

PROYECTO DE GRADUACION
Trabajo Final de Grado

En sintonía con nuestras raíces
Revalorización de los tejidos Mapuches en sastrería urbana

Ludmila Vaccaro
Cuerpo B del PG
1 de Marzo de 2013
Diseño Textil e Indumentaria
Creación y Expresión
Diseño y producción de objetos, espacios e imágenes

Agradecimientos

Gracias a mis padres que estuvieron siempre apoyándome y me dieron la oportunidad de alcanzar mis metas y logros.

Índice

Introducción	1
1. Diseño e identidad cultural	6
1.1. Patrimonio cultural y la importancia de su preservación.....	7
1.2 Rescate del pasado.....	9
1.3 La vestimenta como símbolo de identidad.....	13
2. Hijos del viento: Mapuches	14
2.1 Organización económica y social.....	17
2.2 Cultura creencias y tradiciones.....	18
2.3 Vestimenta tradicional.....	19
2.4 Arte textil.....	21
2.4.1 Obtención de la materia prima y su hilado.....	22
2.4.2. Lavado y teñido.....	23
2.4.3. Técnicas de tejido ancestral.....	24
2.5. Ornamentación, Simbología de los dibujos y colores.....	25
3. Inicios de hibridación de las culturas originarias en la moda Argentina	33
3.1. Mary Tapia, icono revelador del diseño local.....	34
3.2. Revalorización artesanal en la moda.....	35
3.2.1. Mariana Diappiano.....	36
3.2.2. Araceli Pourcel.....	37
3.2.3. Manuela Rasjido.....	39

3.2.4. Marcelo Senra.....	40
3.2.5. Martín Churba.....	41
3.2.6. Benito Fernández.....	42
3.2.7. Cardón, una firma pura argentinidad.....	42
3.3. Análisis comparativo de los diseños argentinos y conclusiones.....	43
4. Pret à Porte.....	47
4.1. Orígenes del saco sastre, prenda clave el Pret a Porter.....	49
4.1.1. Adaptación del género masculino en la vestimenta de mujer.....	52
4.2. Sastrería femenina.....	54
4.2.1. Conceptos Técnicos.....	55
4.2.2. Diseñadores representativos del rubro.....	59
5. Tejidos y resignificación de símbolos mapuches en la sastrería.....	64
5.1. Propuesta de diseño.....	64
5.2. Colección: Nuestras raíces.....	67
5.3. Memoria descriptiva.....	80
Conclusiones.....	83
Lista de Referencias Bibliográficas.....	85
Bibliografía.....	87

Introducción

El presente proyecto de graduación se enmarca en la categoría Creación y Expresión y su línea temática es Diseño y Producción de Objetos, Espacios e Imágenes.

La tradición textil y el arte del tejido de las distintas etnias originarias de Argentina, conforman el patrimonio cultural de la nación. Su reconocimiento y valorización es un deber para la sociedad para el desarrollo de una identidad local que nos identifique como país en el mundo.

Cada país posee una identidad cultural propia, que debe ser valorizada y defendida. La diversidad cultural enriquece el intercambio con otras naciones. La UNESCO, señala la urgencia por la salvaguardia y revitalización de las artes populares, patrimonio cultural de la humanidad. (Stramigioli, 2007. p.6).

Hoy, son pocos los grupos que se dedican a la estimulación y preservación del patrimonio cultural. Este debe protegerse porque es la base de la memoria colectiva y el elemento que reúne la identidad y el sentido de pertenencia a una comunidad. Es el puente que vincula el pasado con el presente y el futuro, y su difusión y conocimiento promueve la comprensión entre los pueblos. Es responsabilidad de la nación transmitirlo a las futuras generaciones. Proteger el patrimonio cultural es ser capaz de pensar en un futuro con solidez, justicia y equidad.

En la época en la que Argentina se enfrentaba a la crisis en el sector productivo, las transformaciones económicas que surgieron a partir de entonces -2001- y que se acontecieron después, fueron muy importantes para el desarrollo de diversos micro emprendimientos. Desde entonces, diseñadores comenzaron a mirar hacia el interior del país y pudieron ver la gran riqueza que poseía en materia textil, comenzando con una necesidad de revalorizar el patrimonio cultural para la creación de una identidad local que fortaleciera y favoreciera al desarrollo de la nación.

Son cada vez más los diseñadores argentinos que se inspiran en el arte y el espíritu de los pueblos originarios a la hora de concebir sus colecciones de indumentaria, muebles u objetos. Estos son artistas especializados en interpretar símbolos y códigos dentro de una sociedad, y además poseen la capacidad de plasmar el conocimiento a través de las prendas, por ende son de vital importancia en el proceso de revalorización de las culturas, ya que por medio de las prendas sintetizan el valor de las mismas comunicándolo a la sociedad, y generando de esta forma una toma de conciencia de la importancia que tiene su preservación.

Muchos de estos artistas se dirigen hacia un target determinado de la sociedad produciendo ropa de lujo poco asequible para las demás clases sociales, generando que el concepto de revalorización no se transmita a las mayorías.

Por esta razón, el Proyecto de Graduación abordará y ejecutará una serie de procesos de investigación donde el producto final sea una colección de sastrería femenina de carácter industrial que fusione la tendencia moderna con la riqueza del arte textil de los mapuche, etnia originaria de América del Sur, asentada desde sus orígenes, en la zona central de Chile y las provincias argentinas de Neuquén, Río Negro y parte de Buenos Aires. Su tradición textil permanece vigente porque expresa significados tradicionales y valores culturales fundamentales para el pueblo.

Se centrará en la investigación de las fibras y técnicas textiles utilizadas en la producción de los tejidos artesanales del pueblo mencionado, para dar a conocer los diferentes procesos de elaboración de los materiales para la producción, como la obtención de la materia prima, el lavado y teñido de las fibras, el hilado y su técnica con las respectivas herramientas utilizadas del telar. Se explorarán los recursos y procedimientos expresivos específicos que

hacen posible la materialización estética de los productos dentro del tejido de faz de urdimbre, como urdimbre complementaria simple, Doble faz, urdimbre complementaria, falsa doble faz, urdimbre suplementaria, doble tela tubular, ikat, guarda atada o lista atada. Pero principalmente focaliza en la importancia de la simbología de los dibujos.

Como la tipología seleccionada para la incorporación de estos conocimientos y símbolos será la sastrería femenina, también se investigará sobre su origen, sus materiales, sus conceptos técnicos y los diseñadores que la han abordado. Esta prenda proviene del saco sastre de género masculino, por lo cual se analizarán los diferentes cambios y transformaciones que sufrió hasta la adaptación como prenda femenina y cómo esta se fue modernizando con el tiempo, para luego resignificarla en este proyecto.

El objetivo es la creación de una colección caracterizada por el diseño de prendas que hablen y transmitan los valores ancestrales, que sean funcionales y sigan la tendencia urbana alejándose de ser una pieza de arte, pero por sobre todo de carácter industrial para que la mayoría de la sociedad pueda acceder al su consumo y generar que se expanda ampliamente la idea de revalorización autóctona.

En base al objetivo, se generarán detalles constructivos en las tipologías, que muestren una estilización de los símbolos mapuches a fin de rescatar la importancia y el significado que poseen para esta comunidad, y además porque son la síntesis de sus tradiciones, creencias, identidad y cultura.

Con respecto al análisis bibliográfico y recolección de datos se analizarán autores como Carlos Martínez Sarasola, Susana Saulquin, Alejandro Fiadone, Enrique Taranto y Jorge Mari, Omar Lobos, Jose Bengoa, entre otros.

Además se completará con una observación directa de productos realizados por personas pertenecientes al grupo social abordado, material fotográfico y entrevistas a fundaciones involucradas en el tema como Arte y Esperanza -Comercio Justo, asociación civil que tiene como objetivo el reconocimiento de los pueblos indígenas en Argentina y motivar acciones solidarias y efectivas para el cumplimiento de sus derechos. Y la Fundación desde América (FdA), una organización dedicada a promover el conocimiento de la sabiduría, el arte y la cosmovisión de las culturas indígenas de Argentina y América, en su encuentro con los nuevos paradigmas emergentes en Occidente, a través de la investigación, la docencia, la difusión y la cooperación cultural, desde una perspectiva holística y transdisciplinaria.

En síntesis el proyecto reunirá el concepto de diseño de autor que se centra en la creación de prendas innovadoras que aporten distinción a través de prendas únicas y novedosas, enfatizando a su vez en la profundidad de las raíces.

El primer capítulo consiste en una visión integral del significado e importancia que representa la identidad y el patrimonio cultural para el desarrollo y crecimiento de la nación. Detalla también sobre el valor que posee la vestimenta como comunicador social y el rol del diseñador como transmisor de la valorización textil de las comunidades autóctonas.

El segundo capítulo narra acerca del grupo social aborigen abordado, que son los mapuches. Se investiga sobre su organización económica y social, la cultura, sus creencias y tradiciones, la vestimenta y principalmente hace hincapié en el arte textil, abordando los mecanismos de obtención de la materia prima y el hilado, el lavado, teñido y las técnicas de tejido ancestral. Analiza las formas de ornamentación de los diseños y principalmente la simbología, que es el fiel reflejo de su cosmovisión e historia.

El tercer capítulo narra los principios de hibridación de las culturas originarias en la moda Argentina, desde sus inicios con Mary Tapia, como icono revelador del diseño local, hasta los diseñadores de hoy. Se investiga como ellos toman el concepto de revalorización artesanal y los recursos y mecanismos con los que trabajan para su desarrollo. Al final incluye un análisis comparativo entre ambos, que lleva a la detección de una carencia en el sector productivo con respecto al concepto de revalorización artesanal, que dará hincapié al desarrollo de propuestas que aporten soluciones.

El cuarto capítulo desarrolla el concepto de pret a porter, y específicamente sobre el origen del saco sastre, como su prenda fetiche. Como es originaria del género masculino, se investiga el proceso de cambios y transformaciones que sufre a lo largo de la historia hasta la adaptación al guardarropa femenino. Posteriormente se narra sobre sus conceptos técnicos y menciona como es abordada por algunos diseñadores de la actualidad.

El capítulo quinto plantea el desarrollo de una colección de sastrería fusionando la tendencia moderna y los símbolos mapuches, por medio de recursos y técnicas de diseño que permitan su confección industrialmente, alcanzando así los objetivos del proyecto.

Capítulo 1. Diseño e identidad cultural

El diseño como concepto, fue creado y desarrollado por el hombre como respuesta a necesidades. Por un lado materiales, como un modo de procurarse y a posteriori espirituales, como un modo de diferenciación entre las personas.

A lo largo de la historia, cada cultura ha desarrollado una manera distintiva de adaptar los materiales utilizados para la vestimenta, con la función de crear diseños únicos y propios.

Como una lógica consecuencia, los objetos producidos por cada sociedad han funcionado como generadores de identidad cultural, reflejando los matices de cada cultura como así también las tradiciones de sus productores.

El diseño y la identidad cultural son conceptos íntimamente relacionados que funcionan eslabonados y se encuentran en constante evolución y transformación, a causa de circunstancias socio-económicas, la evolución tecnológica y las políticas que nos rodean, conformando así una identidad que revela el pasado, presente y futuro de la raza humana.

Su significado como herramienta para recrear y expresar la identidad nacional nace del movimiento denominado Nacionalismo Romántico que surge en Europa a finales del siglo XIX, en una época en la que muchos países se encontraban en proceso de independización ; como Finlandia de Rusia; Irlanda de Gran Bretaña; Hungría del Imperio Austro Húngaro, Noruega y Suecia. (Galton Maggie, 2007)

Conducidos por los principios del movimiento Artes y Oficios de Inglaterra, los gobiernos estatales y sus comunidades artísticas e intelectuales comenzaron a trabajar de forma conjunta para construir y fortalecer la identidad de sus países tomando como inspiración el arte popular campesino, la arquitectura regional, el uso de materia prima local y un retorno a las técnicas tradicionales. Así es entonces que por medio del rescate y la idealización de su pasado, numerosas naciones europeas obtuvieron restablecer y reconocer de nuevo su propia identidad nacional.

Este retorno y rescate del pasado no solo surgió con el movimiento Artes y Oficios. Además florece con los ideales de La Edad de Luces del siglo XVII y el Romanticismo, los cuales buscaban una experiencia pura y auténtica. Sin embargo, fue el nacionalismo romántico del siglo XIX y principios del siglo XX, el que determinó utilizar el diseño como símbolo e instrumento en la configuración de las características y códigos nacionales con el fin de recrear una identidad propia.

1.1. Patrimonio cultural y la importancia de su preservación

Antes de desarrollar el concepto de identidad cultural, se debe conocer y entender sobre el significado de cultura. Esta es el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales, materiales y afectivos que caracterizan una sociedad o grupo social.

Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales del ser humano, los sistemas de valores, creencias y tradiciones (UNESCO, 2005).

La cultura pasa a ser civilización cuando los que forman parte de ese conjunto tienen los mismos intereses y creencias.

Inviste funciones sociales, generando un modo de vivir, cohesión social y equilibrio territorial, generando valores que constituyen una identidad. Para esto, se compone de elementos que son adquiridos del pasado y también por influencias exteriores.

La identidad cultural es un conjunto de valores tanto sociales como culturales que se van concibiendo a través del tiempo, y que van desarrollando un sentido de pertenencia a una colectividad, a un sector social o a un grupo específico de referencia. Estos valores son la lengua, herramienta comunicacional entre los miembros de una comunidad, las relaciones sociales, ritos y ceremonias propias, o los comportamientos colectivos, que son los sistemas de valores y creencias.

El origen se encuentra con frecuencia vinculado a un territorio, y está ligada a la historia y al patrimonio cultural, que es la expresión del estilo de vida, desarrollo y transformación de la cultura.

Como ser social, el hombre construye edificaciones urbanas, moldea objetos, diseña y crea bienes materiales concretos y tangibles.

Por otro lado también realiza otro tipo de manifestaciones que se expresan de forma intangible e inmaterial. Éstos son aquellos que forman parte de la identidad arraigada en el pasado, con memoria en el presente, que poseen escaso valor físico pero una fuerte carga simbólica, y hablan de creencias, tradiciones, rituales, expresiones artísticas, entre otros.

Tanto el patrimonio tangible como el intangible, conforman el patrimonio cultural de cada grupo social. Se construye históricamente como resultado de las interacciones sociales, y conceden especial sentido de pertenencia e identidad a la sociedad que los originó. La preservación de este mismo hace que se enmienden sociedades fragmentadas o ayude a su consolidación, a restablecer su identidad, a establecer un lazo con su pasado para mejorar el presente y asegurar un futuro. “El patrimonio y la identidad cultural no son elementos estáticos, sino entidades sujetas a permanente cambios, están condicionadas por factores externos y por la continua retroalimentación entre ambos” (Bákula, 2000, p. 169).

En el contexto de las sociedades de hoy, existe la posibilidad que la globalización induzca a la estandarización cultural. Ésta es una tendencia política y económica de homogenización de la cultura, que haría que los seres humanos cada vez más, se parezcan entre ellos, dejando de lado las costumbres y prácticas que los hace diferentes.

Una de las consecuencias negativas que generaría todo esto, sería la formación de personas que aceptan todo aquello que se conforma al modelo cultural establecido, sin un sentido crítico y racional, individualistas, centrándose en sí mismos y convirtiéndose en personas totalmente competitivas. Por ello, dentro del mundo globalizado, muchas asociaciones y

grupos en diferentes partes del mundo, trabajan en la búsqueda y desarrollo de la identidad propia preservando los trazos de su historia a través del patrimonio cultural. Este se conforma de todo lo que un grupo social produce a través de los años y a través del cual la sociedad funde, enriquece, defiende y proyecta su cultura. Reúne la ciencia, el arte, la tecnología, tradiciones, monumentos y costumbres.

La sociedad es la que establece su patrimonio cultural al identificar los elementos que desea valorar y que se adjudica como propios. Sin identificar y reconocer el pasado, sus elementos simbólicos o referentes que le son propios, no existe la identidad cultural.

Ésta juega un papel importante en el desarrollo de un territorio, a tal punto que muchos pueblos y lugares han apostado por una revalorización de lo cultural y patrimonial como eje de su propio desarrollo.

Son muy pocos los grupos que se dedican a la estimulación y preservación del patrimonio cultural. Y sin el reconocimiento de las propias raíces, ningún pueblo puede desarrollarse y progresar.

1.2. Rescate del pasado

Los pueblos originarios forman parte del patrimonio cultural nacional.

A pesar de que se ha cimentado en la sociedad la noción de que la diversidad cultural es un valor que debe respetarse, y que la expansión de la retórica de los derechos humanos ha establecido que la idea de discriminar, no es sólo tratar a los ciudadanos como iguales ante la ley, sino también silenciar facetas identitarias; la nación argentina excluyó a los pueblos nativos, reinscribiendo una historia que ha forjado una imagen de ésta como nación de raíces europeas, monocromáticamente homogénea. (De Santis Andrea ,2012).

La indumentaria en Argentina, a través de los años, ha seguido y se ha influenciado mucho por las diferentes tendencias impuestas por la moda inglesa y europea. De esta manera, el

consumidor nacional fue sumergiéndose en siluetas basadas en la sobriedad, estilo y elegancia de la moda extranjera, sin generar uno propio.

Esta influencia de tendencias se vio un poco opacada durante la segunda mitad del siglo XX en Buenos Aires, ya que los diferentes círculos sociales relacionados con la cultura y el arte, comenzaron a mostrar una sólida intención de explorar y de buscar nuevos procesos creativos que ayuden a la creación de diseños innovadores. (Saulquin, 1987).

Los distintos descubrimientos arqueológicos que brindaban conocimiento de la cultura ancestral aborigen en la Argentina, despertó interés en la producción artesanal artística de las comunidades originarias. Esto permitió al artista romper con los esquemas estéticos europeos.

“En Argentina, hay una tendencia de rescate del pasado, llamada cuenta regresiva: queremos sostener algo de nuestro pasado feliz para poder enfrentar un futuro incierto. El respeto por nuestra identidad local está asociado a las sabidurías ancestrales andinas y al rescate de los elementos que hacen a nuestras raíces e identidad argentina”, (Doria, 2011, p. 54).

Cuando se menciona a los pueblos originarios, se habla de una diversidad de comunidades, cada una con sus propias tradiciones y costumbres, que se identifican como descendientes de las poblaciones originarias del territorio antes o durante la conquista y la colonización de los españoles.

Tienen una forma de concebir el mundo diferente a la cultura occidental. En la visión indígena con respecto al territorio se puede observar la ausencia de un concepto de propiedad privada capitalista, el hombre no es el dueño, sino que es visto como parte integrante del entorno natural.

La cosmovisión de ellos, se centra en la relación armónica con todos los elementos de la Madre Tierra, donde el ser humano pertenece pero no domina.

Según la Fundación Arte y Esperanza (1995) durante el siglo XX, los pueblos originarios han sobrellevado distintas presiones, tanto económicas como sociales, como el acceso de sus

tierras, sus recursos restringidos, la marginación, entre otras, provocando una tensión entre sus prácticas tradicionales y su realidad actual.

Aunque hoy el uso de los recursos naturales siga vigente para los indígenas, el deterioro y muchas veces la pérdida a causa de su despojos de las tierras, han conducido a éstos a crear una dependencia con el mercado. A medida que estas comunidades generan una relación de dependencia con el mercado externo para su subsistencia, se observa un deterioro en sus relaciones con el medio ambiente.

Comienzan a amoldarse y adaptarse en el mercado a través de la venta de artesanía. Los habitantes originarios supieron desarrollar gran habilidad para confeccionar utensilios cotidianos, herramientas, textiles y ornamentos personales, con gran criterio estético.

A lo largo de todos estos siglos, han creado y desarrollado conocimientos que les son propios. Todos los pueblos y culturas tuvieron en el pasado, y siguen teniendo, los conocimientos necesarios para subsistir y reproducirse.

El proyecto de grado se centra en la manifestación artesanal más significativa y que más ha trascendido en las comunidades aborígenes, que es la labor del tejido y la simbología de sus dibujos y colores.

Todas las funciones humanas son posibles gracias al conocimiento que los humanos poseen. Desde esta perspectiva todos los conocimientos son útiles, legítimos, válidos, necesarios, con mucha frecuencia, verdaderos y, sobre todo, correlativos a las necesidades vitales. Por ende no existe ningún pueblo ignorante. Para crear, recrear, producir modificar y adecuarse a un ambiente, es necesario conocer el funcionamiento de la naturaleza, la constitución de los objetos, la organización social y el saber de sí mismo. El conocimiento florece, unido a la vida cotidiana y al trabajo.

Debido a todos estos conocimientos, las culturas han perdurado y se han reproducido, ya que se han transmitido de generación en generación a través de la tradición oral y las prácticas cotidianas.

Sin embargo, estas comunidades originarias lo largo de su historia han transitado por distintos tipos de penetraciones que las han conducido a movilizarse, adaptarse, esparcirse y mestizarse con el objetivo de subsistir.

Cuando las sociedades capitalistas ingresaron en el mundo de los pueblos indígenas, las posibilidades en el desarrollo de su cultura se vieron truncadas. Se ocasionó una disipación y pérdida de sus lenguas, cultura, tradiciones, ecosistemas y saberes. Muy pocos lograron sobrevivir a todos estos cambios que fueron sucediendo y se les fue imponiendo. (Dávila René, 2009).

La comunidades indígenas dependen del ecosistema en el que viven, y al no tener acceso libre a los recursos naturales, ya que sus ríos están contaminados, la flora y la fauna fue desplazada, los han sacado de sus territorios, y esto es lo que obliga a buscar otras formas de vida para subsistir como la migración.

Al cambiar el entorno, las tradiciones, cultura y saberes de la naturaleza, pierden alrededor de dos generaciones, debido a que transmiten sus conocimientos a través de la tradición oral. Emitir y transferir el saber indígena, es un deber y un derecho de las nuevas generaciones (Jamioy Muchavisoy, 1997, p.71), en tanto este conocimiento permite fortalecer la identidad y el patrimonio cultural de la sociedad. Además, el respeto de los conocimientos, las culturas y las prácticas tradicionales indígenas contribuye al desarrollo sostenible y equitativo y a la ordenación adecuada del medio ambiente. (Declaración de las Naciones Unidas sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas, 2007).

La nación necesita asumirse con una identidad amplia pluriétnica y multicultural que no deje a nadie afuera y que enriquezca a todos.

1.3 La vestimenta como símbolo de identidad

Una forma de transmisión de la cultura, es a través de la vestimenta. Según Barthes, “el vestido es, como ninguna cosa, objeto histórico y sociológico” (2005, p.348).

En la sociedad actual se deja de lado la palabra, y se le rinde culto a la imagen, por este motivo, la indumentaria se transforma en un comunicador e indicador cultural. Ésta tiene carácter simbólico, ideológico, y funcional.

Por medio del textil, el tejido, las formas y la materialidad con la que se construye cada prenda, se puede comunicar lo que se vive en cada sociedad.

A través de ella los individuos pueden relacionarse con su entorno, acercarse a la cultura, construyendo un soporte donde se den a conocer todos los saberes ancestrales que hacen a la formación de una identidad propia.

La hibridación cultural fue uniendo a los individuos bajo un mismo concepto de imagen global, con la imitación de modas y costumbres ajenas, el afán por lo novedoso y masivo, provocando la pérdida de valores y tradiciones propias que consolidan lo auténtico.

La tradición textil mapuche y el arte del tejido permanecen vigentes porque expresan tradiciones, valores y un lenguaje simbólico fundamental para el pueblo, como la iconografía, la utilización del color, la ubicación en la tela, la dirección de la torsión de la hebra hilada. Todo ello denota experiencias religiosas y diversos significados en la vida social, cultural y política de aquellos habitantes.

El diseñador de moda tiene la capacidad de interpretar y transmitir el conocimiento adaptándolo a la sociedad moderna. Por éste motivo, es fundamental su acercamiento a la revalorización de esos conocimientos y valores ancestrales para la creación de productos innovadores, cargados de simbolismo que favorezcan al fortalecimiento de la identidad cultural de la nación.

Capítulo 2. Hijos del viento: Mapuches

El pueblo mapuche, es originario de América del Sur. Desde sus orígenes habitan en la zona que hoy ocupa la zona central de Chile y las provincias argentinas de Neuquén, Río Negro y parte de Buenos Aires. El término mapuche quiere decir gente de la tierra (mapu: tierra; che: gente). Fueron llamados araucanos por los españoles en el momento de su llegada a Chile, e indios pampas específicamente en la época de la guerra de fronteras. Con este último se registraba a los hombres que se encontraban ubicados en la actual provincia de Buenos Aires.

Lobos (2008) dice que sin embargo, antiguamente los mapuches se llamaban de acuerdo a la zona en la que se ubicaban: huiliches (hombres del sur), picunches (hombres del norte), pehuenches (hombres del pehuén), ranculches o ranqueles (hombres de los carrizales).

Existe una leyenda llamada diluvio universal, que explica la teoría del nacimiento según estas comunidades que dice que Kai Kai (serpiente de agua) furiosa provocó que las aguas suban, pero que Tren Tren (serpiente de la tierra) mandó a la población a ascender la cumbre de los cerros. Cuando todo tranquilizó, solo sobrevivieron dos parejas una de ancianos y otra de jóvenes, y el resto que no logró subir, se convirtió en peces.

Saunière dice que este mito original de los mapuches muestra como el pueblo se origina a partir de un gran cataclismo, de la lucha poderosa entre los elementos desatados, las aguas del mar y los volcanes de la cordillera. (Bengoa, 1985). Elementos centrales que moldean su territorio y cultura.

Existen varias teorías sobre su origen, pero no hay datos concretamente seguros.

Según Ricardo Latcham (1936) dice que los mapuches eran un grupo extraño a los cazadores y recolectores chilenos originarios de la vertiente oriental cordillera pampeana y guaraní, que se trasladaban del centro de América dominando a las antiguas poblaciones de Chile e imponiéndoles sus costumbres, religión y lengua.

Encina (1954) siguiendo la hipótesis de Latcham fundamenta que:

“Uno o dos siglos antes de la invasión incaica, un pueblo guerrero se incrustó como cuna en la cultura chinga-diaguita a la altura de Cautín, cortándola en dos porciones. La forma como dividió a la población autóctona, hace inverosímil la posibilidad de un arribo por el norte o por el sur. Por otro lado, la persistencia de costumbres pampeanas y algunos nombres personales y geográficos y apellidos o denominaciones totémicas, como Nahuel (tigre) y cheuque y huanque (avestruz), inducen a suponer que los araucanos, residieron cierto tiempo en las pampas argentinas como cazadores nómades, vistiéndose de pieles y construyendo sus toldos con cueros de huanacos: y que atravesaron los Andes por los pasos bajos y desembocaron en el Valle de Cautín” (Bengoa, 1985, p.12-13).

Guevara en 1928, se mostró en desacuerdo con estas dos hipótesis y fundamenta que los araucanos argentinos provinieron del norte, debido a que hay registros arqueológicos y etnográficos de una influencia por parte de las culturas de la sierra peruano-boliviana hacia los mapuches. (Bengoa, 1985)

Taranto (2007) afirma que los mapuches ubicados en el territorio argentino provienen de Chile y que los primeros testimonios documentales de su presencia en el territorio nacional son de 1709, donde muestran el traslado de los indígenas chilenos por caciques pehuenches a una concentración llamada Las Pulgas, en la ciudad de Villa Mercedes, San Luis.

Fiadone (2007) dice que las poblaciones ubicadas en el norte de Chile se vieron sometidos por la penetración de los incas y que lentamente empeoró con la llegada y presión de los españoles que venían desde oriente.

Ambas situaciones provocaron su expansión hacia otras tierras, y así fue que penetraron en lo que hoy se conoce como la Patagonia argentina. Ésta estaba habitada por pueblos nómades que se dividían en dos grupos: uno septentrional y otro meridional. Los del primer grupo eran llamados indios pampas y querandíes, y se ubicaban en las llanuras pampeanas y las regiones cordilleranas hasta la mitad del territorio de la actual provincia de Chubut. El segundo grupo pobló la zona media del sur de esta provincia y Santa Cruz.

En la región del norte, donde hoy se encuentra la provincia de Neuquén, y el sur de Mendoza, vivían los pehuenches. Su nombre proviene del árbol pehuén (pino) y de che (gente), es decir, gente de los pinares.

Los tehuelches desarrollaron una economía de subsistencia basada en la caza, la recolección y el trabajo del cuero. Sus armas de combate eran las boleadoras de dos bolas.

El Ministerio del Interior de Santa Cruz (2010) en su artículo de internet dice que creían que existía un espíritu supremo creador del mundo. La liturgia no estaba constituida por un sistema sacerdotal, sino que se componía por ritos que oficiaba un chamán, quien además realizaba la práctica medicinal. En algunas ocasiones efectuaban sacrificios de yeguas y caballos. A sus muertos los sepultaban en túmulos cubiertos de piedras y quemaban en hogueras sus pertenencias. Y el cuerpo lo colocaban sentado mirando al sol naciente en fardos funerarios cosidos. (Tehuelches, recuperado el 3 de Octubre de 2012).

Era una población con una vida armoniosa y aislada de las comunidades del sur del continente. Únicamente establecieron una relación con los pehuenches, con los grupos litoraleños del sur de Santa Fe y con los araucanos de Chile.

El contacto de los indígenas patagónicos con los chilenos se inició primeramente por un fin comercial. Los chilenos compraban ganado a los aborígenes argentinos, y luego lo vendían a los cristianos.

Los mapuches chilenos atravesaron la cordillera en el siglo XVII, y comenzaron a ingresar en el territorio Argentino por el sur de la provincia de Neuquén y Rio Negro a fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX. Éstos eran comunidades más evolucionadas culturalmente y mas bélicos que los que habitaban en la Pampa y la Patagónica, por eso avasallaron y se instauraron en la región iniciando un mestizaje interétnico, combinando lo trasandino con lo propio ajustándolo a sus necesidades. Este proceso fue llamado araucanización.

Esposito (2010) dice que los mapuches chilenos no solo transformaron e influenciaron sobre la cultura de los pueblos argentinos, sino que también ellos fueron modificando hábitos y tradiciones propios como la vestimenta, el armado de sus armas, como así también la incorporación de nuevas tecnologías para un mejor desarrollo de la actividad económica.

2.1 Organización económica y social.

Según Lobos (2008) la población mapuche se organiza en comunidades a cargo de un jefe al cual en su lengua (mapuzungún) lo denominan *lonko* (cabeza). Este administra la justicia y además se encarga de que los bienes de la sociedad se distribuyan de manera equitativa.

Otra de las figuras significativas dentro de la comunidad es el machi o la machi. Son aquellas personas que poseen poderes otorgados por las fuerzas de la naturaleza para interpretar signos cósmicos y que portan los conocimientos de las hierbas medicinales. Más allá de sus propiedades, son los machis quienes tienen la capacidad de transformarlas en curativas.

Esta cultura basó la organización social en la familia y la relación entre ellas. Todas se ubicaban en un mismo territorio para desarrollar la agricultura, la recolección y el pastoreo.

Cuando los espacios quedaban chicos, los hombres con sus familias migraban, creando un nuevo linaje. A medida que pasaba el tiempo los vínculos de sangre se iban perdiendo con el linaje original.

El jefe (toki) era el hombre más grande de la familia. Este se encargaba de distribuir las riquezas durante las ceremonias, y solo poseía el poder de mando en épocas de guerra, pero con el tiempo fue acrecentándose hasta ser permanente.

Su economía se basaba en la caza de guanaco y el ñandú, y en la recolección de raíces y semillas para hacer harina.

Practicaban el nomadismo, circulando entre la meseta y la costa, donde recogían mariscos y cazaban mamíferos marinos. Se destacaron además como orfebres, en la talabartería y el tejido. (Bengoa, 1995).

En la actualidad, su organización social se basa en el patriarcado, la persona que se encarga de sostener la economía del hogar es el padre. La madre desarrolla tejidos artesanales y administra su venta. Y los hijos ayudan en las tareas del campo, como vigilar el ganado.

El cacicazgo se conserva como una forma de liderazgo y administración. El jefe antiguamente era designado por herencia, y hoy son elegidos una vez por año por las familias de la comunidades.

2.2 Cultura creencias y tradiciones

Fiadone (2007) afirma que los mapuches concibieron el cosmos como una superposición de plataformas dispuestas verticalmente en el espacio. Una de ellas se llama Mapu, representa la tierra de los hombres, y es el único estrato considerado mundo natural; los demás son mundos sobrenaturales. Las cuatro superiores simbolizan el bien, están resididas por los dioses creadores. En los tres niveles que siguen, se encuentran divinidades menores, ancestros, y espíritus protectores. Entre la plataforma terrestre y las cuatro del bien, existe una que representa el mal, donde en habitan las entidades malignas.

En la plataforma terrestre, donde viven los Mapuche, se manifiestan tanto las fuerzas del bien como las del mal afectando la conducta humana de los hombres.

Las plataformas del cosmos aparecen representadas en el *rehue* (tronco descortezado de laurel, maqui o canelo). Este representaba un árbol cósmico que unía los niveles de las plataformas y permitía a la machi dejar su cuerpo en tierra y traspasar con su espíritu la dimensión espacio-tiempo para encontrarse con los espíritus de los ancestros y pedirles consejos para enfrentar determinada situación que preocupa a la comunidad.

Si bien su religión se basaba en un politeísmo de dioses y espíritus, existía un ser superior creador de todas las especies vivas, llamado Neguechén, que moraba en las alturas celestiales y poseía el poder para conceder la vida y la muerte. Esta divinidad era asociada con las manifestaciones de la naturaleza.

2.3 Vestimenta tradicional

La principal prenda dentro de la indumentaria mapuche es el chamal. Es una manta cuadrangular tejida con lana color natural. Su forma es igual para el hombre y la mujer, la única diferencia es el color final y el nombre que se le otorga una vez que se define su uso.

El *kepam* es el nombre que se le da al vestido de mujer, es un chamal teñido de negro con matices azulados. Su función es cubrir el cuerpo desde los hombros hasta los tobillos. A la altura de la clavícula se sostiene con alfileres, y en la parte de la cintura se ciñe con una faja. Las mujeres solteras se cubrían ambos hombros y las casadas dejaban que quede al descubierto el izquierdo. En este caso, el color simbolizaba la humanidad imperfecta en relación con lo terrenal y lo celestial, posiblemente por la virtud femenina de concebir vida, considerada un atributo celestial en criaturas terrenales. (Fiadone, 2007). Esta prenda no poseía diseño, a veces se le adherían paños de colores fuertes en las puntas, o también trenzas de lanas coloridas, generalmente se combinan los colores blanco, rojo y verde.

El vestido básico del hombre fue el chiripá, este era un chamal de lana blanca sin teñir, o decorado con líneas color negras o café. Se ajustaba en la cintura con una faja de lana o con un tiento de cuero, y luego se envuelven las piernas a modo de pantalón. Por encima se colocaban un poncho.

La indumentaria se complementa con una sobrepanda que se llama *iwutue*. El *ikülla* es femenino, y es un tejido cuadrangular que se usa en forma de capa sobre el *kepam* por encima de los hombros y es sujetado con un alfiler de plata o de madera. En sus

terminaciones a unos centímetros del borde lleva una franja de color, en la espalda pueden ser dos, específicamente los colores utilizados son el verde, azul, blanco o purpura. Esta prenda es utilizada por mujeres adultas, pocas veces las niñas pero sin franjas de color.

El *makuñ* es para los hombres. Este terminó con el tiempo se generalizó, y comenzó a llamarse poncho. Fue adoptado también como la prenda más cómoda y práctica por el gaucho y los criollos que recorrieron las pampas argentinas. Es un tejido rectangular elaborado en lana con una abertura en el centro para pasar la cabeza y dejar que apoye sobre los hombros. Presenta diferentes motivos, puede ser liso con guardas de símbolos colocadas verticalmente; cubierto por un mismo diseño geométrico; o con rayas verticales. Originalmente esta pieza, a través de los símbolos comunicaba información de sus dueños. (Fiadone, 2007).

Las fajas que utilizan para ceñir o sostener se llaman *trarüwe*. Existen dos tipos de fajas femeninas, para adultas y jóvenes (*trarüwe*) y para niñas (*pichitrarüwe*). Estas últimas son utilizadas también por los niños, no poseen símbolos y están realizadas con lana natural. En cambio las fajas femeninas si presentan símbolos y se refieren a la capacidad de procrear. Estos se desarrollan en un centro y en los bordes. En la parte central se muestran las figuras de mayor importancia alineadas en una hilera de símbolos iguales o alternados, pueden además estar decoradas con líneas en zigzag. Y en los bordes, las figuras respetan un esquema de combinación básico de colores y diseños puestos en bandas sucesivas. Acompañan con el color, pero no se involucran con los motivos.

Otra de sus características es que varían según el centro, si este presenta un diseño con figuras alternadas, cambian el color o disposición. Si presentan diseños continuos no se modifica. (Fiadone, 2007).

Trarü chiripa es el nombre que recibe la faja del hombre. Desde sus orígenes, su función era la de sujetar el chiripá, esta quedaba tapada por el poncho, por eso los símbolos que

presentaba eran poco trascendentes. En Argentina sirvió como símbolo de jerarquía, y durante la época colonial fue reemplazada por la cincha de cuero, que era una faja ancha que se sujetaba a la cintura. Esta a su vez fue sustituida por el tirador de cuero con la penetración de la cultura criolla.

“Lo que no dejaron de usar fueron las fajas ceremoniales. Éstas se utilizaron para sujetar el chiripá o, en épocas más recientes, la bombacha campera, durante el transcurso de ceremonias rogativas y otras. Llevan una gran cantidad de símbolos cuya “lectura” se estructura por medio de una banda central que recorre la prenda longitudinalmente, dividiéndola a la mitad y pasando por sobre cada motivo. [...] Las figuras que decoran a estas fajas combinan motivos del universo femenino, del masculino y de la fauna, aludiendo a asuntos de la cosmología y al orden material y terreno en relación a ella. Abundan también las figuras humanas en poses de éxtasis ritual”. (Fiadone, 2007, p.62).

Otro tipo de faja, tanto para hombre como para mujer, es la denominada *trarülönko*. Es una faja angosta y corta que se utilizaba en la frente, rodeando la cabeza.

Todas estas prendas mencionadas eran realizadas por las mujeres. Wilson (2002) afirma que en la actualidad, estas a través de los coloridos tejidos siguen hilando día tras día la historia de un pueblo que lucha por mantener viva su cultura e identidad.

2.4 Arte textil

Willson (2002) afirma que la práctica del tejido mapuche tiene su origen en el periodo precolombino. Era una actividad realizada preferentemente por las mujeres, que eran las encargadas de vestir al pueblo y abastecer de abrigo a la familia.

Esta habilidad les permitía una buena posición social, ya que construían un orgullo para su hombre, quien era el que podía mostrar su posición social a través de las prendas. Por este motivo, los caciques tenían más de una esposa tejedora. (Fiadone, 2007).

La materia prima para la ejecución de los tejidos fue variada. En el imperio incaico, se utilizó la fibra de los camélidos como el pelo de de llama, de guanaco, de alpaca y vicuña. En la

zona que hoy conforma el norte de Argentina, se elaboraban con fibras vegetales como el algodón y el caraguatá.

Cuando los españoles arribaron las tierras, se añadieron dos fibras más, la lana ovina para un uso más amplio y la seda para telas de mayor calidad y uso exclusivo. (Taranto y Mari, 2007).

En el periodo de la colonia, la actividad textil mapuche logró su máximo desarrollo. Gracias a la incorporación de la oveja, se perfeccionaron las técnicas y aumento el volumen de producción. (Willson, 2002). Favoreció la economía de esta etnia, ya que permitió el acceso a otros bienes, como el consumo de carne y la obtención de la materia prima al alcance de sus manos.

Hoy, el aprendizaje de las técnicas textiles, que son el legado de antiguas generaciones, es lo que permite que se conserve la tradición cultural. Las mujeres desde chicas van adquiriendo los conocimientos. Estos se transmiten de abuelas a madres e hijas de forma oral. La preocupación familiar por este aprendizaje se manifiesta a través de prácticas mágicas vinculadas a la cosmovisión y a los mitos de origen de la textilera. (Willson, 2002).

2.4.1 Obtención de la materia prima, lavado y teñido

Antiguamente para extraer el pelo del guanaco, las tejedoras enterraban el cuero del animal en zonas húmedas durante días, para lograr que se pudra la epidermis. Al sacarlo, el pelo se podía extraer fácilmente con la mano. Esta práctica era tradicional desde Mendoza hasta Perú con los cueros de camélidos. Otra forma sencilla de extraer el pelo, era arrancándolo del animal muerto antes de que enfrié. Pero con la llegada de los españoles se comenzaron a incorporar las tijeras.

Una vez que se obtiene el vellón, se separan las lanas de las distintas partes del cuerpo si es un hilado delicado. Se divide según sus características y por color para luego desmontarlo.

Posteriormente, la hilandera separa las fibras para alinearlas uniformemente.

Para que la tarea de extraer el vellón se facilitara, se lo ponía cerca de fuentes de calor, para que se ablande la lanolina y el material se saque sin ningún esfuerzo. (Méndez, 2007).

Luego se toma el *huso* (palillo de madera que se agudiza en sus extremos) y se le articula en la parte inferior la *tortera* (disco con un orificio central de piedra para dar peso). Una vez que se arma, con el vellón fabrica mechas del grosor deseado y se va enrollando hasta formar el ovillo. Finalmente se le ejerce una torsión para que el hilo sea más resistente y elástico. Si la lana va a pasar por el proceso de teñido, se debe enmadejar. (Taranto y Mari, 2007).

2.4.2. Lavado y teñido

Para iniciar el proceso de teñido natural se deben extraer primero las especies vegetales y los minerales presentes en la naturaleza.

Goldin en su artículo de internet dice que la utilización del color de todos los hilados, es realizada en forma personal por medio de la técnica prehispánica de extracción de los tintes naturales de la cochinilla (insecto que da los tonos del rojo), la resina y corteza de algarrobo aporta el marrón oscuro, la corteza del nogal también da el color marrón, del eucalipto y el tilo sale el amarillo, del fruto de la magnolia y del roble sedoso se obtiene el marrón claro, de la cáscara de la cebolla se extrae el naranja, la yerba mate concibe el verde, los gajos triturados de añil el azul y la raíz del calafate proporciona un amarillo intenso. (*Tintes Naturales*, recuperado el 19 de octubre de 2012).

El proceso de teñido se inicia con la preparación de la lana. La madeja se ata en forma de ocho para mantener una separación entre las vueltas y lo suficientemente floja para que la tintura penetre de manera pareja. La lanolina (grasa) también debe eliminarse para una buena absorción del tinte. Hoy este proceso se realiza con agua hervida y detergentes, pero los ancestros, como el agua tenía que ser lo más pura posible, lo que hacían era recoger el

agua de lluvia, y lavar con vegetales que contenían saponinas (sustancias con poder desengrasante y blanqueador), un ejemplo de esto era la corteza del quillay (árbol endémico de la zona central de Chile).

Una vez que se lava y desengrasa la lana, se coloca en el recipiente de agua hirviendo que contiene la materia vegetal. Para dar mayor penetración del tinte, se utilizan mordientes durante el proceso, que pueden ser sal de cocina, cloruro de sodio, vinagre, entre otros.

Esto provoca una reacción química que hace que se unan las moléculas de lana con el colorante. En la antigüedad utilizaban orina fermentada, evidentemente la urea y los demás compuestos nitrogenados que contiene, componían este principio activo. (Taranto y Mari, 2007). Para culminar con el proceso, se debe lavar la lana y escurrirla hasta que el agua salga transparente y se deja secar a una temperatura cálida. (Méndez, 2007).

Existe otra técnica de teñido ancestral, que es de ornamentación, y se la denomina *ikat*. Es realizada una vez que los hilos de urdimbre fueron colocados en el telar. Para llevar a cabo el proceso, se deben desatar los hilos y atar con tiras gruesas agrupándose de acuerdo con el diseño que se quiere establecer. Después de fase, se colocan en el pigmento dejando reposar por un tiempo. Luego se sacan y se dejan secar para volver a ubicarlos en el telar.

“Los mapuches la utilizaron para la confección de los *trarikanmakuñ*, ponchos destinados los caciques o personas de linaje, y también en las lamas (alfombras)”. (Taranto y Mari, 2007, p.56).

2.4.3. Técnicas de tejido ancestral

Las tejedoras efectúan diferentes procedimientos expresivos para la construcción y elaboración de los diseños de sus prendas.

Existe la técnica de urdimbre complementaria simple, es la que se conoce como tejido llano.

Los pares de hilos de la urdimbre son simples y el enlace de los hilos se realiza en pares

continuados hasta conseguir la cantidad deseada. Se obtiene una superficie monocromática, si los hilos de la urdimbre son de un solo color. Pero si se añaden colores se generan distintas guardas, ornamentos o líneas horizontales o transversales; La técnica de urdimbre complementaria, empleada para tejer fajas femeninas y ponchos, donde se presentan símbolos representativos del dueño de la prenda. Se obtienen tejidos de doble faz urdiendo pares dobles de hilos con colores contrastantes, y para generar los dibujos es fundamental cambiar sus ubicaciones cuando se teje y avanzar en las pasadas; Falsa doble faz, de urdimbre suplementaria, también conocida como técnica mapuche, es otra técnica con diferente estructura ya que agrupa los hilos de a tres, dos son de igual color y un tercero diferente. Los motivos se efectúan a través de cambios manuales de los hilos de urdimbre y el efecto final es un diseño con cierto relieve por sobre el resto de la tela; Y por último la técnica pampa o doble tela tubular, utilizada para tejer fajas. Se denomina así, porque está constituida por dos telas unidas por sus bordes, formando un tubo. Se teje en forma circular la trama y se va confeccionando las dos telas a la vez.

Cada una de las tejedoras, va generando con todas estas técnicas y procedimientos, imágenes cargadas de simbolismo, que representan su propia historia desde sus percepciones y emociones. Van dejando huellas de su identidad y múltiples lecturas que hablan de un espacio y tiempo que pertenece a su cultura.

2.5. Ornamentación, Simbología de los dibujos y colores

Las obras textiles son verdaderos lenguajes, poemas visuales. En el tejido, el lenguaje visual se acumula, se filtra y trasmite una sintaxis formada por la trama y la urdimbre.













Pairola (2006)

Para comprender el significado y el sentido estético involucrado en los tejidos mapuches, es importante tener en cuenta que la combinación de formas, diseños y coloridos que fueron

seleccionados para las diferentes prendas, aluden a un modo de expresión propios y a la existencia de un lenguaje a través del cual se establece un diálogo entre sus creadoras y los miembros de la comunidad a la cual pertenecen.

En un tejido finamente laboreado se reconocen mensajes que remiten al pasado refiriéndose a éstos como “eso lo hacían los antiguos”, afloran en sus memorias historias contadas por las abuelas, se recuerda que antes la gente no tenía educación pero poseía una gran sabiduría que se expresa en la belleza de sus creaciones. En el pasado la gente se imaginaba flores, plantas, animales y los representaba en su sus tejidos. A través de los dibujos de un tejido, se podía contar una historia, o saber la posición social de un hombre o una mujer.

Tabla 1: Simbología mapuche

			
Likutuel	Rehue lonko	Temu/Kollimamül	Ñipedz
			
Mamell	Copihue	Rayen	Wele- Witrau
			
Praprawe	Wirin	Huilloz	Wisiwel

Fuente: Símbolos extraídos de Fiadone. (2007). Simbología Mapuche. En territorio Tehuelche. Buenos Aires: Maizal Ediciones.

El *Lukutuel* es la figura principal dentro de la icnografía mapuche (Luku: rodilla; lukutum: arrodillarse; tue: suelo, tierra. Lukutuel: el arrodillado). Representa a una persona arrodillada en posición de rezo, identificando el ámbito religioso. Esta puede ser cualquier integrante de la comunidad, por este motivo no se muestra el sexo, no es hombre ni mujer, sino que ambos a la vez. Esta ambigüedad facilita el traslado espiritual a través del cosmos para lograr la pureza que se necesita para entrar en contacto con los dioses. Esta figura siempre es de color rojo o negro, el primero simboliza la sangre y está relacionada con la vida; el segundo se refiere a la energía oculta y encerrada que está por salir. La elección de estos tonos es a partir de la ambigüedad, el rojo (que significa lo malo dentro del cosmos) como expresión de lo bueno después del caos. Y el negro (que también significa lo maléfico en el cosmos) como el surgimiento de la vida dentro de lo oscuro.

Rehue lonko es un motivo que proviene del lukutuel, hace referencia al rehue. Representa la conexión entre los mundos natural y sobrenatural. Su diseño en el borde del cuello de un poncho simboliza al dueño una condición espiritual y su carácter de jefe. Además podría llegar a cumplir también la función de talismán protector al evocar a dioses y antepasados.

Temu/Kollimamüll es un árbol chileno, que pertenece a la familia de las mistáceas. Es una representación vegetal. El color rojo de su corteza se vincula con la sangre menstrual, por este motivo se les entrega a las mujeres cuando se casan una faja con imágenes de este árbol como símbolo de fertilidad y salud. Se origina en espacios donde hay agua, por este motivo estas comienzan a ser mágicas, y es donde surge la creencia de que elimina los males del cuerpo.

Ñipedz simboliza un arbusto (*Baccharis pingraea*), y es dibujado como la aveza de un lonko invertido. Todos los arbustos de este género son fuertes y robustos. Simboliza el universo masculino.

Mamell es la representación del cuerpo del lukutuel pero sin la cabeza. Se utiliza en fajas femeninas, en ponchos cortos, o sobrepaldas que se utilizaban para ir a ceremonias. Tiene un valor ritual y además, como todas las figuras vegetales es considerado símbolo de elegancia.

Copihue es una representación floral, de una planta de la familia de las liliáceas. Tiene tallos fuertes que crecen y cubren los troncos de los árboles. Se ubica en la región andina patagónica chilena. Antiguamente servía para cortar la sed con el jugo azucarado extraído de su pulpa. Simboliza la protección del amor en casamientos para los jóvenes mapuches. Antiguamente se ubicaba en lugares de privilegio en las ceremonias de purificación y en algunas épocas del año se la utilizaba para realizar limpiezas de culpa.

En la indumentaria femenina simboliza la belleza y lo delicado, y en la del hombre refleja la fuerza y energía. Además aparece en piezas de plata, y se ha pensado que están presentes con un fin de representar la edad o la pureza del espíritu.

Rayen es un símbolo que representa a todas las flores. En las fajas de las mujeres, este simboliza una vida fecunda y de felicidad. En la indumentaria masculina representa la elegancia y el refinamiento.

Wele-Witrau es un símbolo que según las tejedoras mapuches chilenas modernas son dos manos unidas través de la muñeca en tensión hacia afuera. Posiblemente se trataría entonces de dos rumbos confrontados. Existe una explicación astronómica para su significado, algunos creen que se trata de la representación de Orión, otros que se refiere a la Cruz del Sur. El término *witrú* para los mapuches significa forma piramidal, y simboliza el camino desde lo terrenal hacia los cosmos. Es decir que también podría representar un ente que permita el traspaso del mundo natural al sobrenatural.

Praprave simboliza el camino que deriva a la pérdida de conciencia dando lugar a estados de elevación espiritual hacia los planos más importantes y privilegiados del cosmos. Por esto su forma es simétrica, geométrica y equilibrada, sin ningún punto de partida.

Su estructura se refiere al acceso del agujero cósmico, donde los iniciados recorren durante las ceremonias místicas los diferentes niveles del cosmos representados en los escalones. En Argentina se lo llamo *prawe*, y era utilizado en fajas accesorias en bailes rituales.

Wirin es un símbolo que se refiere a accidentes geográficos. Está formado por líneas en sentido vertical simbolizando caminos por donde trasciende la vida. Sus bordes se presentan en forma irregular, porque no son caminos hechos por el hombre sino que son producidos por los desastres naturales. Es utilizado en ponchos de forma aislada o como marco en diseños más complejos. Existe otra forma de representar este símbolo con un significado mas profundo, y es combinándolo con el *praprave* dispuesto en forma escalonada, representando los logros personales del dueño. Este último se utiliza en ponchos masculinos.

Huiloz es una forma espiral que se encierra en sí misma. Hace referencia a una realidad circular. El conjunto de este símbolo ubicado sucesivamente en una línea a lo largo del eje de simetría representa el concepto de infinito, y alude al camino sinuoso realizado por los místicos hacia el más allá. Se utiliza en fajas ceremoniales masculinas.

Wisewel es un rombo de forma simple, con el eje vertical más largo. Al ser una figura simple, se la asocia con múltiples significados, siempre desde lo morfológico. La interpretación que le dan es la representación del ojo del guanaco o de la vaca.

Un estudiante de antropología de la fundación CholChol en Chile, desarrollo una investigación en el 2002 junto a mujeres mapuches de comunidades indígenas vinculadas con la fundación, donde extrae símbolos utilizados en los textiles mapuches. Los mencionados anteriormente por lo general aparecen en fajas.

Tabla 2: Símbolos mapuches empleados en la vestimenta

			
Nge-Nge	Wangülen	Anümka	Wangülen
			
Wangülen	Wangülen	Wenumapu	Mauñimin
			
Nge-Nge	Külpuwe Ñimin	Mauñimin	Diseño de innovación
			
Piwke	Cruz simétrica	Sipuela	Külpuwe Ñimin
			
Wiriwel	Pichikemenküe con Anümka	Willodmawe Ñimin	Cruz

Fuente: Fundación Chol-Chol. (s/f) Símbolos textiles Mapuches. Disponible en:

http://www.cholchol.org/es_artesania_significado.php

Algunos símbolos poseen el mismo nombre porque significan lo mismo, pero presentan otros diseños.

Según la Fundación Chol-Chol en su sitio web, el *Nge-Nge* representa a un par de ojos que sirven para mostrar el alma. El *Wangülen*, es un diseño simple de una estrella con seis puntos principales. *Anümka*, simboliza una planta utilizada con fines medicinales y también decorativos. *Wenumapu*, refiere al cosmos y el cielo, además representa aspectos de la vida no terrena. *Mauñimin*, es un diseño de cadenilla que significa la unión de todas las comunidades mapuche. *Külpuwe Ñimin*, es un diseño muy común, que se asocia a una serpiente antigua, va acompañado de garfios.

El diseño de innovación, es muy popular en tejedoras de la zona costera de la región de la Araucanía, tiene forma geométrica con líneas puras, y es creado a partir de la imaginación de una mujer, aparece en forma reiterada en los textiles Mapuche.

La cruz simétrica, es un símbolo complejo que alude al cielo, la lluvia y la vida. También es un símbolo cosmológico o una representación del mundo.

Sipueta, es un dibujo representativo de las espuelas utilizadas por los conquistadores españoles. El símbolo *Wiriwel* muestra un diseño interior que representaría el cosmos, posee líneas oblicuas y paralelas del tejido en cuyo centro casi siempre va otro dibujo.

Pichikemenküe con Anümka, motivo con carácter de diamantes representando una vasija con plantas. *Willodmawe Ñimin*, es un dibujo que se enrolla sobre si mismo representando un brazo, pero no es su único significado, tiene otros que aluden a ganchos que representan una serpiente, animal de gran importancia en la cultura Mapuche.

Por último, el símbolo llamado Cruz Andina, que en las culturas andinas es el más común y que significa la eternidad de dichas culturas. Habitualmente, es un símbolo usado por el jefe de una comunidad indígena. (*Símbolos textiles mapuches*, recuperado el 22 de octubre de 2012).

Dentro del arte textil, se observa también una técnica de ornamentación con plumas. Según Hoces, Brugnoli y Sinclair (2006) para esta cultura, las aves eran animales de gran valor, respetados por sus cualidades como cazadores, y debido a que participaban en los ciclos de agricultura anunciando los cambios climáticos. Es por esto, que su representación se refleja en todas las manifestaciones culturales, como la música, danza, chamanismo, arquitectura, cerámica y orfebrería. Pero es en el arte textil donde adquirieron una especial importancia. No solo se vio en dibujos, sino que también emplearon técnicas de tejido aplicando plumas. Por lo general este tipo de textil se usaba en rituales y danzas religiosas. Estas además, se incorporaban en tocados, accesorios y joyas. Según el Museo Nacional de Etnografía y Folklore, (MUSEF), la pluma significaba sabiduría del ser humano, haciendo referencia al valor y al respeto. (MUSEF, 2009). Por eso se incorporaban para diferenciar los estatus sociales.

Los sistemas que manejaban para su confección eran complejos y de elaborado proceso. Utilizaban fibras vegetales gruesas para extender el cañón de las plumas, acomodando según la necesidad estética; resinas como adhesivo para agregar plumas a superficies flexibles desarrolladas a partir de batanados o soportes rígidos como la madera.

Los autores también agregan que posiblemente las aves se cautivaban y recibían tratamientos como el tapiraje, obtenido a partir del frote de la piel desplumada con secreciones de sapos y tintes de plantas que proporcionaban coloraciones rojizas a las nuevas plumas.

Otra de las técnicas empleadas para la ornamentación eran los bordados. Se caracteriza por la incrustación sobre la tela, para decorarla y se puede distinguir al ver el revés del textil, donde se observaran los sobrantes de hilos. Para su elaboración usaban una aguja de espina vegetal, esta era enhebrada con hebras de algodón o lana, y luego se agregaba en el tejido para realizar el dibujo.

Capítulo 3. Inicios de hibridación de las culturas originarias en la moda Argentina

A principios del siglo XX Argentina carecía de diseño de autor y se encontraba influenciada por la moda foránea. La vestimenta femenina seguía el estilo parisino y el vestuario masculino se influía por la moda inglesa. Las distintas tiendas de indumentaria porteña mostraban la estrecha unión del consumidor con la moda e identidad extranjera, aislando propuestas de diseño que tuvieran que ver con la cultura del país.

Era absurda e impensable la propuesta de incorporar diseños artesanales provenientes de los pueblos originarios en la indumentaria, ya que hasta ese momento estas poblaciones estaban sometidas al despojo de las tierras y no eran reconocidas por el estado nacional.

Susana Saulquin (2001) afirma que a mediados del mismo siglo, distintos grupos sociales de la ciudad de Buenos Aires, relacionados con la cultura y el arte, comienzan a acercarse y explorar el arte textil de estos aborígenes, en búsqueda de nuevos y creativos procesos para el desarrollo de propuestas innovadoras.

Además comenzó a formularse la idea de la creación de un diseño local unido a la necesidad de establecer una marca-país para lograr ser identificados en el mundo. La búsqueda de lo artesanal para la creación de diseños originales fue además, impulsando lentamente a la creación del diseño de autor.

Los artistas de la época nacieron del instituto Torcuato Di Tella. Éste era uno de los primeros espacios en Buenos Aires que experimentaba en las ramas del arte y que permitía establecer propuestas con el arte popular precolombino rompiendo con los cánones ya instalados, apoyando la idea de exploración e innovación de nuevos procesos de creación. (King, 1985).

“La necesidad de recuperar las identidades locales y regionales y ofrecer productos para quienes, agotados de los diseños masivos, buscaran algo diferente, se hacía cada vez más imperiosa” (Saulquin, 2002, p.230).

Es así que por medio de esta institución, los artistas comienzan a originar propuestas de diseño relacionadas con el arte popular de los pueblos aborígenes.

3.1 Mary tapia, icono precursor del diseño local

Entre los artistas de la época, surge con énfasis Mary Tapia, joven tucumana fuertemente ligada a la introducción de elementos textiles aborígenes argentinos en la realización de sus prendas, exponiendo su colección Pachamama 2000 en la sala Cronopios del Centro Cultural Recoleta.

Esta planteó una propuesta de hibridación de las producciones artesanales originarias con el Pret a Porte, mostrando un estilo basado en el auténtico barracán, que es una la tela tejida de lana en telares artesanales en el noroeste argentino.

Es así, que comenzó en la década de los sesenta a desafiar la moda europea, en búsqueda de una identidad nacional.

Desde los comienzos de su carrera, sus prendas combinan la rusticidad del tejido indígena con la suavidad de la seda natural y el terciopelo, generando piezas que se involucran en el ámbito de lo exótico y auténtico, incorporándose como una propuesta comercial distinta que no recibe ningún tipo de influencia de las tendencias de la ciudad. (Saulquin, 2001).

Fue experimentando en base a la reutilización y readaptación de diferentes materiales y tipologías de las culturas ancestrales de nuestro país con el diseño contemporáneo.

Propone piezas únicas que combinan distintos tipos de tejidos. Juega con las diferentes tipologías de saco moderno y la adhesión de detalles constructivos como bordados, cintas de colores, flecos tejidos, partes de mantas antiguas, borlas de lana, entre otros.

Con el tiempo fue incorporando otros materiales, el tejido en base a fibras de chaguar, elaborado por los indígenas de Chaco; el aguayo (tela rectangular a rayas de colores contrastantes usada en Argentina, Bolivia y Perú como mochila, abrigo o adorno); nuevos

apliques de cuero de buches de avestruz; e intercambiando bordados ancestrales por campesinos pampeanos. No solo toma las culturas originarias, sino que además incorpora elementos tradicionales de las raíces criollas.

Su estilo impulso en los años siguientes a demás jóvenes creadores a interesarse en la revalorización de las culturas originarias del país. Es así que, en total acuerdo con esta tendencia, cabe mencionar que durante fines de los ochenta, Alejandro Fiadone, artista plástico y diseñador gráfico inició una búsqueda y exploración para la recuperación de los diferentes diseños de las culturas argentinas". (Saulquin, 2001).

Éste diseñador se centra en el estudio de las piezas originales y en su traspaso a dibujos geométricos, para luego permitir su utilización en cualquier tipo técnico de reproducción.

Las propuestas producidas por ambos artistas a lo largo de estos años fueron reconocidas como relevantes y se exhiben como tal. Pero no condujeron a un impacto comercial que involucre las elaboraciones textiles indígenas con la moda porteña, debido a que la moda seguía siendo influenciada por las tendencias impuestas por el sistema de moda extranjero y además porque hasta ese momento los pueblos originarios no eran reconocidos y valorados como símbolo de identidad.

3.2 Revalorización artesanal en la moda

La resistencia social se fue gestando a lo largo de toda la década de los '90, pero en diciembre de 2001 se expresó en todo el territorio nacional y abarcó a todos las fracciones sociales excluidas del poder político.

El fenómeno de las fábricas recuperadas o auto gestionadas por los obreros, es otra de las muestras del avance en la conciencia popular, y son ejemplos que se multiplican cada vez que otros patronos deciden abandonar la producción.

Existe un auge de participación y lucha social que no tiene expresión política.

En una época en la que la Argentina se enfrentaba a una gran crisis en el sector productivo, las transformaciones económicas que surgieron a partir de entonces (2001) y que se sucedieron después, fueron muy importantes para el nacimiento y desarrollo de una tendencia a revalorizar nuestra identidad nacional, generándose así, propuestas que establecerían una relación con el arte popular de las culturas originarias.

La moda responde de forma rápida y contundente a los aspectos más relevantes de la sociedad que circunda, por lo tanto en la Argentina del siglo XXI se empiezan a evidenciar propuestas de indumentaria que se relacionaran con la identidad nacional.

El auge del diseño encausado por la crisis del 2001, determinó la creación de diferentes marcas que lograron establecerse con propuestas que se caracterizaban por poseer una identidad innovadora y argentina, vislumbrándose de esta manera algunas relaciones entre el pret a porter y la producción artesanal de las comunidades originarias del país.

Desde entonces, los diseñadores fueron dándose cuenta de la cantidad de cosas valiosas que hay en la Argentina y la necesidad de revalorizar el patrimonio propio.

Son cada vez más los diseñadores argentinos que resucitan el arte y el espíritu de los pueblos aborígenes a la hora de concebir sus líneas de indumentaria, sus piezas de mobiliario o sus colecciones de objetos.

El tema central de la mayoría de los proyectos es conjugar lo más atractivo de las estéticas, técnicas y materiales autóctonos con lo más vanguardista e innovador del diseño contemporáneo.

3.2.1. Mariana Dappiano

Es una diseñadora que no pertenece a la generación que surge a partir de la crisis del 2001, sino que forma parte de los primeros diseñadores argentinos egresados de la carrera de Diseño de Indumentaria y Textil (UBA), una etapa en donde la Argentina se encontraba

interesada en gestar un diseño de identidad local generando un sello personal que identifique a el país en el mundo.

Su proceso de trabajo inicia con el diseño textil y luego con la creación de las tipologías basándose en diversas morfologías determinadas por la idea de síntesis estructural. Por este motivo la moldería que desarrolla se centra en formas simples, puras y envolventes, dándole protagonismo al color.

Desarrolla sus propios textiles por medio de un proceso técnico-creativo donde selecciona el hilado para la realización del tejido y posteriormente aplica tratamientos tecnológicos sobre la superficie del textil para generar diferentes efectos.

Utiliza jacqueres tejidos en algodón y viscosa, livianos o tramados para abrigos, mohair acrílico para sweaters, cuero tejido a mano con hilos de seda para faldas, jerseys móbidos para producir volúmenes irregulares.

Marca su estilo a través de la superposición de prendas generando irregularidades, con la combinación de tejidos industriales con artesanales, proponiendo moldería de rectángulos asimétricos y con la creación de texturas en relieves.

En el año 2001 realizó una colección de prendas con texturas inspiradas en los aborígenes de la comunidad de los onas, ubicados en la Patagonia. A través de una investigación en el Museo Etnográfico, descubrió que estos se tatuaban el cuerpo para diferentes ceremonias, con rayas, círculos y franjas. Toma el concepto y genera diversos tejidos con ornamentos para su representación. (Laurent, 2001)

3.2.2. Araceli Pourcel

Diseñadora de indumentaria recibida en la Universidad de Buenos Aires (UBA) y con experiencia en diseño de vestuarios para cine y televisión, construyó su propio sello de

diseño generando prendas con un fuerte trabajo artesanal. Ella también es de la camada de los primeros diseñadores.

Busca en cada una de sus colecciones hablar y transmitir la historia cultural de Argentina, trabaja lo autóctono y todo aquello ligado a la tradición de una manera más conceptual y contemporánea, dándole a sus prendas una sensibilidad artesanal.

Trabaja piezas circulares que aportan sensación de infinito, círculos concéntricos que tienen que ver con su pensamiento. Ella cree que una persona siempre transita el mismo camino fijando conocimientos en una espiral ascendente.

No realiza colecciones por temporada, sino que por conceptos. Encuentra inspiración en dibujos, textiles, materiales diversos y colores, acompañados de música, libros, textos y objetos.

Maneja una paleta amplia de colores que extrae de las etnias y actualiza siluetas andinas, aplica el bordado y las manualidades para la creación de las prendas. En este proceso la mezcla de materiales para crear texturas es un aspecto relevante en su trabajo. Utiliza encajes antiguos, puntillas, pasamanerías y cintas, hilos finos, hilos gruesos, sobre la base de una tela de algodón, brocato o gabardina, el cuero para ornamentar tejidos, telas estampadas antiguas, textiles industriales planos y de punto.

En el 2000 presentó en el Fashion week de Buenos Aires (BAF WEEK) una colección 100% artesanal inspirada en las cholitas de Bolivia, donde tomó sus siluetas y colores. Trabajó con ensambles de paño, cuero y lana. (Saulquin, 2001).

La diseñadora afirma que: “es importante trabajar las culturas propias del país en que se vive, tomar estas raíces, con el objetivo de reconocer la identidad” (Clavijo, 2011, p.60).

3.2.3. Manuela Rasjido

Nació en Santa María (Catamarca), valles calchaquíes. Se dedica hace más de treinta años al diseño y al arte textil. Si bien no realizó los estudios formalmente, realizó cursos de perfeccionamiento en Europa y tuvo la posibilidad de dictar clases en la Universidad de Buenos Aires.

Trabaja desde su casa-taller con un grupo de colaboradoras realizando todo el proceso de producción textil, desde la limpieza del vellón, los teñidos hasta la confección. (Gigena, 2010)

Su trabajo se centra en la combinación de técnicas primitivas y diseños contemporáneos. No son solo prendas para vestir sino que son piezas de arte, conjugando el paisaje andino y la cultura de la región con la moda internacional.

“Las piezas de manuela cubren pero también arropan, transforman el vestir en revestir, atildan con cuidado y gracia, y una sola de ellas alcanza para caracterizar todo el conjunto de una indumentaria. Manuela define lo que hace como “arte para usar”. Con esta expresión da algunas pistas de aquello en lo que puede convertirse el portar una de sus obras y los describe de este modo: que el ponerse una de mis prendas no sea el mero hecho de vestirse sino una experiencia más espiritual y profunda”. (Iriarte, recuperado el 22 de Octubre de 2012).

Toma rasgos icónicos de la cultura Wari (civilización andina que floreció en el centro de los Andes) como las distorsiones geométricas, sustituciones y armonía de colores, a los que designa una estilización formal para aplicar a los vestidos.

La inspiración tiene que ver con el paisaje del valle, sobre todo para la utilización del color.

Hojas, flores, cortezas y otros elementos de la naturaleza conviven en sus prendas.

Elabora tejidos de telar rústico y tiñe sus lanas con pigmentos naturales de corteza de árboles, o con vegetales como raíces, flores, resinas y óxidos minerales extraídos de las montañas calchaquíes, sin dañar el medio ambiente.

Para el invierno confecciona chaquetas, sacos de distintos largos modulares, tapados y capas hechos en lana. Para el verano trabaja con algodón, y hace vestidos con apliques, sacos de lino y ornamenta con broderie en las terminaciones.

Hoy, se vende con éxito sus prendas y además es reconocida internacionalmente.

3.2.4. Marcelo Senra

Uno de los diseñadores pioneros en prevalecer lo artesanal y autóctono del país como sello de identidad, es Marcelo Serna. Proviene de la ciudad de Salta, efectuó sus estudios de arquitectura en la Universidad de Morón en la provincia de Buenos Aires, para luego volcar sus conocimientos al diseño de indumentaria.

Comenzó con su trabajo a principio de los noventa, y sus antecedentes demuestran una amplia trayectoria con haberes de premios y presentaciones internacionales. En 1993 obtuvo el premio como Revelación Diseñador Joven. En 1997 el premio Moda Argentina. Dos años más tarde fue elegido por el gobierno de la ciudad de Buenos Aires como representante del país en un desfile de París. Y en el 2000 recibe el premio Tijera de Plata como mejor diseñador con identidad. Además, actualmente se encuentra dando clases en la Universidad de Palermo con el fin de enseñar a sus alumnos a crear un diseños propios.

Sus colecciones de pret-á-porte urbano enfatizan en las producciones artesanales de las etnias del noroeste argentino, y se caracterizan por la utilización de un mix de tejidos dispuestos de formas envolventes y volátiles con detalles de lujo. Todos los diseños se encuentran plegados de texturas, colores y distintos materiales. Trabaja con gasas, satenes y capullos de seda natural; telas realizadas en telar de lana, oveja y vicuña; cueros, algodones, rafias, alpaca, plata y chaguar (tejido elaborado a partir de una planta con igual nombre, que elabora la comunidad aborígen de los wichi originaria de Chaco). Además usa materiales no convencionales como papeles, plásticos y minerales, generando diversas texturas remitiendo siempre a lo nativo.

3.2.5. Martin Churba

Otro de los diseñadores argentinos que se orienta al desarrollo de la identidad en el diseño y que surge en los noventa después de la crisis económica, es Martin Churba. Inició hace más de quince años su camino de artista textil y desde entonces trabaja y está comprometido con las superficies tejidas. En el 2002 empieza a gestar Tramando, una marca orientada al desarrollo de objetos y prendas a partir de materiales autóctonos o con aquellos que la industria textil elimina. Se encuentra además, orientada a lo social, brinda trabajos a los grupos marginales como los piqueteros incorporándolos en el trabajo textil de cooperativa, y a los collas de Jujuy a fin de generar un desarrollo sustentable de la zona, crear espacios de trabajo, y mejorar la producción, comercialización y comunicación de sus artesanías para mejorar su calidad de vida.

Sus diseños se originan de la experimentación, de la búsqueda de nuevas técnicas y nuevos efectos, de un laboratorio que experimenta con diferentes técnicas para intervenir en textiles industriales planos, de punto y tejidos artesanales a dos agujas, donde los accidentes textiles resultan en modernos métodos de creación, donde lo autóctono se fusiona con la tecnología del futuro, aportando innovación pero sin olvidar lo propio.

Utiliza técnicas de teñido como el batik, de estampación como la serigrafía y el sublimado, y el trabajo con termo transferencia para lograr engomados y aplicaciones de ornamentos plásticos, son algunos de los recursos que aportan otras propiedades a sus textiles. Con respecto a las tipologías, propone una búsqueda morfológica que experimenta con deconstrucciones y reformulaciones de siluetas envolventes o ergonómicas para obtener prendas complejas y versátiles. (Fundación Pro tejer, 2009).

3.2.6. Benito Fernández

Diseñador argentino, graduado en la *París American Academy* en París.

Hoy ya es uno de los referentes más populares de la moda en Argentina. Sus diseños abarcan la alta costura, el pret a porte y el casual wear.

Las prendas se caracterizan por fusionar diversos colores y estampados, aportando un estilo *folk* (mezcla de manera creativa las influencias de diversas ideologías y civilizaciones), cargadas de feminidad.

Hace tres años aproximadamente que comenzó a incorporar la cultura del norte argentino y latinoamericana en sus colecciones, reafirmado su identidad de diseñador, inclinándose a un estilo tribal. Para sus realizaciones utiliza awayos, ornamentos artesanales realizados en lana como flecos, flores pompones, mix de texturas y telas, tejidos o estampados de deidades y animales. Todo esto complementado con colores saturados. Suelen ser diseños recargados.

Sus colecciones son presentadas en pasarelas a nivel nacional e internacional, como en el New York Fashion Week donde es reconocido como un referente del diseño argentino.

3.2.7. Cardón, una firma a pura argentinidad.

Es la primera firma de indumentaria que se incorpora a la estrategia Marca País.

La sintonía de conceptos es una herramienta para competir en los mercados internacionales, llevando la esencia de lo argentino al mundo.

La estrategia Marca País es el plan rector según el cual el país coordina sus factores diferenciales para posicionarse con mayor éxito en determinados mercados del mundo, promoviendo las exportaciones, el turismo, las inversiones y difundiendo la cultura, la ciencia y el deporte.

Hace más de veinte años que esta firma vincula sus productos con la identidad local.

Se centran en destacar la diversidad cultural del país, la geografía y sus riquezas, tradiciones y costumbres, ya que el concepto de su marca es enfatizar en la identidad local.

Los productos de su línea de indumentaria de cuero y textil, marroquinería, calzado, y platería criolla remiten al estilo clásico y se encuentran ligados a los orígenes de la cultura rioplatense.

El concepto fundacional de Cardón, se relaciona con un estilo basado en diseños nobles y lo más auténtico de la identidad cultural del país. Se trabajan distintos tipos de cuero: vacuno, ovino, de búfalo, carpincho, gamuza y ciervo colorado, entre otros.

La propuesta, diseñada con un fuerte criterio estético, está pensada para satisfacer las demandas más exigentes del hombre y la mujer de hoy. Además, incorpora una línea de productos para los más chicos: la línea Gurises, para bebés y niños de entre 0 y 10 años.

3.3. Análisis comparativo de los diseños argentinos y conclusiones

Los diseñadores investigados reviven el arte y la esencia de los pueblos aborígenes en sus colecciones. Fusionan las estéticas, técnicas y materiales autóctonos con las vanguardias y tendencias del diseño contemporáneo, para la creación de piezas únicas que dan valor a las culturas que pertenecen al país.

En las prendas de Benito Fernández lo que se aprecia no es tanto el trabajo artesanal sino la estética reinventada de lo amerindio, se respetan los colores y los adornos, el género de los textiles se adapta a la alta costura a pesar de que existe una mixtura de materiales como la lana y la seda.

En cambio Martín Churba se centra en la innovación a partir de la creación de efectos y técnicas nuevas, para incorporarlas a los textiles industriales y exclusivamente a los artesanales. Además desempeña el rol de interfase con el artesano, buscando siempre la

valoración del trabajo social, mediante una relación respetuosa y protectora, que no afecte la condición de arraigo del artesano, asumiendo un compromiso social.

Marcelo Senra elabora prendas con tejidos artesanales y detalles de lujo, creando un estilo que se encuentra entre lo étnico y lo urbano, indagando las raíces de los pueblos originarios para reinterpretarlos y darles una imagen unificada.

Su estilo evoluciona hacia líneas puras, etéreas y superpuestas en colores terrosos. Es una moda autóctona, propia y natural. Son colecciones neo-minimalistas en cuanto a las morfologías pero también resultan barrocas, ya que las prendas combinan una mezcla de textiles etnográficos, texturas, y colores.

Una de las culturas que más aparece en sus colecciones es la Wichi, con la utilización de la técnica de tejido de malla y el chaguar. Es el único que vuelca este tipo de técnicas a la pasarela con estilo urbano.

Si bien dentro de sus colecciones de pret a porter figuran piezas de sastrería, no es la tipología más empleada por el diseñador, sino que genera prendas de formas más envolventes y volátiles.

Manuela Rasjido, otra de las diseñadoras analizadas, si se centra en piezas de sastrería, pero con un estilo más artístico que urbano, es decir, no sigue las tendencias, no hace prendas folclóricas, sino que intenta ir más allá, trabajar las prendas desde el arte creando piezas únicas. Realiza investigaciones sobre los colores, materiales, texturas y vuelca su trabajo en chaquetas, sacos, tapados de diferentes largos modulares, capitas en lanas de oveja hilada a mano, blusas, polleras de lino y de algodón. Trabaja con técnicas muy primitivas y muy antiguas, pero con diseños contemporáneos.

Mariana Dappiano también se enfoca en el diseño textil, enfatiza en el proceso técnico del hilado para desarrollar el tejido y posteriormente en aplicar tratamientos tecnológicos en las superficies para producir efectos de texturas, las cuales forman parte de su sello distintivo.

Combina también de tejidos industriales y artesanales. Todas sus prendas son de siluetas netamente orgánicas. La sastrería la trabaja de una forma envolvente con grandes volúmenes, con asimetrías, con diferentes largos modulares y con apliques de texturas y tejidos.

Enfocándose también en los textiles, la diseñadora Araceli Pourcel reactualiza siluetas ligadas a la tradición argentina y latinoamericana. Con la mixtura de materiales genera diversas texturas. También trabaja todo tipo de técnica, desde el crochet, bordados, encajes hasta estampas, que se ven reflejadas en todas sus prendas.

Todos estos diseñadores se encuentran dentro de la categoría de diseño de autor. Saulquin (2006) reflexiona sobre su consolidación y expresa que la diferencia con las prendas diseñadas con criterios masivos está en que éstas últimas siguen fielmente a las tendencias de moda, y el diseño de autor en cambio, es casi autónomo con respecto a estas, ya que se sustenta de sus propias vivencias y por eso comparte criterios con el arte.

Esta misma considera que un diseño es de autor cuando se basa en sus propias fuentes de inspiración. Cuando los diseñadores comienzan a desarrollar su propio sello de identidad con sus intereses, creencias y gustos personales.

Estos productos no siguen las estrategias de venta de un producto masivo, el cual es consumido por un acto automático. Además se encargan de revalorizar todos los recursos realizados a través de la mano del hombre.

Las vivencias propias de cada diseñador, son las que hacen una distinta concepción de sus creaciones. "El criterio de originalidad se evidencia en productos que logran escapar a las tendencias de moda masivas a través de lenguajes creativos innovadores sostenidos en el tiempo" (Mon, 2002, p.22).

En conclusión, el diseño de autor crea diseños en reducidas cantidades, proponiendo originalidad y exclusividad, muchas veces revalorizando lo artesanal, apuntando a la creación de una identidad individual tanto para el creador como para el consumidor.

Se puede observar que la idea de rescatar y revalorizar las culturas autóctonas del país, son tomadas por estos diseñadores que enfocan sus diseños a un target único y exclusivo, es decir orientados a consumidores que prefieren llevar prendas ilimitadas y que poseen un nivel económico superior, ya que cada una de estas prendas además, se elaboran de una forma artesanal con procesos mas laboriosos que implican costos mayores.

Cardón, una de las firmas investigadas, es la única que se orienta específicamente a resaltar y revalorizar estas culturas con un carácter masivo, pero lo hace creando un estilo particular, el estilo criollo.

La idea central del proyecto es generar piezas que tomen esta temática pero, que abarquen a las mayorías para lograr una difusión amplia del concepto, por eso se tomará una de las tipologías mas utilizadas del mercado, que es el saco sastre, confeccionado de forma industrial. Los diseños presentarán una fusión de los símbolos mapuches y las tendencias urbanas. Estos se mostrarán en pequeños detalles constructivos, generando prendas que puedan utilizarse diariamente en cualquier momento y ocasión del día.

Capítulo 4. Prêt-à-Porter

En español el término francés Prêt-à-Porter se utiliza para nombrar lo que en inglés se traduce como ready-to-wear (listo para llevar), y consiste en una producción seriada de moda con patrones que se repiten en función de la demanda y con talles estandarizados.

Según Matharu (2001), el origen de este género fue gestándose con los fabricantes de uniformes de la Primera Guerra Mundial, ya que fueron los primeros en establecer nuevos medios de producción de carácter masivo para obtener la vestimenta a todos los soldados. Esta confección industrial que empezó a generarse, optimizó notablemente las maquinarias y los métodos de producción, generando tiempo después una expansión en la industria textil. La aceleración y democratización de la moda impulsada por el consumismo durante los años veinte, luego de los años de racionamiento y carencias, provocó que en los cincuenta lo innecesario se convierta en algo perentorio.

Los cambios producidos entre 1914 y 1950 accedieron a que las condiciones socioeconómicas y tecnológicas indujeran a un nuevo orden en el sistema. Es así que la moda fue evolucionando hacia formas más complejas y de cambios vertiginosos sobre la base de las nuevas tecnologías y de los medios de comunicación masivos. (Saulquin, 2006). Rivière (1996) afirma que el Prêt-à-Porter surge a partir de la elevación del nivel de vida y la gestación de una clase media que no podía vestirse con prendas de lujo, pero que era capaz de consumir y pagar por prendas de una calidad superior a la de la clase popular. El desarrollo y avance tecnológico de los sistemas de fabricación, las nuevas redes sociales y sistemas comerciales facilitaban este fenómeno de moda.

La producción más eficaz y económica genera que una mayor parte de la sociedad acceda a la moda dejando a un lado la exclusividad que marcaba la alta costura. De esta forma la figura del sastre pierde importancia, ya que los individuos comienzan a comprar en relación a un estándar de talles de acuerdo a su tamaño.

Uno de los cambios observados con la aparición del prêt-à-porter, es que la moda deja de ser un medio de distinción, para adaptarse a la vida social. (Saulquin, 2006).

Esta nueva forma de producción fue bien recibida además por la mujer profesional que no disponía de tiempos para realizarse ropa a medida. Los diseños fueron adaptados a la imagen de una mujer discreta, práctica y sencilla.

Hoy el prêt-à-porter se encuentra como el punto medio entre el rubro de alta costura y la producción masiva. A pesar de que no se realice exclusivamente para clientes individuales, los textiles son seleccionados y cortados cuidadosamente.

También produce tipológicas de alta costura con telas de calidad inferior, que no están construidas a medida y que no se limitan a una sola talla. Esta opción dentro del rubro, muestra la diversidad de los gustos y las posibilidades económicas de los clientes.

Para Squicciarino (1986), la indumentaria del prêt-à-porter brinda, a diferencia con vestido de Alta Costura, diferentes posibilidades para combinar los colores y las tipologías, otorgándole al usuario la libertad de intervenir personalmente en la construcción de su propia sintaxis de indumentaria y expresar el elemento fantástico, lúdico, erótico o ideológico, es decir, para mostrarse desinhibidamente a través del lenguaje del vestido.

En la actualidad, la moda del Prêt-à-Porter es diseñada por una amplia gama de diseñadores, desde los independientes hasta las marcas más famosas y lujosas. (Sorger, Udale, 2007, p.112).

El saco sastre es una de las piezas fetiches del Pret a Porter. Conformar una de las prendas más utilizadas tanto por hombres como mujeres y específicamente para aquellos avocados a los negocios, ya que es un símbolo de elegancia. Funciona como la armadura en la modernidad, ya que estiliza la figura y da un aspecto más sólido y mejor compuesto al torso y a los hombros. Relaciona la imagen personal con el control, la eficacia, la fortaleza, la seguridad y la confiabilidad. Originalmente masculino, es también sinónimo de autoridad.

Se centra en combinar y amoldar tejidos juntos para generar diseños que marquen la forma deseada del cuerpo, utilizando recursos como las pinzas para ajustar y ceñir en ciertas zonas y generar volúmenes en otras. Además se le añaden tejidos de refuerzo y forros para dar fortaleza y comodidad. Son prendas que requieren de un trabajo más manual y una especial atención al detalle, por lo tanto son más costosas.

Como el objetivo de este proyecto es la revalorización del arte textil mapuche en la sastrería de mujer, se hará una breve introducción de los orígenes de esta prenda, que antiguamente se encontraba dentro del género masculino.

4.1. Orígenes del saco sastre, prenda clave el Pret a Porter.

Antiguamente surgieron dos formas principales de traje masculino. Uno era el drapeado compuesto de grandes piezas de tejido rectangular, ovalado o con forma curva asociados con la Antigua Grecia, los romanos o etruscos. Y el segundo tipo, que fue el esencial para el desarrollo de la indumentaria masculina, era el traje con forma o entallado. A pesar de que este enfoque sobre el traje se refiere a una posterior evolución de la ropa de hombre, sus comienzos pueden estar vinculados con los primeros intentos del hombre de dar una forma a las pieles de los animales para cubrir su cuerpo.

La evolución de esta tipología fue variando según el contexto de cada región, de los recursos y de las tecnologías disponibles, y en especial teniendo en cuenta las distintas costumbres y prácticas sociales.

“Aunque cierto tipo de indumentaria cortesana ya se podía encontrar en las civilizaciones del Mundo Antiguo, sobre todo en los reinos dinásticos del Antiguo Egipto faraónico, hasta la Edad Media no se puede utilizar la palabra “moda” para describir este estilo colectivo”. (Hopkins, 2011, p.20).

En Europa, dentro de esta época, el estilo del traje de moda estaba reglamentado por las cortes reales, y vestirlo simbolizaba poder y diferenciación de clase.

Hopkins (2011) afirma que durante la Edad Media predominó el dominio del género masculino, y sus vestimentas se caracterizaban por la utilización de tejidos ostentosos, colores fuertes y detalles lujosos. Además se presenció el desarrollo de prendas más ajustadas para lograr resaltar el torso.

A través de las leyes suntuarias establecidas por la aristocracia, se prescribían y reforzaban las jerarquías sociales, ya que prohibían a quienes no pertenecieran a su grupo, imitar sus propios modelos de vestir. De alguna forma fue para defenderse de la creciente tensión causada por el ascenso de la burguesía.

Pena (2005) dice que a partir de la Revolución francesa a finales del siglo XVIII se interrumpe con el sistema cortesano. Las leyes suntuarias son anuladas con la abolición de los gremios textiles y de indumentaria. Los hombres dejan de llevar atuendos con recargada ornamentación, y se impone una sastrería más austera y sobria acorde con el estado de ánimo social de la época. Comienzan así a dedicarse a asuntos más serios que el vestir en sí. Este periodo de revolución significó un punto de quiebre en la historia de la indumentaria masculina.

Flügel (1982) explica que luego de la revolución, la vestimenta en Europa sufrió cambios tanto en actitud como en su forma y luego se extendió al resto del mundo. Después caída de la Bastilla (causada por revolucionarios parisinos, hecho histórico que supone el fin del antiguo régimen y el punto inicial de la Revolución Francesa), toda ostentación, muestra de privilegios u opulencia sería mal interpretada.

La burguesía francesa al mando del poder, comenzó a copiar las formas de vestimenta de la aristocracia inglesa, que basaba su indumentaria en una simplificación de la indumentaria masculina de los franceses de comienzos del siglo XVIII.

Según Deslandres (1998) en este periodo la casaca, llamada ahora traje, se aligera, deja los largos faldones acampanados de lado y comienza a cortarse al bias liberando las piernas. Se reemplazan las puntillas y los costosos textiles por telas mas simple dando lugar a los abrigos de lanas opacas. Los sacos con cola utilizados hasta ese entonces para la equitación, comienzan a adaptarse a la vida en la ciudad convirtiéndose luego en los trajes de las cortes de Napoleón y George III. Hasta principios del siglo XIX, esta prenda mantuvo su forma original, posteriormente se fue mezclando con el saco de caza, de similares características, produciendo el primer antecedente del saco de traje actual.

Anderson Black J. y Garland M. (1975) cuentan como el clima político y económico cambió radicalmente en Europa después de 1815. Luego de la batalla de Waterloo, Napoleón vuelve a París y anuncia una constitución más democrática y liberal, diferente al Imperio bajo el que se vivía hasta el momento. La Revolución Industrial se manifestaba en todo su esplendor y la población estaba más interesada en adquirir ganancias que en obtener nuevos territorios. La clase media (que ya había empezando a ser una influencia en la moda desde mediados del siglo XVIII) se encontraba ampliándose tanto en cantidad como en riqueza, y como consecuencia de esto la moda dejo de ser impuesta por los nobles siguiendo los dictados de esta clase social.

A partir de 1825, con influencia del Romanticismo (movimiento cultural y político que rompe con la tradición clasicista y que busca la libertad auténtica) el saco recto con cola fue lentamente sustituido por el saco de cola con doble abotonadura que tenia como característica diferencial de las versiones anteriores, un corte en la cintura media y se alargaba sobre la espalda por debajo de las caderas, se lo denominaba Frac. Ésta era una época en donde el hombre aspira a tener la misma silueta que la mujer de cintura pequeña y cadera amplia. Los abrigos variaban según el momento del día, durante la noche lo que mas se usaba eran los sacos largos confeccionados en paño de lana azul oscuro, forrados en

sedas de colores contrastantes y con cuellos de terciopelo; y durante el día se usaban sacos con una capa sobre los hombros, y tapados largos hasta la rodilla. Sin sufrir cambios bruscos, las tipologías que se utilizaron hasta la Primera Guerra Mundial fueron el frac para el día sin ajustarse a la cintura y extendiéndose hasta la rodilla y el saco de cola para la noche.

Los cambios que presentó la indumentaria burguesa a lo largo de la historia son prueba fiel de la relación que existe entre la situación sociocultural que caracteriza una época y su consecuencia directa en las modas. El traje sastre toma su forma y la sostiene con pequeñas variaciones a lo largo de toda su historia, es deliberadamente civil, sobrio, austero y oscuro. La invariabilidad de la forma y del color del traje (siempre gris o negro) que es a su vez un rasgo propio del uniforme, tenía como objetivo generar confianza, responsabilidad y garantía.

Flügel (1990) afirma que el traje masculino, después de la Primer Guerra Mundial adoptó características más informales dando lugar al traje de calle (más corto, cómodo y funcional). Es a partir de esta época que esta tipología comienza a entremezclarse con las tendencias femeninas.

4.1.1. Adaptación del género masculino en la vestimenta de mujer

Antes del estallido de la Primera Guerra Mundial, la mujer vestía con corsés ajustados al cuerpo, grandes faldas y sombreros que les imposibilitaba el fácil movimiento. Pero los cambios políticos, económicos y sociales sufridos durante este acontecimiento bélico, provocaron transformaciones en la vestimenta. Ésta comenzó a enfrentar una nueva condición social, que fue el acceso al mundo laboral. Se vieron obligadas a reemplazar a los hombres en sus trabajos mientras ellos participaban en los combates. A consecuencia de esto, se fue imponiendo un traje práctico, adaptado a las nuevas formas de vida y comienzan

a enfundarse en vestidos rectos que ocultan totalmente sus rasgos femeninos, para lograr de esta forma ocupar el rol del hombre en la sociedad. Esta realización de diseños y estilos más simples provocaron de a poco un cambio de mentalidad y de perspectiva sobre la vida cotidiana. Al finalizar la guerra, se negaron a dejar la comodidad de los nuevos trajes.

Esta transformación que generó en la mujer una independencia de pensamiento y una libertad de movimientos, se vio reflejada en la moda de los denominados años locos, con figuras rectas, peinados cortos pegados a la cabeza, acortamiento de faldas y con el uso de excesivo de maquillaje y adornos. “Esta moda era consecuencia del nuevo espíritu que animaba a la mujer, a quien la guerra, los deportes y las nuevas exigencias que se le presentaban le habían demostrado que ya no podía perder tres horas vistiéndose y desistiéndose”. (Saulquin, 2006, p.95).

A finales de los años veinte, las diseñadoras al mando fueron Madeleine Vionnet, cuya maestría en el corte al bias le permitió dar a los trajes aparentemente más simples una ligereza extraordinaria, desarrollo como nadie lo había hecho hasta entonces las posibilidades del tejido, en todos los sentidos, para modelar el cuerpo; Jeanne Lanvin (1867-1946) con el uso de bordados especiales y Gabrielle Chanel (1883-1971), con la sobriedad, el uso del tejido de punto y el color negro, marcaron de vuelta el regreso del perfil femenino.

Esta última junto a Jean Patou fueron los pioneros del look andrógino (moda que oscila entre las curvas femeninas más voluptuosas y las siluetas masculinas). Seleccionando tipologías de la indumentaria masculina, Chanel creó blazers, pijamas, chaquetas marineras, camisas de cuello abierto con gemelos y jerséis para mujeres, imponiendo un modo de vestimenta para aquellas que quisieran llevar adelante una vida activa e independiente.

“Las chicas-soltero, como llegaron a conocerse estas mujeres liberadas de los años veinte, se vendaban los pechos, se cortaban el pelo a media melena o a lo garçon, disimulaban sus

caderas con ropa de cintura recta y enseñaban las piernas con audaces vestidos cortos” (Jenkyn Jones, 2002, p.76).

El look andrógino no se desarrollo realmente hasta 1926, incluso entonces usado por la élite. Pero su efecto fue lentamente tomado por las mujeres modernas.

Los años sesenta fue una era dominada por la juventud, aparece la figura de Twiggy que era asexuada e infantil, delgada, cabezona, con grandes ojos, y una pequeña silueta en la que colgaban prendas amplias.

En los setenta cobra vida una oleada de feminismo y la distinción de género en la moda juvenil fue desapareciendo. Jóvenes de todos los sexos comenzaron a usar el pelo largo, camisas, vaqueros y collares. Los iconos a seguir fueron David Bowie y Marc Bolan. Y finalmente el traje pantalón para mujer Le Smoking creado por Yves Saint Laurent se convierte en una prenda perfectamente aceptable.

Entrando en los ochenta, la ropa informal y de trabajo accedió tanto a hombres como mujeres adoptar un estilo unisex similar. Hoy éstas pueden optar por un atuendo más masculino sin que resulte extraño, poseen la libertad de poder jugar con lo que cada una se quiera poner sin restricciones. Esto no significa que se vistan de hombre ni viceversa, sino que se adapten piezas de aspecto unisex al estilo de cada uno para adoptar una imagen que rompa las barreras de género.

4.2. Sastrería femenina

El traje sastre, como prenda clave del pret a porter, ha sido una de las creaciones más interesantes lanzadas por la moda. Desde su aparición hasta nuestros días ha estado presente en el guardarropa de cualquier mujer. Ha sido su carácter práctico y funcional el que le ha permitido triunfar y mantenerse sobre cualquier otra categoría de vestimenta.

El concepto de sastrería no representa solamente una técnica específica de costura a mano o a máquina, sino que también se refiere a una prenda en donde sus formas o contornos no dependen únicamente de la silueta del cuerpo. El sastre tiene el conocimiento para conservar la estructura del diseño de una chaqueta y al mismo tiempo perfeccionar la apariencia natural de la persona. Utilizará, si es necesario, distintos materiales para reesforzar o dar volumen a los hombros y al busto.

Muchos son los conceptos que desempeñan un papel importante en la creación de una prenda de sastrería de acabado perfecto, desde la elección correcta del tejido, de la forma y del diseño de la prenda, hasta la habilidad para tomar las medidas exactas del cuerpo así como las técnicas específicas utilizadas.

Existen dos tipos de sastrería, aquella que se desarrolla en la confección de trajes a medida tradicional y la sastrería industrial que utiliza técnicas más rápidas y económicas aportándole acabados más fabriles. Es este último concepto el que se toma para el desarrollo de la colección en el presente proyecto de graduación.

4.2.1. Conceptos técnicos

“Cuando hablamos de los conocimientos Técnicos que debe tenerse en la sastrería, nos referimos entre otras cosas a las nociones básicas de álgebra y geometría, que nos permiten pensar en la prenda como estructura, facilitándonos el trazado y desarrollo de un grading (progresión de moldes, muy requerido en la industria de la confección de sastrería en serie). Interpretar los métodos, conocer el sistema métrico decimal (valorizar el metro) medir las dimensiones, longitud, alturas y contornos mediante el centímetro (nuestro aliado), y dominar talles y drop, se hace muy necesario”. (López, 2012, p.1).

Para desarrollar la moldería de las piezas de sastrería, se debe tomar como base las medidas del cuerpo y traspasarlas a un plano llamado base anatómica, que posteriormente

es transformado según el gusto y el criterio del diseñador para crear el diseño de la prenda. Ésta se compone de varias piezas que luego se articulan entre sí, para su perfecta confección se debe observar previamente a ser calcadas sobre el textil, que todas ellas encajen correctamente. (Roetzel, 1999).

Dentro de la moldería tradicional se emplea el papel manilla o kraft (papeles de un espesor superior a los 100 gramos) para trazar las piezas, ya que son los más resistentes para el uso que se le proporcionará. Pero para la moldería industrial el patrón final se coloca en un programa de computación, que acomoda todas las partes de una forma que no se desperdicie tela.

El desarrollo de los patrones del saco se debe dividir por diferentes etapas. Se inicia con el planteo de las piezas externas, luego la forrería (parte interna que queda expuesta cuando el saco se abre) y finalmente las entretelas que se ubican entre ambas partes a modo de refuerzo y estructura.

Teniente (1952) afirma que los moldes deben reflejar la idea del volumen y movimiento del cuerpo, traspasar el papel plano a una figura tridimensional. Como la santería utiliza tejidos planos para su confección, que por efecto son más rígidos, emplea determinadas herramientas para adecuar el tejido a las formas de la silueta. Dentro de éstas se encuentran las pinzas. Existen aquellas que son de entalle, que se ubican tanto en centro frente como centro espalda, que pueden rotar y ocupar otros lugares y cuya función es la de acentuar la cintura, tomando más cantidad de tejido del centro del torso perdiéndose hacia la cadera y el pecho. Y también se pueden observar pinzas de manga, que abarcan más tejido del fin de la muñeca perdiéndose hacia la sisa (parte que une con el hombro), y que sirven para entallar o generar volúmenes.

Otro de los detalles que deben tenerse en cuenta a la hora de desarrollar la moldería, es agrandar el patrón delantero para que las costuras se acomoden sobre el trasero y así evitar que se vean en los laterales de la prenda.

Además todos los bordes en este tipo de tipológicas deben ser planos y estar bien definidos sin generar bultos. Para evitar estos defectos se deben emplear técnicas como recortar las entretelas próximas a la línea de costura; piquetear en forma de cuña en el borde exterior en curva de los anchos de costura y cerca del pespunte; y escalonar, recortando los anchos de costura de modo que el ancho mayor repose contra el derecho de la prenda, para cubrir la costura e impedir que se vea por el derecho.

Los piquetes son fundamentales en la mordería. Son pequeños cortes que se realizan en el papel para señalar determinadas acciones como mostrar la altura por donde debe pasarla maquina de coser, indicar la ubicación de una pinza, recorte, bolsillo o un quiebre.

Una vez finalizados los moldes, se aplican los centímetros de costura, estos son medidas que se les adhieren para que al coser las piezas, las maquinas tengan de donde sostener las puntas. En la confección industrial de la prenda, por lo general se deja 1 cm de costura, excepto el ruedo que puede llevar dos.

En cuanto a los tejidos, los mas utilizados so los de lana. Estos se dividen en dos categorías, los tejidos realizados a partir de lana larga y finamente peinada para superficies firmes y lisas, ideales para confeccionar trajes tradicionales para ejecutivos; y los tejidos realizados a partir de lana de fibras cortas y sin peinar que se tejen de forma mas abierta, para sacos más informales. También pueden utilizarse otros tejidos como los de seda o los de lino. En cambio para las estructuras internas, se usan distintos tipos de loneta y entretela, franela de algodón suave, tiras de algodón o lana, melton para el cuello, tejido para bolsillos y forros ligeros y resistentes.

Uno de los tejidos que se tomara para algunas de las prendas de la colección de este proyecto será el tweed.

“Se trata de un tejido de lana al que se le ha dado el nombre del río Tweed, que discurre por las regiones textiles de Escocia. El tweed Harris es una variante hecha a partir de pura lana virgen que se tiñe y se hila en Harris (en las Hébridas Exteriores) y es tejida a mano por los isleños en sus casas”. (Fischer, 2010, p.116).

4.2.2. Componentes del saco sastre

Hoy existen diferentes tipos de sacos, cuellos y bolsillos de sastrería. Roetzel (1999) expresa que unos de los sacos más utilizados es el saco recto con dos botones. Esta tipología se usa tanto en prendas sport como para llevar en situaciones formales. Se caracteriza por tener solapas largas y una abertura pronunciada en el escote central. Puede prenderse con el botón superior o llevarse desabrochado; También como una de las tipológicas más elegantes dentro de este rubro se encuentra el saco recto de tres botones, que se lo emplea junto con el pantalón de vestir en situaciones formales. Posee solapas más cortas, y a veces varía sus proporciones de acuerdo a diferentes acontecimientos.; y por ultimo distingue el saco cruzado caracterizado por tener dos filas de botones. Este se usa completamente abrochados o sin abrochar.

Tanto los cuellos como las solapas pueden cambiar de forma según las modas o conservar una apariencia tradicional.

Fischer (2010) afirma que las solapas que más se utilizan dentro de la sastrería son las solapas con bordes redondeados, en punta, con muesca, tipo esmoquin y de doble cruce. Y las formas de bolsillo mas usuales son el bolsillo estilo sastre, bolsillo de ojal, bolsillo de solapa (con entretelada), bolsillo simulado (sin ingreso ubicado dentro de la prenda de vestir, provisto de un corte), bolsillo insertado (capa formada por el dobléz hacia atrás

de una tela sobre sí misma) y el bolsillo plastrón (cosido por encima de una prenda de vestir).

Ciertas zonas de los sacos necesitan de elementos como las cintas de sarga de algodón, que lo que hacen es evitar que la pieza se estire cuando se construye y además refuerza los bordes logrando que no se pierdan las formas. Se colocan en el cuello, la sisa, en el quiebre de la solapa y a lo largo del borde del dobladillo delantero.

La colocación de los botones es otro punto a considerar para la terminación de la prenda. Se ubican aproximadamente 1,5 cm por debajo de la línea de cintura, y suele ir acompañado por un ojal con ribete. Los sacos rectos poseen dos o tres botones, y los cruzados pueden llevar cuatro a seis y se abrochan a partir del segundo o tercer botón. Los cierres que corresponden a las mangas son aberturas con un botón y un ojal y se ubican en la parte trasera. También puede llevar una cremallera o bien ningún tipo de cerradura.

Otros de los componentes que puede llevar el saco son las hombreras. Estas son almohadillas que se colocan en el interior de la prenda y sirven para realzar la zona de los hombros y agrandar el contorno de la espalda otorgando una figura más robusta.

4.3. Diseñadores representativos del rubro

Dentro del rubro del Pret a Porte en Argentina se analizarán en este subcapítulo diseñadores como Vero Ivaldi, Pablo Ramírez, Vicky Otero, Cora Groppo, los Hermanos Estebecorena y la firma de indumentaria Cesartori creada por Daniela Sartori y Cesar Albarracín.

Vero Ivaldi es una referente en el diseño argentino. Egresada de la carrera de diseño de indumentaria en la Universidad de Buenos Aires (UBA). Posee la habilidad de insertarse en un mundo diferente en cada colección sin desorientarse en el concepto de su búsqueda.

Su experimentación parte de un modo de observar propio que se relaciona con un método científico creado por ella, al cual decide llevar al ámbito del diseño. Su trabajo se centra en el

análisis de la figura humana, en la ergonomía, en las formas, los movimientos, las articulaciones para conocer los ejes del cuerpo y a partir de ahí desarrollar la moldería que le proporcionará vida a sus prendas.

La inspiración y los disparadores de sus colecciones provienen de los juegos de ingenio como el Tetris (colección Ingenio 2002, invierno 2002) y el ajedrez (colección Estática, invierno 2004), la topología (colección Topiario, invierno 2006) o la Cinética (colección Eólica, invierno 2007).

Para la estructura de sus colecciones se basa en el trabajo de la moldería, la utilización de ejes corporales, las líneas y formas asimétricas e irregulares, los diferentes planos de color y recortes que salen de la prenda.

El tratamiento de sastrería que reciben sus prendas hace que los distintos tejidos con los cuales trabaja, ya sea de punto o plano, sean adaptados a su lenguaje personal donde la funcionalidad y la novedad en las formas adquieren un carácter fundamental y donde las texturas tienen importancia a partir del abordaje sensitivo del material. Transforma la sastrería clásica recta a una más esférica.

Pablo Ramírez, estudió diseño de indumentaria también en UBA, crea su etiqueta en el año 2000 después de trabajar para distintas firmas como Alpargatas, Vía Vai y Gloria Vanderbilt. Se caracteriza por la búsqueda morfológica en sus colecciones, indagando en formas y estructuras.

Se centra en una especial atención en el trabajo de moldería, en los detalles que acentúan puntos de tensión y en la utilización de recursos de sastrería tradicional. Sus ideas de diseño bajo el concepto de forma pura y de corte neto, evolucionan a través del tiempo, y se van enfatizando en uso predominante del color negro y géneros naturales.

Genera una indumentaria cargada de ideología, con una intención ética y estética. Sus diseños añoran lo retro y destacan el estilo femenino al máximo, con un sello teatral, dramático y a la vez minimalista.

Cora Groppo, diseñadora de indumentaria de la Universidad de Buenos Aires y principal responsable creativa de la firma que lleva su nombre. Su eje de diseño se centra en el análisis del cuerpo desde lo tridimensional y la focalización en la construcción de las prendas. Éstas son desarrolladas sobre el maniquí, efectúa los moldes sobre el cuerpo a partir de la intuición y la espontaneidad del momento creativo. Previamente a realizar la moldería profundiza en la búsqueda e investigación de novedosos recursos morfológicos para inspirar sus colecciones. También hace hincapié en la ruptura respecto de la moldería tradicional y la creación de nuevas siluetas.

Emplea numerosos recursos que producen prendas innovadoras en sus formas y que mantienen un estilo urbano y sobrio dentro de una paleta de colores neutra. La idea de combinar las materialidades refuerza la identidad de la marca.

Vicky otero, es otra diseñadora que se analiza, es reconocida por su sastrería confeccionada con materiales no convencionales. Debutó con firma propia en el año 2002. Estudió diseño de indumentaria en la Universidad de Buenos Aires y después de experimentar un corto tiempo como diseñadora para varias marcas, abrió su local en el barrio de Palermo.

Se especializa en reinterpretar tipológicas de época. Analiza la morfología previamente para la realización de sus prendas y luego define texturas, hallando inspiración en objetos, películas y muebles viejos.

Sus colecciones se disparan a partir de una silueta sin proponer temas específicos, trabajando libremente. En ellas se observan camisas, chalecos, levitas, vestidos y faldas con un lenguaje propio; tipologías novedosas en sastrería, que logran darle identidad a sus colecciones.

Otras constantes en sus diseños son prendas con cintura alta aplicado a variedad de faldas y pantalones; las tablas que realzan chaquetas, blusas y vestidos irregulares con marcado volumen. Utiliza una paleta de color donde se observan los negros, blancos y beiges e incorpora estampados y lavados industriales como complemento.

Los Hermanos Estebecorena, también se especializan en el rubro, poseen ya ocho años de trayectoria en una empresa de diseño que se basa en la aplicación de inteligencia en ropa de hombre. A la hora de diseñar parten del desarrollo conceptual y tecnológico, de forma y de función, explorando la evolución del producto, con una fuerte referencia al cuerpo humano y posibles soluciones estéticas referidas a su forma.

Se centran en los detalles como la costura firme y la perfección del tramado para construir las prendas. Transmiten confort, calidad y sensaciones táctiles. Para ello investigan y localizan materiales de calidad asegurándose una positiva experiencia sensorial, lo que le da a la prenda un valor agregado. El factor más reiterativo en sus diseños es la comodidad.

En cuanto a la sastrería, juegan con la reinterpretación de los sacos tradicionales y el sport elegante, combinándolo con el concepto de funcionalidad para lograr productos prácticos, durables y de buena imagen.

Otra de las diseñadoras enfocadas en el rubro, específicamente en sastrería, es Daniela Sartori, diseñadora de Indumentaria en la Universidad de Buenos Aires.

Se inicio en el mundo del diseño independiente en 2008 a través de su primera firma llamada Cesartori, que se disolvió luego de dos años y es ahí donde crea una marca con su propio nombre.

En 2011 exhibió su primera colección Cimientos, y con ella misma participó en la primera edición de Buenos Aires Runway, organizada por el Centro Metropolitano de Diseño y la productora de moda IMG.

La marca toma como concepto principal el trabajo sobre la sastrería con el análisis de sus tipologías, materialidades, acabados, construcción y patrones de moldería, con el fin de rescatar el oficio perdido de los antiguos sastres y la perdurabilidad de las prendas en el tiempo.

Se basa en la deconstrucción de los patrones básicos de la moldería, el uso de siluetas, volúmenes, superposiciones y drapeados. Busca hallar el equilibrio entre la forma, la función y la materialidad.

Capítulo 5. Tejidos y estilización de símbolos mapuches en la sastrería

Como resultado de la investigación realizada, éste trabajo concluirá con el desarrollo de una colección de indumentaria que tendrá como objetivo principal la revalorización de la cultura mapuche en sacos de sastrería con corte femeninos y contemporáneos. Se tomarán los símbolos de éstos antepasados y se los someterá a un proceso de estilización y actualización contemporáneo, a través de la aplicación de técnicas y recursos de diseño.

Cada uno de los símbolos es un texto histórico y una memoria de identidad de estos pueblos, plasman pensamientos y sentimientos de su propio contexto social, político, económico y religioso.

Se intenta demostrar con esta colección que todo artista o diseñador tiene que tomar conciencia que no solo está creando una pieza de función utilitaria o atractiva para los ojos del consumidor, sino que está plasmando un aporte a la sociedad, ya que estas culturas forman parte del patrimonio nacional.

Las prendas serán creaciones únicas, se trabajaran nuevas tipologías de sacos y tendrán un valor agregado con las técnicas de tejidos y bordados, con texturas fusionando diferentes materiales y recortes a partir de la transformación de moldería. Además se seleccionara una paleta de color contrastante que aportará al dinamismo visual.

La idea principal es que la confección se realice de manera industrial para que tome un carácter masivo de producción y abarque de esta manera a mayor cantidad de consumidores, expandiéndose el concepto de valorización de las culturas que conforman el patrimonio nacional.

5.1. Propuesta de diseño

Para el desarrollo de la colección se trabajaran 12 diseños para la temporada de otoño-invierno. Como elemento principal se tomará la estética de los símbolos y tejidos mapuches,

y se fusionarán con la sastrería femenina, la cual respetará las tendencias de moda, para lograr un producto de consumo masivo.

Las principales representaciones que se tomaran de esta cultura serán el Wangúlun con sus tres versiones, Mauñimin, Wenumapu, Piwke, Külpuwe Ñimin, Cruz simétrica, Pichikemenküe con Anüka, Wisiwel y Pichikmenküe con Külpuwe Ñimin. (Ver tabla 2).

Las tipologías de saco que se tomarán son las básicas y se readaptarán con nuevos diseños, las líneas son rectas y simétricas, pero los detalles constructivos aportarán un juego de irregularidades. Se tomará el saco entallado con distintos tipos de cortes, acabados y complementos; saco recto con faldón; saco evasé; blazer y maxi tapado.

Las medidas que abarcan son las estándar, ya que serán confeccionados industrialmente.

“Hoy los bloques básicos y patrones se tallan de forma sistemática por ordenador” (Jenkyn Jones, 2002, p.148).

La paleta de color seleccionada combina colores saturados y fríos para generar fuertes contrastes, algunos son extraídos de los tejidos en telar mapuche, se pueden concebir a través de los tintes naturales extraídos de especies vegetales. Para la forrería específicamente se utilizaran los colores oscuros. Y con los elementos constructivos se aportarán brillos a las prendas con colores como el plateado o dorado.



Figura 1: Paleta de color. Fuente: Elaboración propia, (2012).

Los textiles seleccionados son planos aportando rigidez y firmeza a las piezas, estos se combinarán con tejidos realizados en telar con diseños mapuches. Se usará el paño naval, casimir, cuero, lanilla, sarga, chanel liso y tweed.

Los tejidos se resignificarán mediante la creación de nuevos rapports. Estos serán elaborados con la técnica de telar utilizada por los antepasados y emplearán una fusión de materiales como lanas, hilos, cordones y cintas.

Los recursos constructivos y detalles que se añadirán son para proporcionarle diseño a las prendas, a pesar de ser confeccionadas industrialmente, el objetivo es que salgan de lo convencional y logren captar el ojo del consumidor.

Como recursos se emplearán los frunces, recortes, transformación de moldería, superposición, volados, mezcla de tejidos y bordados en hilo. Los detalles que incluyen son borlas de lana, plumas, tachas, flecos, cintas, vivos, piedras para bordar y charreteras.

El bordado en hilo es la técnica que más se utilizará para incorporar los símbolos mapuches. Se realizarán de forma industrial. Este proceso permite trabajar en grandes cantidades en menor tiempo y con mayor calidad. Las primeras máquinas industriales trabajaban con tarjetas o cartones perforados que determinaban el diseño a bordar. Hoy, se trabaja con matrices de bordado que se desarrollan con softwares específicos, y se transfieren por medio de disquetes. (Barretto, s/f).

Los hilos de coser convencionales no son adecuados para aplicaciones de bordado a causa de las variaciones en la torsión y el grosor, ausencia de un brillo adecuado y el riesgo de niveles de solidez del color inadecuados. Por esto se usarán hilos de poliéster multilobal, es una versión que brinda resistencia en seco y húmedo, resistencia a la abrasión, y la solidez de color, y además poseen un brillo superior.

En cuanto a las fornituras, llevarán botones de dos y cuatro agujeros con rebordes de metal y plástico; botones en forma de cúpula o tacha; botones de parka y cierres metálicos.

5.2 Colección: Nuestras raíces

La colección seguirá un hilo conductor que ira organizando los diseños según la morfología el color, la materialidad, las técnicas, recursos y detalles constructivos.

Los diseños, que se encuentran en el cuerpo C, representarán todos los aspectos planteados en este proyecto. La esencia de los mapuches está presente en cada uno de los diseños otorgándole a las prendas un valor importante para la sociedad. Son piezas que además de revalorizar una de las culturas que conforman el patrimonio nacional, siguen la tendencia y conforman un estilo propio.

El primer diseño, que se aprecia en la figura 3, toma como tipología el saco spencer, estilo chanel. Su largo modular llega hasta la primera cadera. La materialidad de la prenda es en base al tejido Tafetán, realizado en telar, es el más sencillo y antiguo de los ligamentos y su característica es que los hilos de urdimbre y trama se cruzan continuamente, es decir, todos los hilos impares están debajo de una trama y todos los pares, debajo de la otra. Posee dos caras iguales, sin derecho ni revés y su superficie es lisa, sin dibujo. Combina lanas e hilos, algunos de algodón y otros combinados con rayón o lurex para aportar brillo; cintas y cordones realizados en fieltro. (Ver figura 2).

Los colores empleados son el verde, el naranja, fucsia, blanco, azul y natural (ver figura 1). Las terminaciones en el ruedo y las mangas llevan una guarda de gamuza color marrón claro, de tres cm de ancho con una guarda bordada a maquina en hilo fucsia. El símbolo que se representa es Kùlpuwe Ñimin (ver tabla 2), asociado a las serpientes antiguas. Y la terminación de la vista combina cintas decorativas en gamuza del mismo tono y cintas de algodón con pequeñas borlas en color fucsia. Los botones son cuadrados, simulando una tacha, en color bronce y se colocan como decoración. El delantero lleva además dos bolsillos en forma de parche, con la misma combinación de la vista.

La espalda presenta también un bordado industrial del símbolo Wangülen (ver tabla 2), estrella de seis puntos reflejando la cosmovisión mapuche.



Figura 3: Geométrales del primer diseño de la colección, frente y espalda. Fuente: Elaboración propia (2012).

El segundo diseño es un saco corto evasé de mangas rectas entalladas, con un pequeño frunce en la zona de los hombros que cumple la función de elevarlos. Posee un escote en pico pronunciado que llega hasta la altura de la cintura.

La materialidad de la prenda es Cheviot color beige oscuro. La forrería se compone de satén negro. Las piezas delanteras llevan bordados en hilo de rombos hasta la mitad, reflejando el símbolo mapuche llamado Wisiwel (Ver tabla 1), son de formas simples con el eje vertical mas largo y pueden simbolizar diferentes morfologías. Los colores que prevalecen son el naranja, fucsia, negro, beige y dorado. En el centro delantero también lleva un bordado con hilo dorado con lurex, para generar brillo, la repetición del emblema Piwke, diseño innovador, geométrico de líneas puras creado a partir de la imaginación de las tejedoras mapuches.

La terminación de la parte del escote y la vista va colocado un vivo en satén de algodón negro. El sistema de cerramiento es con tres botones dorados con rebordes de 28 milímetros de diámetro.

En el centro espalda se ubica un bordado en hilo del símbolo Wangülen (Ver tabla 2) en forma de cadena, y a medida que llega a los extremos irá reduciendo sus proporciones. En color dorado se realiza el rombo y en negro el dibujo.



Figura 4: Geométrales del segundo diseño de la colección, frente y espalda. Fuente: Elaboración propia (2012).

El tercer diseño, figura 5 ubicada en el cuerpo C, es un saco recto con leve entalle en la cintura y un escote redondo. Su largo modular llega hasta por encima de las rodillas.

El diseño de la tipología juega con la transformación de la moldería. El dibujo delantero se extiende hasta el centro de la espalda sin llevar costuras en los laterales. Las piezas forman la figura con costuras ocultas.

Para la realización de los patrones, se ubica en el papel de molde, la pieza frontal y trasera, unidas en el lateral. Posteriormente se trazan las líneas del dibujo y una vez que están las partes concretadas, se inicia con el despiece. Cuando éstas se cosen, se obtiene la figura definida a través de las uniones.

El símbolo que se representa es la Cruz simétrica (Ver tabla 2), figura que alude a el mundo, “Cada brazo [de la cruz] representaría una fuerza natural: el viento, la nube, el rayo y el trueno. De la intersección de los brazos, el cruce de estos elementos, se produciría la lluvia” (Fiadone, 2008, p.149).

La prenda se confecciona en Cheviot color mostaza. Tanto la vista, como el ruedo y las mangas conllevan una terminación con una cinta entrelazada de cuerina color marrón. Y en cuanto al cuello, posee piel sintética a su alrededor color marrón oscuro un tono mas elevado que la cinta.

La forrería lleva raso marrón. En cuanto al sistema de cerramiento, la prenda se llevará desprendida o abrochada con unos ganchos del tipo macho y hembra.

El cuarto diseño (ver figura 6) es un saco tipo parka recto, con un largo modular que llega por encima de las rodillas. Posee un corte en la cintura para generar un entalle. La pieza delantera lleva un recorte que conforma el canesú, y llega hasta la mitad del busto. Contiene también dos recortes, el que se encuentra más cerca del lateral posee una forma curva y el que se ubica mas al centro, es recto.

El cuello es tipo camisero de una sola solapa, se encuentra despegado del saco y mantiene una línea curva. Por arriba de éste sobresale un sobre cuello tejido, realizado en telar. Para su realización se aplica una de las técnicas de tejido mapuche que se detalla en el capítulo 3, denominada tejidos de urdimbre suplementaria o de falsa doble faz. Ésta se conforma de hilos que participan en la ornamentación de la pieza pero que no forman parte de la estructura. Los motivos o diseños se realizan en base a cambios manuales de los hilos de urdimbre y el resultado final es un motivo con un leve relieve por sobre el resto de la tela.

El dibujo del tejido se crea a partir de la repetición de los símbolos Wangülen con sus dos versiones y Mauñimin. (Ver tabla 2).

El tejido se elabora con lana de oveja 100% pura, ya que es resistente, elástica y flexible. Posee capacidad de protección térmica favorables para las prendas de invierno. Cuenta además con gran capacidad de absorción de humedad y se arruga poco. (Cerna, 2011).

Los colores seleccionados con el fucsia con mayor predominio, naranja, verde, violeta, amarillo, coral y negro. Con este mismo tejido también van a realizarse un sobre puño que ira cosido con la forrería.

La materialidad con la que se confecciona la prenda es paño naval de pura lana en color natural y para el forro se emplea raso marrón.

El sistema de cerramiento se compone de dos ganchos de tipo alamar de un tono mas oscuro que el textil interior, y por debajo de la vista se coloca además un cierre metálico para reforzarlo.



Figura 7: Rapport diseñado a partir de símbolos mapuches. Fuente: Elaboración propia (2012).

El quinto diseño (ver figura 8) es un saco corto y entallado que juega con distintos largos modulares en las piezas delanteras, sin dejar de ser geométricamente puro. Las mangas

también presentan diferencias de largo con el bajo manga, siendo éste mas largo. El recorte de la vista es la pieza mas corta. A sus laterales le siguen los módulos más extensos de la prenda.

Los textiles que componen ésta prenda son cuero marrón oscuro y gamuza de la misma tonalidad, de un grosor fino para generar mayor flexibilidad. El delantero combina de ambas materialidades, en cambio la espalda es totalmente de cuero. La forrería también se realiza en marrón pero, con un matiz más claro que los textiles principales, utilizando el raso.

El sistema de cerramiento se compone de un cierre metálico por debajo de la vista, y en la parte superior posee unos pequeños ganchos llamados macho y hembra, para sujetarla.

Las piezas mas largas llevan una guarda tejida por medio de la técnica de urdimbre suplementaria, al igual que el diseño anterior. El símbolo que se representa es el Wisiwuel (Ver tabla 1), se presenta a modo de repetición formando una cadena. Los colores utilizados son el rojo, fucsia, amarillo y marrón claro. (Ver figura 9).

El sexto diseño (ver figura 10) es un saco con un largo modular que llega por encima de la rodilla (hasta la mitad de la pierna). Tiene un corte a la cintura, generando una línea x, que cumple la función de entalle. De éste punto se une un faldón con frunces para lograr volumen. Las mangas son rectas y el escote es redondo. Hacia el lado derecho en la parte delantera se ubica un pequeño bolsillo de ojal abotonado con pata, con un botón en forma de tacha, color plateado opaco.

La vista es parte del molde, y cumple la función de esconder el sistema de cerramiento, que es con un cierre metálico.

La materialidad con la que se construye la prenda es con tela de sarga color gris oscuro. La parte interna se confecciona con raso negro. Y las terminaciones tanto de la vista, el cuello y el ruedo se utiliza el mismo material que el exterior de la prenda, pero en color negro.

Como detalle constructivo y agregado de valor, posee unas charreteras que se extienden sobre toda la manga. Éstas utilizan como tela de base la sarga negra y se bordan por encima con hilo un rapport (ver figura 11) diseñado a partir del símbolo mapuche denominado Nge-Nge, que vendría a representar un par de ojos, aquellos que sirven como medio para mostrar el alma, según su cosmovisión. El motivo se presenta como una cadena que va intercalando el mismo emblema con distintos tamaños. Los colores que utiliza son el coral, naranja, y verde.

El séptimo diseño (ver figura 12) consiste en un maxi saco, su largo modular pasa las rodillas y llega hasta la mitad de la tibia. Sus líneas son rectas. Tiene un corte a la cintura, generando un leve entalle. Se le añade una capucha amplia, que cae a la altura de la terminación de los hombros. En la parte inferior, a 15 cm de la cintura, lleva colocados dos bolsillos insertados.

La vista posee un ancho de 3 cm y por debajo de ella se ubica el sistema de cerramiento, que es a través de un cierre metálico.

El textil que compone el exterior de la prenda es el paño naval de color negro, y la forrería es de tafeta color gris oscuro. El recorte que abarca desde los hombros a la cintura lleva un tejido elaborado en telar, siguiendo la técnica de urdimbre suplementaria, que aporta relieve al dibujo. El motivo refleja el símbolo de Cruz simétrica (ver tabla 2) y se dispone una repetición del mismo en diferentes tamaños. Para su elaboración se utiliza lana pura de oveja, color natural para la base y fucsia, coral, verde, naranja, violeta y amarillo para las figuras. En su terminación lleva pequeñas borlas de lana como decoración.

La espalda contiene los mismos recursos y detalles constructivos, en cuanto al tejido, que el delantero.



Figura 13: Zoom del tejido y detalles, del séptimo diseño de la colección, frente y espalda.

Fuente: Elaboración propia (2012).

El octavo diseño (ver figura 14) es un saco recto, con corte a la cintura y falda evasé. Las mangas son entalladas con frunce en los hombros. La zona de la cintura lleva unas pequeñas alforzas para generar mayor vuelo en la parte inferior.

La prenda se confecciona con Lanilla color gris, y la parte interna lleva satén color negro.

A la prenda se accede por medio de tres botones dorados con reborde. Las terminaciones tanto del cuello, la vista y la cintura son realizadas con cinta al bias negra de satén, de 1 cm de ancho.

Como agregado de valor, lleva añadidos dos recortes en los hombros, a modo de charretera, y otros en los puños. Se representan a modo de rapport con repeticiones, el símbolo Mauñimin (ver tabla 2) y el Wisiwel (ver tabla1). Se utiliza variedad de colores como el fucsia, violeta, verde, naranja, coral, amarillo y negro. Éste motivo se encuentra bordado en hilos sobre un recorte, que utiliza la misma tela de base que la prenda, y posteriormente es incorporado con la maquina recta sobre la misma. Este bordado ocupa 10 cm en el delantero y se extiende por la espalda 3 cm. Además se ornamenta con tachas redondas en un tono dorado opaco.

El noveno diseño (ver figura 15) se trata de un saco corto; su largo modular es hasta la cadera. El mismo tiene un entalle en la cintura para ceñirla y marcar así la curva femenina. Sobre este entalle se añade una faja en lanilla negra, que sirve tanto para ajustar como para ornamentar la prenda.

El cuello es de tipo Mao lo cual le aporta rasgos andrógino, ya que éste tipo de cuello fue originariamente usado en prendas masculinas. Las mangas son rectas y extensas, permitiendo jugar con el doblar del puño.

Las vistas son anchas, poseen botones en forma de tacha plateados cumpliendo solamente una función decorativa. El sistema de cerramiento se compone de ganchos macho y hembra a lo largo de la pieza. La espalda conlleva cuatro recortes, y su terminación, al igual que el delantero, son en forma curva.

El textil que compone la pieza exterior es una lanilla color gris claro, y el forro es confeccionado en satén negro. En el frente del saco, sobre la vista se superpone otra tela de lanilla negra, la cual lleva bordados en hilo fucsia, la repetición del símbolo Kùlpuwe Ñimin (ver tabla 2), y a sus laterales se ornamenta con una cinta de plumas negras. La misma técnica de bordado es incorporada en la faja ubicada alrededor de la cintura.

El décimo diseño (ver figura 16) consiste en un saco estilo Chanel, es corto, recto y su largo modular llega hasta la altura de la primera cadera. Sus mangas son entalladas, con frunces en la zona de los hombros para estilizar la figura.

La materialidad con la que se confecciona la prenda externa es una Lanilla color beige, y su interior se reviste en raso negro.

El acceso a la prenda se ubica en el delantero. Su sistema de cerramiento es por medio de botones cuadrados color negro, simulando tachas.

Tanto el delantero como la espalda conllevan recortes superpuestos en forma de triángulos, que llegan hasta los extremos del ruedo y los hombros. La unión de todos ellos reflejan el

símbolo mapuche llamado Wisiwel (ver tabla 1). A su vez en una de las piezas, se aplica la técnica de bordado en hilo representando en forma de cadenilla el emblema llamado Kùlpuwe Ñimin (ver tabla 2), el color con el que se elabora es el negro. Este motivo se aplica en mayor proporción en el primer recorte de la espalda.

Como forma de ornamentación, en el delantero, se añaden en la terminación del triángulo más extenso, pequeñas borlas elaboradas en lana color negro.

Los colores utilizados para los recortes son saturados, generando un contraste con la tela base, produciendo amplio impacto visual.



Figura 16: Geométrales del décimo diseño de la colección, frente y espalda. Fuente: Elaboración propia (2012).

El siguiente diseño de la serie, que corresponde al número once de la colección (ver figura 18), se trata de un saco tipo blazer recto. Su largo modular llega hasta la primera cadera.

Posee un cuello pronunciado, con solapa en punta, que finaliza debajo del busto. El textil que se emplea para su confección es satén de algodón negro. Y la forrería se confecciona con satén negro.

La prenda no contiene un sistema de cerramiento fuerte, solo posee un botón dorado ubicado en el centro de la pieza. Igualmente es un diseño realizado para llevar suelto aportando un look informal.

La cintura presenta un leve entalle para marcar la forma y aportar feminidad. Como ornamentación se le añade a ésta, una cinta de flecos de gamuza con un largo de 5 cm, haciendo juego con el cuello, por encima también se coloca tachas doradas aportando brillo. Como detalle de valor se le añade un bordado en hilo a maquina del símbolo mapuche denominado cruz simétrica (ver tabla 2) en los centros delanteros. Se presenta a modo de cadena y se resignifica en cuanto a estilización y color. Las tonalidades utilizadas son el beige, negro, coral y el fucsia.

El diseño doceavo se compone de un saco evasé, que juega con distintos largos modulares, la pieza delantera es más corta que la espalda. No posee sistema de cerramiento, es una tipología para usar desprendida.

El textil con la que se elabora es cheviot color beige. La forrería en esta prenda toma importancia, porque al llevarse sin cerrar y al ser la espalda más extensa, ésta queda a la vista, por eso se utiliza una tela de mayor calidad como es el satén, en color gris para su confección.

Como agregados de valor conlleva en la vista un bordado de hilo negro, en el que se representa la repetición del símbolo mapuche llamado Wiriwel (ver tabla 2). Éste presenta líneas oblicuas y paralelas interpretando el cosmos. En el centro contiene el emblema Wenumapu, que refiere a los aspectos de la vida no terrenal.

Los laterales de la prenda presentan recortes superpuestos en color fucsia y coral, que con la unión del delantero y la espalda, conformarían un rombo aludiendo al el símbolo denominado Wisiwel (ver tabla 1).

En la parte inferior, dando una finalización al ruedo, y en los puños, se añade una guarda bordada también en hilo, de la repetición del símbolo denominado Pichikemenküe con Kŭlpuwe Ñimin (ver tabla 2), que significa tinaja o jarrón de greda en la cultura Mapuche. Presenta los mismos colores que los rombos, generando una armonía visual.



Figura 19: Geometrales del diseño doce de la colección. Fuente: Elaboración propia (2012).

El diseño numero trece de la colección (ver figura 20) es un saco evasee recto con mangas entalladas. El modulo se extiende hasta por encima de las rodillas, llevando 80 cm de largo. Presenta un maxi cuello tejido en punto Santa Clara con lana negra. No posee sistema de cerramiento, lo cual se lleva suelto aportando un estilo informal. En los extremos laterales de ubican los bolsillos estilo parche, a una distancia de 50 cm de los hombros.

Las piezas externas se confeccionan con paño naval negro, excepto la cartera que conlleva la misma materialidad pero en color natural. Y la forrería se realiza con satén negro.

La cartera de la prenda presenta un bordado en hilo con máquina del símbolo mapuche denominado Pichikemenküe con Anümka, que se dispone a modo de cadenilla vertical. Sus colores son el rojo, negro, fucsia, coral y beige.

En el centro espalda también se añade el mismo emblema pero sin su repetición, ocupando 25 cm de largo y 12 cm de ancho.

El diseño catorce es un saco corto tipo chaqueta estilo Chanel. Su largo modular alcanza la primera cadera. Es recto con cuello redondo y mangas entalladas, con pequeños frunces en la copa generando volumen. Éstas además presentan en el centro espalda, coderas ovaladas de 12 cm de largo y 8 cm de ancho.

La materialidad con la que se compone la prenda es lanilla gris oscura en su parte externa, y satén negro en su interior. Las terminaciones tanto del cuello, las mangas, la vista y el ruedo se realizan también con lanilla pero en color negra, ésta es cortada al bias para su implementación. Y como sistema de cerramiento se le añaden botones plateados en forma de tacha de 1cm de ancho.

Las piezas delanteras se encuentran bordadas en su parte central reflejando el símbolo mapuche Wiriwuel a modo de repetición. Éste se ubica a 13,5 cm de los hombros y a 10 cm del ruedo. Posee un ancho de 20 cm y un largo de 27 cm. En cuanto a las tonalidades del mismo, se seleccionan la mayoría de los colores de la paleta de la colección, como el coral, fucsia, violeta, verde, negro, amarillo y naranja.

El diseño quince, el último de la colección, se compone de un saco cruzado irregular. Sus largos modulares varían, siendo el delantero el más largo.

Es de tipo recto con cuello redondo y cintura entallada. Ésta última conlleva una faja para sujetar la prenda ya que no posee sistema de cerramiento. Las mangas son ceñidas con frunces en la copa generando un elevamiento y estilización de la silueta.

Se confecciona con paño naval negro en toda su totalidad, excepto el lazo que cambia de color, diferenciándose con un naranja saturado.

Tanto la cartera, como el ruedo y los puños están bordados a maquina con hilo, reflejando el símbolo mapuche Willodmawe Ñimin. El que se ubica en la cartera es de color coral y fucsia y el del ruedo y puños naranja.

El centro espalda también se borda de la misma manera, con el diseño mapuche llamado Wangülen, diseño de una estrella de seis puntas. Éste ocupa 30 cm de largo y 20 cm de ancho, y se encuentra a una distancia de 10 cm de los laterales. Los colores que emplea son el fucsia y el coral, siendo este último el más predominante.

5.3. Memoria descriptiva

La colección de 12 tipologías de saco de otoño invierno, fue establecida mediante la fusión de dos conceptos, los cuales componen los tejidos y símbolos mapuches y la sastrería femenina contemporánea.

La memoria descriptiva, como su nombre lo indica, informa con detalles el proceso de diseño y los resultados obtenidos. Se analizan los aspectos como las constantes y variables, los puntos donde se concentraron la mayor cantidad de detalles y la funcionalidad de la prenda.

La serie de la colección esta dirigida a una usuaria moderna, atraída por lo diferente e innovador. Aquella mujer que además de seguir las tendencias de moda, busca la indumentaria funcional y cómoda. Son tipologías que pueden utilizarse tanto para el día como para la noche. Proponen siluetas estilizadas y femeninas, logradas a partir de la implementación de recursos de diseño como las pinzas y frunces, que lo que hacen es ceñir determinadas partes y dar volumen a otras. Cada una de estas piezas, reúne una serie de cualidades que complacen con el buen vestir, priorizando el confort, minimizando el defecto, y alentando a las buenas terminaciones.

La morfología de éstas, presenta líneas geoméricamente puras, generando una estructura sólida y rígida. Los motivos y la disposición de los símbolos en los tejidos aportan también

una sensación firme a la figura. Los textiles fueron seleccionados acorde a estas características, los más utilizados son el paño naval, el cashmere, la lanilla y la sarga.

Los largos modulares son variados, algunos pasan la altura de la rodilla y otros llegan hasta encima de ésta, pero los más utilizados son los sacos cortos que llegan hasta la primera cadena.

Como el objetivo principal es la revalorización de la cultura mapuche, lo que se destaca en todas las tipologías, son las técnicas y recursos empleados para la representación de sus símbolos. Se llevan acabo bordados en hilo y tejidos elaborados con técnicas ancestrales de telar, específicamente la de tejido de urdimbre suplementaria, formada por hilos que participan de la ornamentación de la pieza pero que no forman parte de la estructura. También se emplean los recortes combinados con diferentes avios, a modo de textura para la conformación de los motivos. La selección de colores, saturados y fríos, fue otro de los métodos para generar fuertes contrastes y destacar principalmente los emblemas. Con las tonalidades tenues se confeccionaron las bases, y los colores fuertes se utilizan para los detalles constructivos. Todas las técnicas mencionadas, son dispuestas en éstos, para evitar los excesos y alejarse de conformar piezas de arte, pero sin perder el carácter de prenda exclusiva y llamativa a los ojos del consumidor.

En cuanto a los puntos de tensión, algunos diseños no se centralizan en un solo módulo, sino que dicha atención es generada por las texturas táctiles de volumen y las diferentes formas en que el motivo esta expresado en los diseños, ya que estos brindan toda la información en cada una de sus partes, como en el caso de las piezas que están totalmente tejidas. Pero en la mayoría de ellos, si se focalizan los motivos en determinadas sectores, como los hombros, la vista, el cuello, los puños, entre otros, ya que es el concepto que se quiere alcanzar. Produciendo puntos de tensión, se logra resaltar el valor principal de la prenda, que son los símbolos.

En líneas generales la colección proyecta un concepto autóctono, donde se valoriza la cultura mapuches y su arte textil, implementándose con aspectos de la sastrería femenina moderna como las tipologías, avios, texturas, colores y la imagen formal y elegante que constituye a la usuaria.

Conclusiones

Para la cultura mapuche el diseño de sus textiles no constituye únicamente un proceso de creatividad, no se ejecutan solo por innovación o carencia de algún elemento, sino que conllevan una carga histórica, cada técnica y material que se utiliza posee un gran valor cultural. Son más que bellas piezas de arte, ya que expresan la profunda relación que mantienen con sus tierras, hablan de sus creencias y tradiciones.

Estos textiles conforman parte del patrimonio de la nación, por lo tanto es deber de la sociedad retomar esa valoración y difundirla, para lograr conformar una sólida identidad, que favorezca al desarrollo cultural del país. Reivindicar la cultura, es el poder que los ciudadanos poseen para identificarse y unirse, entendiendo que en la diversidad cultural está la mayor riqueza de la humanidad, y es en el respeto por cada etnia, en la convivencia saludable donde se asegura la existencia sostenible de la especie, en armonía y equilibrio.

Una forma de transmisión de la cultura, es a través de la vestimenta. Por esta razón, es fundamental que el diseñador de moda se acerque a la revalorización de esos conocimientos y valores ancestrales, ya que posee la capacidad de interpretar y transmitir estos saberes adaptándolo a la sociedad moderna, creando productos innovadores, cargados de simbolismo, y benefactores para fortalecimiento de la identidad cultural de la sociedad.

El objetivo de este proyecto, fue la creación de una serie de sacos femeninos fusionando las tipologías y tendencias modernas con la incorporación de los símbolos mapuches por medio de la técnica de bordado y a través de otros mecanismos de diseño como la transformación de la moldería u implementación de texturas.

La propuesta principal es la confección industrial de las prendas, ya que lo que se detecta es que hoy, a pesar de que existe una gran variedad de diseñadores que se encargan de valorizar el arte textil de las diferentes etnias del país, los diseños autóctonos creados por éstos se dirigen hacia un determinado sector de la sociedad, y esto se debe a que elaboran

prendas de lujo con amplio trabajo artesanal, implicando mayores costos, que la mayoría de los consumidores no pueden acceder.

Para alcanzar el objetivo, se profundizó en una investigación acerca del arte textil mapuche con sus respectivos mecanismos y técnicas, para luego explorar los recursos y procedimientos expresivos de diseño específicos, que tendrían que utilizarse para hacer posible la materialización estética de los productos, a través de la confección industrial.

Además, como la tipología seleccionada fue el saco sastre femenino, se realizó un estudio acerca de su origen, sus materiales, sus conceptos técnicos y los diseñadores que la abordan actualmente. Como es una prenda que proviene del género masculino, se analizaron también, los diferentes cambios y transformaciones que sufrió hasta la adaptación a la silueta de mujer y cómo esta se fue modernizando con el tiempo.

Posteriormente, se crearon nuevos diseños a partir de los ya existentes y se seleccionaron y plantearon las técnicas de diseño, para la incorporación de los símbolos, viables para la confección industrial de las prendas, como la implementación de diversos avios y recortes generando piezas únicas, el bordado en hilo a través de máquinas y el tejido en telar, alcanzado de esta manera los objetivos del proyecto.

Lista de Referencias Bibliográficas

- Bakúla, Cecilia (2000). *Reflexiones en torno a patrimonio cultural*. Citado en Molano, Olga Lucía (2006). *La identidad cultural, uno de los detonantes del desarrollo territorial*. Santiago de Chile.
- Bengoia, José. (1985). *Historia el pueblo mapuche siglo XIX y XX. (p.12-13)*. Santiago de Chile: Ediciones Sur.
- Doria, Patricia (2010). *Hecho a mano*. Revista: La Nación. Disponible en <http://www.lanacion.com.ar/1262683-hecho-a-mano>.
- Fiadone A. (2008). *El diseño indígena argentino*, (p.148). Buenos Aires, La marca.
- Fischer A. (2010). *Construcción de prendas*. (p.110) Buenos Aires: Editorial Gustavo Gili.
- Fundación Patagonia (recuperado el viernes 5 de octubre de 2012). *La Conquista del Desierto*. Recuperado de: <http://www.fundacionpatagonia.org.ar/articulos-de-difusion/historia/sucesos/107-la-conquista-del-desierto>.
- Jamiy Muchavisoy José Narciso, 1997, *LOS SABERES INDÍGENAS SON PATRIMONIO DE LA HUMANIDAD*. (p.71). Bogotá, Colombia.
- Jenkyn Jones, S (2002). *Diseño de moda*. (p.148). Hong hong: Ed.blume.
- La mañana Neuquén (2009). *Mapuche el pueblo más numeroso*. Diario periodístico de Neuquén. Recuperado de <http://www.lmneuquen.com.ar/noticias/2009/6/7/30093.php>.
- Latcham, Ricardo (1936). *La prehistoria chilena*. (p.23). Santiago de Chile: Oficina del Libro.
- Lopez, Cristina Amalia (2012). *Moda, Diseño, Técnica y Arte reunidos en el concepto del buen vestir. La esencia del oficio y el lenguaje de las formas estéticas del arte sartorial y su aporte a la cultura y el consumo del diseño*. (p.1). Buenos Aires: Centro de Estudios en Diseño y Comunicación
- Ministerio de Gobierno, Justicia y Trabajo del Chaco (Recuperado 17/09/12). *Etnia wichi*. Disponible en <http://www.chaco.gov.ar/MinisterioDeGobierno/PueblosOriginarios/etniawichi.htm>
- Ministerio del Interior de Santa Cruz (2010). *Tehuelches*. Archivo general. Buenos aires, Provincia de Santa Cruz. Recuperado de: <http://www.mininterior.gov.ar/archivo/publicacion/Tehuelches.pdf>
- Patagonia Express (2012). *Primeros habitantes*. Disponible en <http://www.patagoniaexpress.com/aborigenes.htm#>
- Sarasola Carlos Martínez (1992). *Nuestros paisanos los indios. (p.456)*. Buenos Aires, Editorial Del Nuevo Extremo.

Saulquin Susana, 2006, La historia de la moda en la Argentina. Buenos Aires, Editorial Emece

Stramigioli, C., (2007) Tintes Naturales: Las teleras Santiagueñas. Buenos Aires: (s.Ed)

UNESCO (2005). *Convención sobre la protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales*. Paris.

UNICEF (2010). *Pueblos indígenas*. Disponible en

<http://www.unicefninezindigena.org.ar/pueblos.html>

Bibliografía

- Argentina, pueblos originarios (jueves 25 de marzo de 2010) disponible en:
<http://www.argentina.gov.ar/argentina/portal/paginas.dhtml? pagina=181>
- Arte y esperanza (1995). Comercio justo, disponible en <http://www.arteyesperanza.com.ar>
- Barretto. (2006). Bordados. Buenos Aires: FADU UBA. Técnicas de Indumentaria II.
- Bengoa, J. (1985). *Historia el pueblo mapuche siglo XIX y XX*. Santiago de Chile: Ediciones Sur.
- Dávila René (2009). *PELIGRAN SABERES INDÍGENAS*. Disponible en <http://journalmex.wordpress.com/2009/08/06/peligran-saberes-indigenas/>
- Declaración de las Naciones Unidas sobre los derechos de los pueblos indígenas (2007).
Disponible en http://www.un.org/esa/socdev/unpfii/documents/DRIPS_es.pdf.
- De Santis, Andrea (2012). *Identidad Aborigen. Enciclopedia Digital de la provincia de Salta*.
Disponible en <http://www.portaldesalta.gov.ar/identidad.htm>.
- Deslandres, Y. (1998). El traje, imagen del hombre. España: Trusquets.
- Espósito, M. (2008). *Arte Mapuche*. Buenos Aires: Guadal.
- Fiadone, A. (2007). Simbología Mapuche, en territorio Tehuelche. Buenos Aires: Maizal ediciones.
- Fiadone A. (2008). *El diseño indígena argentino*, Buenos Aires, La marca.
- Fundación Chol-Chol. (S/F) Símbolos textiles Mapuches.
- Fischer A. (2010). Construcción de prendas. Buenos Aires: Editorial Gustavo Gili.
- Fundación desde América (2011). *Etnohistoria y Cosmovisión*. Disponible en <http://www.desdeamerica.org.ar/etno.html>.
- Fundación Patagonia (recuperado el viernes 5 de octubre de 2012). *La Conquista del Desierto*. Recuperado de: <http://www.fundacionpatagonia.org.ar/articulos-de-difusion/historia/sucesos/107-la-conquista-del-desierto>.
- Galton, Maggie (2007). *Manual de Diseño y Desarrollo de Productos Artesanales*.
Recuperado de <http://artesanias.tabasco.gob.mx/manual%20diseno.pdf>.
- Gonzales Elicabe Ximena, 2005. Jornadas de Reflexion Academica en Diseño y Comunicación. Buenos Aires, Universidad de Palermo.

- Hoces de la Guardia Chellew, S., Brugnoli Bailoni, P., Sinclair Aguirre, C. (2006) Museo Chileno de Arte Precolombino. Awakhuni- Tejiendo la Historia Andina. Santiago de Chile: S/ editorial. Recuperado el 01-10-2009
En <http://mod.precolombino.cl/mods/biblioteca/pdf/publicaciones.php?=9>
- Jamiy Muchavisoy José Narciso, 1997, *LOS SABERES INDÍGENAS SON PATRIMONIO DE LA HUMANIDAD*. Nómadas (Col), núm. 7, Bogotá, Colombia.
- La mañana Neuquén (2009). *Mapuche el pueblo más numeroso*. Diario periodístico de Neuquén. Recuperado de <http://www.lmneuquen.com.ar/noticias/2009/6/7/30093.php>.
- Latcham, R (1936). *La prehistoria chilena*. Santiago de Chile: Oficina del Libro.
- Lobos, O. (2008). *Los Mapuches*. Buenos Aires: Ediciones Del Sol
- Lopez M. (2010 Mayo 9). *Hecho a mano*. Revista: La Nación
- Lopez M. (2010 Febrero 21). *Que me pongo*. Revista: La Nación
- Ministerio del Interior de Santa Cruz (2010). *Tehuelches*. Archivo general. Buenos aires, Provincia de Santa Cruz. Recuperado de:
<http://www.mininterior.gov.ar/archivo/publicacion/Tehuelches.pdf>.
- Pueblos indígenas, globalización y desarrollo con identidad: algunas reflexiones de estrategia (2001) disponible en :http://www.rimisp.org/fida_old/documentos/docs/pdf/0040-002317_pueblosindiacutegenasglobalizacioacuten.pdf
- Roetzel, B.(1999). *El Caballero: Manual de moda masculina*. España: Köneman Verlagsgesellschaft mbH.
- Sarasola Carlos Martínez (1992). *Nuestros paisanos los indios*, Buenos Aires, Editorial Del Nuevo Extremo
- Sarasola Carlos Martínez (1998). *Hijos de la tierra*, Buenos Aires, Emecé Editores.
- Solano Hilda (1989). *Preservación: Patrimonio cultural: Argentina hoy, siglo XX*. Buenos Aires, Editorial.
- Saulquin Susana, 2006, *La historia de la moda en la Argentina*. Buenos Aires, Editorial Emecé.
- Squicciarino N. (1986). *El vestido habla*. Italia: Càtedra, Signo e imagen.
- Taranto, E y Marí, J (2007). *Manual de Telar Mapuche*. Buenos Aires: Maizal Ediciones.
- Teniente F. (1952). *Método de corte y confección sistema Teniente*. Buenos Aires: Fausto Teniente Editor.

Terán, Buenaventura (1994). *Lo que cuentan los tobas*. Buenos Aires: Ediciones Del Sol

UNESCO, 2005, Convención sobre la protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales. Paris.

UNICEF (2010). *Pueblos indígenas*. Disponible en <http://www.unicefninezindigena.org.ar/pueblos.html>

Zuleta Álvarez Enrique (1995). *Historia, cultura y nación*. Buenos Aires, Editorial CEPEC (Centro Educación Permanente Estudios Comunit).

WILSON, Angélica. 1992. *Textilería mapuche*. *Arte de Mujeres*, Numero 3, Santiago de Chile, Ediciones CEDEM, 36 p.