandas del mercado y la falta de legislaciones que fomenten, respalden y cuiden esta herencia. Concientizar es parte de lo que se quiere lograr con el PG. Argentina es una vasta región de gran riqueza cultural y los habitantes deberían conocer su pueblo y comprometerse con él.

Haciendo contacto con las fundaciones y los tejedores se pueden hacer encargos brindando trabajo a estas personas que cada vez vive en situaciones más precarias.

Generar un cambio a nivel de legislativo no es fácil y lleva tiempo. Generar colecciones que brinden trabajo a los artesanos mejoraría su nivel de vida y revalorizaría su trabajo. Esto se puede lograr acercándose a alguna fundación ya existente y también se puede difundir la creación de más fundaciones que agrupen a otros artesanos. De esta manera, más gente tendría la posibilidad de trabajar haciendo valer su trabajo y se podrían organizar muestras y dictar clases para continuar con la enseñanza. Al mismo tiempo, teniendo en cuenta la poca difusión que existe sobre los procesos de producción que se llevan a cabo por los collas de la Quebrada de Humahuaca se podría realizar un movimiento generado por el organismo de cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, talleres y muestras, para fomentar estas prácticas y al mismo tiempo hacerlas conocidas en la sociedad. Esto no quiere decir que sus prácticas se van a imitar y ellos se van a quedar relegados, contrariamente funcionaría como una fuerza de visibilidad

que les abriría puertas a nuevos consumidores y diseñadores interesados en mantener las técnicas vivas.

Al mismo tiempo, se destaca la importancia de la incorporación de la enseñanza de las técnicas artesanales dentro del marco universitario. A pesar, que las técnicas de producción forman parte del contenido también es importante brindarle información a los estudiantes sobre las diferentes aplicaciones de estas técnicas en los diferentes pueblos argentinos. Esto enriquecería el saber del alumno y le ampliaría el especto.

Lista de referencias bibliográficas

- Aróoz, E. M. (1946). *El diablito del cabildo*. Buenos Aires: Instituto San Felipe y Santiago de Estudios Históricos de Salta
- Atkinson, M. (2012). *Cómo crear una colección de final de moda*. Barcelona: Blume
- Baudrillard, J. (1969) *El sistema de los objetos*, México: Siglo Veintiuno
- Bauman, Z. (2007) *Identidad*. Buenos Aires: Losada
- Begonia Designs (2010). Lucrezia Moyano. Recuperado el 15/2/2014 de <http://www.begoniadesign.com.ar/>
- Canal Feijoo, B. (1980). *En torno al problema de la cultura argentina*. Buenos Aires: Docencia
- Casimiro, J. (2008). *Tapiz del Norte Argentino*, Buenos Aires: Maizal Ediciones
- Casullo, N. (1995). *El debate Modernidad/ Posmodernidad*, Buenos Aires: El Cielo por Asalto
- Cereceda, V. (6/2010). *Semiología de los textiles andinos: Las talegas de Isluga*. Chungara: Revista de Antropología chilena , vol.42, n.1, 2010. Recuperado el 5/7/2014 en http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717735-62010000100029&lng=es&nrm=iso
- Cooperativa Agropecuaria Artesanal Unión Quebrada y Valles (2014). CAUQUEVA. Recuperado el 17/4/2014 de <http://www.cauqueva.org.ar/>
- Corcuera, R. (1999) en Museo de Arte Hispanoamericano “Isaac Fernandez Blanco”.(1999). *Arte textil y mundo andino*. Buenos Aires: HF Producciones Gráficas
- Corcuera, R. (2010). *Herencia textil andina*. Buenos Aires: Fundación CEPPEA.
- Corcuera, R. y Dasso, M. C. (compiladoras). (2008). *Tramas Criollas*. Buenos Aires: Ediciones CIAFIC
- Córdova, F. (2004). *Leyendas mitos cuentos y otros relatos collas*. Buenos Aires: Longseller.

- Croci, P. y Vitale, A. (2011). *Los cuerpos dóciles*, Buenos Aires: La Marca Editora
- De la Vega, G. (1609). *Comentarios reales de los Incas*, Lisboa: Pedro Crasbeeck
- Deslandres, Y. (1998). *El traje, imagen del hombre*, Barcelona: Tusquets Editores
- D'Harcourt, M. (1924). *Les tissus indiens de Vieux Pérou*. París: Albert Morancé
- Erner, G. (2005). *Víctimas de la moda*, Barcelona: Gustavo Gili
- Fausto Burgos, M. E. (1927). *Tejidos incaicos y criollos*. Buenos Aires: Talleres gráficos de la Penitenciaría nacional.
- Gayton, A. (1978). "Significado cultural de los textiles peruanos: producción función y estética", en *Tecnología Andina*, Lima: IEP
- Gisbert, T. (2006). *Arte textil y mundo andino*. Editorial Gisbert y Cía: La Paz
- Gobierno de la provincia de Salta (28/2/2013). *El diseño salteño se lució en Londres*. Recuperado el 5/12/2013 de <http://www.salta.gov.ar/prensa/noticias/el-disenio-saltenio-se-lucio-en-londres/22236>
- Godart, F. (2012). *Sociología de la moda*, Buenos Aires: Edhasa
- Goodell, G. (1968). "A study of Andean Spinning in the Cuzco Region" en *Textil Museum Journal*, vol N°3, Washington: Textile Museum
- Hollen, N. (2007). *Introducción a los textiles*. México: Limusa.
- Ibáñez, G. (2008). *Los collas*. Buenos Aires: Ediciones Del Sol
- Jameson, F. (1995). *El posmodernismo y la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona: Paidós
- Jenks, C. (1984). *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*, Barcelona: Gustavo Gili
- Korn, A. (1983). *Influencias filosóficas en la evolución nacional*. Buenos Aires: Solar

- Kraft, G. (2003) en Taranto, E y Marí, J. (2003). *Textiles Argentinos*. Buenos Aires: Maizal.
- Ladrière, J. (1977). *Les enjeux de la rationalité*. París: UNESCO. Traducción por González Holguera, J. M. (1978). *El reto de la racionalidad*. Salamanca: Sígueme UNESCO
- Lannelongue, M-P. (2008). *Los secretos de la moda al descubierto*, Barcelona: Gustavo Gili
- Langer, L. (1959). *The importance of wearing clothes*, New York: Hastings House
- Lento, G. (2/2005). "Identidad Lationamericana, Identidad Local" en *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación*, Buenos Aires: Universidad de Palermo, N°VI
- Llamazares, A.M. y Martínez Sarasola, C. (2004) *El lenguaje de los dioses. Arte, chamanismo y cosmovisión indígena en Sudamérica*, Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Lumbreras, L. G. (1969). *De los pueblos, las culturas y las artes del antiguo Perú*. Lima: Moncloa Campodónico
- Lyotard, J. F. (1991). *La condición posmoderna*. Buenos Aires: Cátedra
- Magrassi, G. E. (2005). *Los Aborígenes de la Argentina: Ensayo socio histórico cultural*. Buenos Aires: Galerna.
- Marsal, S. (2003) *Moda y Cultura*. Buenos Aires: Nobuko
- Martínez Sarasola, C. (1992). *Nuestros Antepasados*. Buenos Aires: Emecé.
- Medina Cano, F. (2008, diciembre). "La moda, el sentido de vestir y la posmodernidad", *Iconofacto*, 4 (5), 11-26
- Nardi, R. (1975). "Arte popular Argentino. Los tejidos tradicionales" en *Pueblos, hombres y formas en el arte*, N°22. Buenos Aires: CEAL
- Nardi, R. (2008) en Corcuera, R. y Dasso, M. C. (compiladoras). (2008). *Tramas Criollas*. Buenos Aires: Ediciones CIAFIC

- Otto, R. (1998) *Lo santo: Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Alianza Madrid: Editorial
- Palermo, M. A. (2003). *Lo que cuentan los collas*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Payne, M. (2002). *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*, Buenos Aires: Paidós
- Paz, R. (2005) *Teleras*, Buenos Aires: Ediciones Arte Étnico Argentino
- Picó, J. (1998). *Modernidad y Postmodernidad*, Madrid: Alianza Editorial
- Pueyo, J.J. (1991) *Génesis de formaciones evaporíticas: modelos andinos e ibéricos*. Edicions Universitat Barcelona: Barcelona
- Real Academia Española (2009) *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Editorial Espasa-Calpe
- Sagarnaga, J. (2003). *Diccionario de la cultura nativa en Bolivia*. La Paz: Cima
- Sarlo, B. (1994). *Escenas de la vida posmoderna*. Buenos Aires: Ariel
- Saulquin, S. (2008). *Historia de la moda argentina*. Buenos Aires: Emecé.
- Saulquin, S. (2010). *La muerte de la moda, el día después*. Buenos Aires: Paidós.
- Scott, R. (2003). *Fundamentos del diseño*. Buenos Aires: Limusa.
- Soria Linares, M. R. (2013). *El Poncho Jujeño, fundamentos para la declaración del poncho marrón vicuña como símbolo de identidad, Jujuy*: Ediciones Culturales San Salvador.
- Sorger, R. y Jenny, U. (2007). *Principios básicos del diseño de moda*. Barcelona: GG Moda
- Suarez, G. (2005). "Las estructuras textiles" en Paz, R. (2005) *Teleras*, Buenos Aires: Ediciones Arte Étnico Argentino

Taranto, E y Marí, J. (2003). *Textiles Argentinos*. Buenos Aires: Maizal.

Taullard, A. (1949) *Tejidos y ponchos indígenas de Sudamérica*, Buenos Aires:

UNESCO, (26/7/1982- 6/8/1982). “*Declaración de México sobre las políticas culturales*”. México D.F.” Recuperado el 14/4/2014 de http://portal.unesco.org/culture/es/files/35197/11919413801mexico_sp.pdf/mexico_sp.pdf

Vilá, B. (2007) *Camellos sin jorbas*, Buenos Aires: Colihue

Wasserman, T. E. y Hill, J. S. (1981). *Bolivian Indian Textiles*. New York: Dover Publications, Inc

Williams, R. (2009). *The Long Revolution*. Nueva York: Encore.

Wong, W. (1995). *Fundamentos del diseño*. Barcelona: Gustavo Gili Diseño.

Bibliografía

- Abal de Russo, C. (2010). *Arte textil incaico*. Buenos Aires: Fundación CEPPA.
- Aban, L. (1990). *Antiguos pueblos del norte jujeño y ex-Territorio Nacional de los Andes*. Buenos Aires: Talleres Gráficos Gutenberg.
- Acosta, A. y Mon, L. (2012, diciembre). "Furor: Diseño del noroeste". 90+10, 9 (41)
- Aráoz, E. M. (1946). *El diablito del cabildo*. Buenos Aires: Instituto San Felipe y Santiago de Estudios Históricos de Salta
- Atkinson, M. (2012). *Cómo crear una colección de final de moda*. Barcelona: Blume
- Barthes, R. (2003). *El sistema de la moda y otros escritos*. Barcelona: Paidós
- Baudrillard, J. (1969) *El sistema de los objetos*. México: Siglo Veintiuno
- Bauman, Z. (2007) *Identidad*. Buenos Aires: Losada
- Begonia Designs (2010). Lucrezia Moyano. Recuperado el 15/2/2014 de <http://www.begoniadesign.com.ar/>
- Canal Feijoo, B. (1980). *En torno al problema de la cultura argentina*. Buenos Aires: Docencia
- Canals Frau, S. (1973). *Población indígenas de la argentina: su origen, su pasado, su presente*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Carter, E. (1978). *The Changing World of Fashion*. Londres: Bibliophile
- Casimiro, J. (2008). *Tapiz del Norte Argentino*. Buenos Aires: Maizal Ediciones
- Casullo, N. (1995). *El debate Modernidad/ Posmodernidad*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto
- Cereceda, V. (6/2010). *Semiología de los textiles andinos: Las talegas de Isluga*. Chungara: Revista de Antropología chilena , vol.42, n.1, 2010. Recuperado el 5/7/2014 en http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S071773-562010000100029&lng=es&nrm=iso

- Colombres, A. (2004). *América Latina como civilización emergente*. Buenos Aires: Sudamericana
- Coluccio F. (1995). *Fiestas y celebraciones de la república argentina*. Buenos Aires: Plus Ultra
- Cooperativa Agropecuaria Artesanal Unión Quebrada y Valles (2014). CAUQUEVA. Recuperado el 17/4/2014 de <http://www.cauqueva.org.ar/>
- Corcuera, R. (2010). *Herencia textil andina*. Buenos Aires: Fundación CEPPA.
- Corcuera, R. y Dasso, M. C. (compiladoras). (2008). *Tramas Criollas*. Buenos Aires: Ediciones CIAFIC
- Córdova, F. (2004). *Leyendas mitos cuentos y otros relatos collas*. Buenos Aires: Longseller.
- Croci, P. y Vitale, A. (2011). *Los cuerpos dóciles*, Buenos Aires: La Marca Editora
- Cruz, E. N. (2006). *Historia de Jujuy: periodo indígena*. Jujuy: Centro de Estudios Indígenas y Coloniales, Universidad Nacional de Jujuy.
- De la Vega, G. (1609). *Comentarios reales de los Incas*, Lisboa: Pedro Crasbeeck.
- Deslandres, Y. (1998). *El traje, imagen del hombre*, Barcelona: Tusquets Editores
- d'Harcourt, M. (1924). *Les tissus indiens de Vieux Pérou*. París: Albert Morancé
- Eco, D. y otros (1972) *Psicología del vestir*. Barcelona: Lumen
- Erner, G. (2005). *Víctimas de la moda*, Barcelona: Gustavo Gili
- Fausto Burgos, M. E. (1927). *Tejidos incaicos y criollos*. Buenos Aires: Talleres gráficos de la Penitenciaría nacional.
- Fiadone, A. E. (2001). *El Diseño Indígena Argentino: una aproximación estética a la iconografía precolombina*. Buenos Aires: La Marca.

- Flügel, J.C. (1930). *The psychology of clothes*. London: Leonard and Virginia Woolf at the Hogarth Press
- Flügel, J.C. (1964). *Psicología del vestido*. Buenos Aires: Paidós
- Frisancho Pineda, D.(1976). *Los collas, pueblo constructor de chulpas*, Buenos Aires: Editorial Los Andes.
- Gayton, A. (1978). "Significado cultural de los textiles peruanos: producción función estética", en *Tecnología Andina* (1978), Lima: IEP
- Gisbert, T. (2006). *Arte textil y mundo andino*. Editorial Gisbert y Cía: La Paz
- Gobierno de la provincia de Salta (28/2/2013). *El diseño salteño se lució en Londres*. Recuperado el 5/12/2013 de <http://www.salta.gov.ar/prensa/noticias/el-diseniosalten-io-se-lucio-en-londres/22236>
- Godart, F. (2012). *Sociología de la moda*, Buenos Aires: Edhasa
- González Arena, E. L. (1947). *El alma de Humahuaca*. Bolivia: Ayacucho
- González, M. (1992). *Nuestra tierra india: a 500 años de la conquista*. Buenos Aires: Ediciones Letra Buena.
- Goodell, G. (1968). "A study of Andean Spinning in the Cuzco Region" en *Textile Museum Journal*. vol N°3. Washington: Textile Museum
- Hollen, N. (2007). *Introducción a los textiles*. México: Limusa.
- Ibáñez, G. (2008). *Los collas*. Buenos Aires: Ediciones Del Sol
- Jameson, F. (1995). *El posmodernismo y la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós
- Jenks, C. (1984). *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*, Barcelona: Gustavo Gili
- Köning, R. (1968). *Sociología de la moda*. Buenos Aires: Carlos Lohlé

- Korn, A. (1983). *Influencias filosóficas en la evolución nacional*. Buenos Aires: Solar
- Ladrière, J. (1977). *Les enjeux de la rationalité*. París: UNESCO. Traducción por González Holguera, J. M. (1978). *El reto de la racionalidad*. Salamanca: Sígueme UNESCO
- Lannelongue, M-P. (2008). *Los secretos de la moda al descubierto*. Barcelona: Gustavo Gili
- Laver, J. (2008) *Breve historia del traje y la moda*. Madrid: Catedra
- Langer, L. (1959). *The importance of wearing clothes*, New York: Hastings House
- Lento, G. (2/2005). "Identidad Lationamericana, Identidad Local" en *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación*, Buenos Aires: Universidad de Palermo, N°VI
- Lipovetsky, G. (1986). *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama
- Lipovetsky, G. (2007). *La felicidad paradójica: ensayo sobre la sociedad de hiperconsumo*. Barcelona: Anagrama
- Lipovetsky, G. (2009). *El imperio de lo efímero*. Barcelona: Anagrama.
- Lipovetsky, G. y Roux, E. (2004). *El lujo eterno*. Barcelona: Anagrama
- Llamazares, A.M. y Martínez Sarasola, C. (2004) *El lenguaje de los dioses. Arte, chamanismo y cosmovisión indígena en Sudamérica*, Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Lumbreras, L. G. (1969). *De los pueblos, las culturas y las artes del antiguo Perú*. Lima: Moncloa Campodónico
- Lurie, A. (1994). *El lenguaje de la moda*. Barcelona: Paidós
- Lytard, J. F. (1991). *La condición posmoderna*. Buenos Aires: Cátedra
- Magrassi, G. E. (2005). *Los Aborígenes de la Argentina: Ensayo socio histórico cultural*. Buenos Aires: Galerna.

- Mandrini, R. (1983). *Argentina indígena: los aborígenes a la llegada de los Españoles*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Mandrini, R. (2004). *Los pueblos originarios de la Argentina: la visión del otro*, Buenos Aires: Eudeba.
- Marsal, S. (2003) *Moda y Cultura*. Buenos Aires: Nobuko
- Martínez Sarasola, C. (1992). *Nuestros Antepasados*. Buenos Aires: Emecé.
- Marzocca, A (1993). *Index de plantas colorantes, tintóreas y curtientes*, Buenos Aires: Ministerio de Agricultura de la Nación.
- Medina Cano, F. (2008, diciembre). "La moda, el sentido de vestir y la posmodernidad", *Iconofacto*, 4 (5), 11-26
- Millán de Palavecino, D. (1981). *El tejido en la argentina*, Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas
- Moles, A. (1973). *El Kitsch*. Buenos Aires: Paidós
- Museo de Arte Hispanoamericano "Isaac Fernández Blanco".(1999). *Arte textil y mundo andino*. Buenos Aires: HF Producciones Gráficas
- Nardi, R. (1975). "Arte popular Argentino. Los tejidos tradicionales" en *Pueblos, hombres y formas en el arte*. (N°22). Buenos Aires: CEAL
- Nardi, R., Nardi, D. y De Perrot, R. (1978). *1000 años de tejido en la Argentina*, Buenos Aires: Ministerio de Cultura, Secretaría de Estado de Cultura y Instituto Nacional de Antropología
- Nicolini, A. (1981). *Jujuy y la Quebrada de Humahuaca*. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes.
- Onelli, Clemente (1916). *Alfombras, Tapices y Tejidos criollos*, Buenos Aires: Kraft
- Otto, R. (1998) *Lo santo: Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Alianza Madrid: Editorial

- Palermo, Miguel Angel. (2003). *Lo que cuentas los collas*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Paredes, M. R. (1979). *El Kollasuyu: estudios prehistóricos y Tradicionales*. México: Ediciones Isla.
- Payne, M. (2002). *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*, Buenos Aires: Paidós
- Paz, R. (2005) *Teleras*. Buenos Aires: Ediciones Arte Étnico Argentino
- Paz, R., Rocca, A. Y Carballo, B. (1998). *Un arte escondido. Objetos del monte argentino*, Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone
- Pérez, J. A. y Rex González, A. (2000). *Argentina indígena, vísperas de la conquista*. Buenos Aires: Paidós.
- Picó, J. (1998). *Modernidad y Postmodernidad*. Madrid: Alianza Editorial
- Pueyo, J.J. (1991) *Génesis de formaciones evaporíticas: modelos andinos e ibéricos*. Edicions Universitat Barcelona: Barcelona
- Real Academia Española (2009) *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Editorial Espasa-Calpe
- Revière, M. (1977). *La moda, ¿comunicación o incomunicación?*. Barcelona: Gustavo Gilli
- Rossi, J. J. (2000). *Diseños Nativos de la Argentina*. Buenos Aires: Galerna, Busqueda de Ayluu
- Rubert de Ventós, X. (1969). *Teoría de la sensibilidad*. Barcelona: Península
- Sagarnaga, J. (2003). *Diccionario de la cultura nativa en Bolivia*. La Paz: Cima
- Sáñez Quesada, M (2001). *La Argentina. Historia del país y de su gente*. Buenos Aires: Sudamericana
- Sarlo, B. (1994). *Escenas de la vida posmoderna*. Buenos Aires: Ariel
- Saulquin, S. (2008). *Historia de la moda argentina*. Buenos Aires: Emecé.

- Saulquin, S. (2010). *La muerte de la moda, el día después*. Buenos Aires: Paidós.
- Schwarz, F. (1988). *El enigma precolombino*. Tradiciones, mitos y símbolos en la América antigua. Barcelona: Martínez Roca.
- Scott, R. (2003). *Fundamentos del diseño*. Buenos Aires: Limusa.
- Sorger, R. y Jenny, U. (2007). *Principios básicos del diseño de moda*. Barcelona: GG Moda
- Soria Linares, M. R. (2013). *El Poncho Jujeño, fundamentos para la declaración del poncho marrón vicuña como símbolo de identidad*. Jujuy: Ediciones Culturales San Salvador.
- Stone Miller, R. (1995). *Art of the Andes from Chavín to Inca*. London: Thames and Hudson
- Taranto, E y Marí, J. (2003). *Textiles Argentinos*. Buenos Aires: Maizal.
- Taullard, A. (1949) *Tejidos y ponchos indígenas de Sudamérica*. Buenos Aires: Guillermo Kraft
- UNESCO, (26/7/1982- 6/8/1982). "Declaración de México sobre las políticas culturales, México D.F." Recuperado el 14/4/2014 de http://portal.unesco.org/culture/es/files/35197/11919413801mexico_sp.pdf/mexico_sp.pdf
- Vázquez Zuleta, S. (1975). *Bienes culturales populares de la Quebrada de Humahuaca*. Jujuy: Museo del Carnaval Norteño.
- Vázquez Zuleta, S. (1979). *El rostro de Humahuaca*. Jujuy: Museo Folklórico Regional.
- Vázquez Zuleta, S. (1988). *Humahuacamanta: desde Humahuaca*. Jujuy: Museo Folklórico Regional.
- Vera, N. H. (1953). *Tradiciones y creencias del norte argentino*. Buenos Aires: Ediciones Biblios.
- Vilá, B. (2007) *Camellos sin jorbas*, Buenos Aires: Colihue

Wasserman, T. E. y Hill, J. S. (1981). *Bolivian Indian Textiles*. New York: Dover Publications, Inc

Williams, R. (2009). *The Long Revolution*. Nueva York: Encore.

Wong, W. (1995). *Fundamentos del diseño*. Barcelona: Gustavo Gili Diseño.

Zelada, M. A. (1937). *El Kollasuyo*. Lima: Imprenta y litografía salesiana.