

**Cátedra Virtual para la integración
Proyecto de Investigación**

Tema:

**ARTES POPULARES
LATINOAMERICANAS:**

*Producciones Estéticas de Chile, Bolivia y
Argentina*

Integrantes:

Bello, Ariadna
Cepeda, Marcelo
Piastrellini, Laura
Ramallo, Cecilia

UNCuyo
U. de Valparaíso
UNCuyo
U. M. San Andrés

Introducción

Artesanía es el medio a través del cual se manifiestan valores culturales concretados en objetos donde se relaciona lo simbólico, la tradición y lo utilitario. En todo caso debe ser portadora de identidad nacional que la distinga del resto de las manufacturas propiamente utilitarias.

Según María Alba Bovisio, el sistema artesanal encierra distintas características: tendencia de baja especialización del creador, tendencia a la identificación con lo regional, carácter predominantemente religioso – ritual, tendencia a la asociación con funciones utilitarias, producción anual y productor popular, anónimo o colectivo, evolución lenta, baja estratificación meritórica y predominio de producción de piezas en serie. Al mismo tiempo, no es necesario que estas características se den todas juntas y tampoco son excluyentes.

El término artesanía es elaborado desde una teoría europea y fue aplicado a un contexto latinoamericano -descontextualizando su significación-. Para la autora, el concepto arrastraría así consigo una carga peyorativa, ya que se estaría realizando una comparación con otro tipo de arte que nada tiene que ver con este tipo de producción. Por lo tanto decidimos reemplazar el término artesanía por el de *objetos estéticos contruidos*, liberando al concepto de toda carga negativa.

Para Bovisio, "Mantener la concepción tradicional de "artesanía" implica negarle la posibilidad de competir en el mercado capitalista a través de la incorporación de nuevas tecnologías que aumenten la productividad y vuelvan más rentable la actividad. Parece que la condición necesaria para que la "identidad nacional", encarnada en la "artesanía tradicional", no se diluya ante la amenazante globalización es que se condene a sus creadores a la pobreza. Por otra parte, pese a que estos "maestros" son los responsables de perpetuar la "memoria nacional", ninguna política institucional efectiviza canales para que participen, activa y plenamente, en las decisiones que afectan a su campo."

Así como las leyendas y los cuentos en la transmisión oral, dan a conocer a las nuevas generaciones las formas de convivencia y expresión de la cultura de nuestros antepasados, de nuestros pueblos y de nuestras comunidades indígenas, en los *objetos estéticos contruidos* recogemos parte de nuestra historia.

Desde que el hombre necesitó anudar o unir lianas, ramas u hojas, para hacer una red para pescar, una cesta para recolectar frutos, etc. puede considerarse que nació el arte textil. Durante mucho tiempo fue suficiente reunir elementos que la propia naturaleza ofrecía gratuitamente, y durante su transcurso el hombre aprendió y mejoró sus tejidos y tramados.

En este trabajo trataremos de realizar un análisis comparativo entre distintas comunidades aborígenes pertenecientes a cada uno de los países involucrados en la cátedra: Argentina, Bolivia y Chile.

En el caso de Argentina, nos centraremos en la comunidad Huarpe, Bolivia se encargará de la comunidad de los Tarabuco y los Jalq'a. Y en Chile, se verá las características que para nuestro trabajo nos da el Pueblo Mapuche en su conjunto, en especial el tejido mapuche.

ARGENTINA:

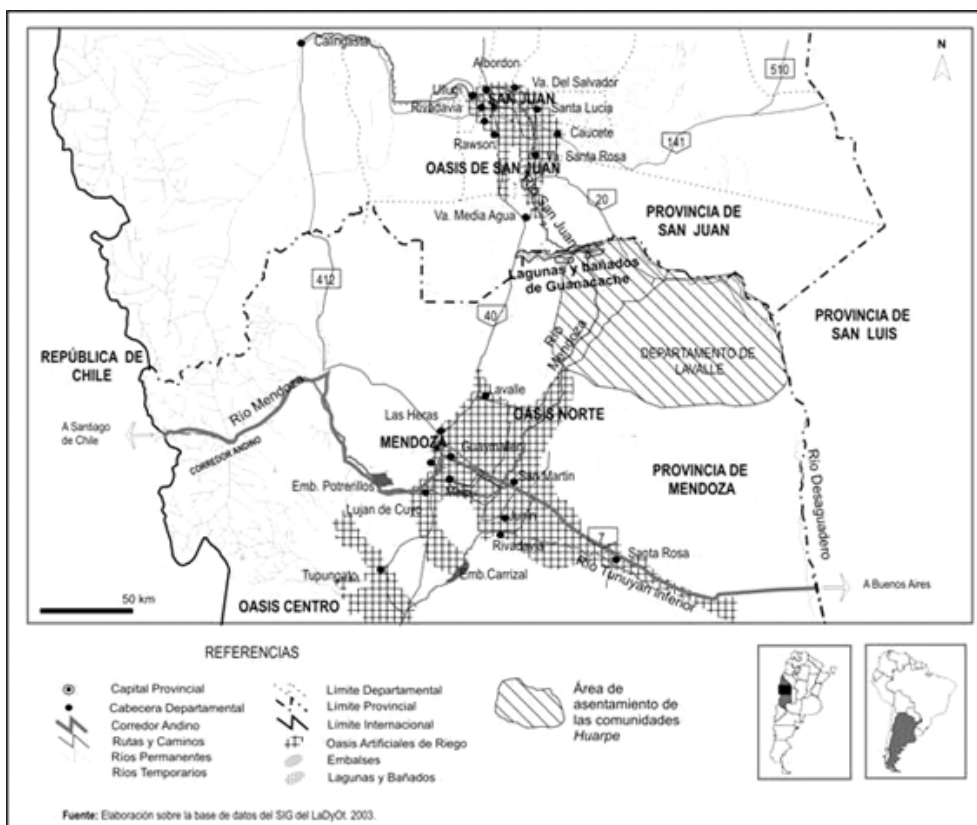
**Comunidad
Huarpe**

ARGENTINA:

Comunidad Huarpe

Comunidad Huarpe

Ubicación Geográfica: El asentamiento de las comunidades Huarpes poseen una gran extensión que va desde la zona sureste de San Juan hasta los límites del Río Diamante de Mendoza. En Mendoza las comunidades habitan principalmente la zona del Municipio de Lavalle y el noroeste de Santa Rosa, con asentamientos pequeños dispersos en el amplio desierto lavallino. Es en esta zona en la que nos concentraremos para hacer nuestro análisis.



(Ubicación mejor explicitada dentro del material audiovisual)

Técnicas e historia

Existen diferentes técnicas que utilizan los huarpes para realizar sus trabajos textiles artesanales que están íntimamente relacionados con su tradición cultural. Los más representativos son:

Tejido

El proceso básico de tejido es pasar los hilos de la urdimbre alternadamente por encima y por debajo de los hilos de la trama. Las materias primas utilizadas en este tipo de tejidos van desde

las fibras animales, como la lana, el mohair, el pelo de camello, de conejo, de alpaca o de vicuña y la seda, hasta fibras vegetales como el algodón o fibras de madera o de follaje como el lino, el cáñamo, el yute y el ramio.

La fabricación de tejidos en telar manual o mecánico requiere varios pasos. Para prepararlo, las fibras de la urdimbre se colocan y se tensan en el telar, formando una superficie de hilos paralelos muy cercanos. Se hace la primera separación, levantando varios hilos de la urdimbre para que pueda colocarse de manera correcta el hilo de la trama. En un tejido simple, en el que el hilo de la trama se coloca alternadamente encima y debajo de los de la urdimbre, se levanta un hilo sí y un hilo no. El espacio que queda entre los hilos levantados y los acostados se denomina hueco. Durante el proceso de picado, un dispositivo llamado lanzadera hace pasar el hilo de la trama por el hueco. Posteriormente, un batiente aprieta el hilo de trama contra el de la trama anterior para formar un tejido compacto. Por último, se bajan los hilos de la urdimbre que estaban levantados y el siguiente grupo de hilos se levanta para empezar un nuevo ciclo. Con ello se colocan los hilos de la trama en su lugar, encima de una parte de los hilos de la urdimbre y debajo de otra.

Historia del tejido.

Hasta la llegada de los españoles, que introducen el *telar continuo* en América, estos tejidos se producían en pequeños telares de cintura. Las fibras utilizadas eran el algodón, el lino y las lanas de alpaca y de vicuña en la región andina.

Las técnicas textiles eran la gasa, la tela y el reps, con las que se elaboraban prendas sencillas, dobles y en tubo. Para la decoración se combinaban diversas gamas de colores jugando con los hilos continuos y discontinuos del telar. De esta manera surgieron los brocados, el bucle, la cadeneta y el punto atrás, entre otros. Su función, además de decorar el textil, era reforzar las telas según su uso y función. Con frecuencia se decoraban los tejidos con pinturas y con plumas, que insertadas en la trama o la urdimbre del tejido ofrecían un acabado muy hermoso y delicado.

La producción de tejidos en el pasado no era uniforme ni en cantidad ni en calidad, ya que dependía de la posición social del individuo al que iba destinada. Se pueden distinguir tejidos confeccionados para personajes de alto rango y otros realizados para el resto de la población, estos últimos más uniformes y sencillos.

Hilado

Proceso final en la transformación de las fibras en hilo. El objetivo del hilado y de los procesos que lo preceden es transformar las fibras individuales en un hilo continuo y manejable. Los procesos aplicados a las fibras varían según el tipo empleado. En las fibras naturales el proceso implica básicamente la apertura, mezcla, cardado, estirado y torcido. A continuación tiene lugar el hilado propiamente dicho.

Para obtener hilo a partir de filamentos continuos como la seda, basta torcerlos, pero en el caso de las fibras cortas hay que cardarlas para combinarlas en una estructura continua semejante a la de una cuerda, peinarlas para estirar las fibras largas y torcer las hebras continuas resultantes. El torcer más o menos los hilos determina algunas de sus características; una torsión ligera

proporciona telas de superficie suave, mientras que los hilos muy torcidos producen tejidos de superficie dura, resistentes a la abrasión y menos propensos a ensuciarse y arrugarse; sin embargo, los tejidos hechos con hilos muy torcidos encogen más.

Historia

Antes de la llegada de las máquinas, el hilado se hacía a mano con el huso y la rueca, que consistía en una vara en la que se fijaba una porción (llamada copo) de la fibra que iba a ser hilada. La rueca se sostenía con la mano izquierda o se enganchaba en el cinturón. El huso era una pieza más pequeña de forma aproximadamente cónica, que se hacía girar con la mano derecha arrollando el hilo alrededor de él a medida que se iba retorciendo. Alrededor de los siglos XIII y XIV se introdujeron en Europa los tornos de hilar, procedentes de la India, que supusieron una mejora sobre las ruecas. En el torno de hilar, el huso, situado en posición horizontal, se hace girar mediante una rueda impulsada por un pedal, y produce un único hilo. Para obtener un hilo muy fino son necesarios dos hilados. En muchos países en vías de desarrollo, el hilado manual sigue siendo el principal método empleado.

Teñido

El teñido tiene varios pasos:

Preparación de fibras: El primer paso del proceso de teñido es la preparación del material textil a utilizar para evitar que las fibras se enreden.

Lavado de fibras: El éxito del teñido depende en gran parte del buen lavado de las fibras. Según el tipo de fibra se seleccionará el tipo de jabón a utilizar y la temperatura del agua para quitar totalmente las impurezas. Los tipos de fibra son la lana, la seda y el algodón

Mordentado: Los mordientes son sales minerales que agregadas al baño de teñido, realzan, intensifican o modifican el color de la fibra y hacen que el resultado sea de mejor calidad en lo que refiere a la resistencia a la luz y al lavado. Las fibras textiles se mordentan luego del lavado. Los mordientes más usados son: alumbre, cremor tártaro, taninos, lejías, sales de hierro, sal común.

Preparación del tinte: Es importante el manejo respetuoso del material tintóreo, como la conservación del agua durante todo el proceso, recomendándose el re-uso de los baños de teñido y las aguas de los enjuagues, para volver a macerar nuevos tintes.

Color y Cultura

A lo largo de la historia, el color ha sido muy importante en la vida de la humanidad. A través de él, se reflejaron emociones y estados de ánimo, se establecieron niveles sociales, económicos y de poder, se simbolizaron creencias y se satisficieron necesidades estéticas. El material textil con sus colores y texturas desempeñan el papel de vehículo de ideas y de verdadero lenguaje simbólico, transmisor de ideas, más allá de otros fines utilitarios.

En los textos coloniales que se ocupan de la descripción etnográfica de los indígenas de la zona andina, aparece claramente la noción del color como emanación de la luz del Sol, dios que preside el panteón incaico y que, luego de la expansión de esta etnia, se impone en todo el territorio conquistado (debemos recordar que los huarpes poseen influencias incas). El color mismo se asocia, a través de mitos y leyendas, con el origen de los incas: ellos son los hijos del Sol, comisionados por él para alumbrar a los salvajes "que viven como bestias".

Los colores que formaban parte de las vestimentas rituales de huacas y sacerdotes, fueron el rojo, blanco, amarillo, negro y azul. Una disposición particular del color se halla presente en la tradición textil, la que evidencia no sólo una jerarquía cromática en relación con quienes vestían determinados colores, sino también una compleja gradación y combinación de tonos. Las crónicas y documentos destacan siempre el carácter multicolor del *cumbi*, el tejido fino reservado a la indumentaria de la nobleza incaica, en oposición a los colores naturales de la ropa corriente que vestían los indios conquistados: el mundo del color es patrimonio exclusivo del inca. Las diferencias se expresan en las ordenanzas de los incas:

"Que cada uno se vista y adorne conforme a la cualidad que tiene, el plebeyo como plebeyo, y el noble como noble; y que ninguno se vista del género de ropa y traje y labor que visten los reyes, si no fuese hijo o hija o pariente del rey, o si no hubiere particular privilegio para ello."

Los trajes, y sus colores, también eran una forma de reconocer los cargos y las funciones ceremoniales (los sacerdotes vestían de pardo, las vírgenes consagradas, de rojo y blanco) o bien las identidades sociales.

Para la población indígena, los colores bien definidos de la ropa y los tocados de los nobles, llenos de luz, con brillos y dorados, eran manifestación simbólica de lo sagrado y al mismo tiempo, de las desigualdades sociales, la dominación, el poder político, económico y guerrero.

El color rojo anaranjado intenso, por ejemplo, estaría vinculado con prácticas guerreras de dominación -sabemos también que el rojo era un color obligado en la indumentaria bélica de la región andina-, con rituales que muy probablemente fueran una representación de las mismas -. Para el pensamiento andino, aquellos colores no definidos como, por ejemplo el que se produce en el momento de la aurora o el crepúsculo, con matices anaranjados y azafranados, pueden haber generado también sensación de temor. Esta luz repentina y penumbrosa es denominada: "el sol de los muertos".

Otro color que presenta algunos aspectos interesantes es el producido por un pigmento mineral natural a base de carbonato de cobre, también conocido como verde montaña o malaquita, ya que se obtiene de la piedra semipreciosa del mismo nombre, proveniente de minas de cobre de donde también se extraía la azurita.

En otras culturas precolombinas, los colores negro y rojo aparecen por doquier, tanto en arte y artesanía, como sobre indumentaria e instrumentos sagrados.

Marcos Legales

Existe un consenso general en señalar que un material es un objeto estético construido cuando podemos identificar en él algunas características tales como: utilización de una fuerza de trabajo manual para su fabricación; producción no sometida a seriación que conserva características de singularidad y autenticidad y una tercera dada por la funcionalidad ornamental de su producción una vez perdida la función utilitaria para la que fueron creados (Aguilar Criado, 1999).

Siguiendo la misma línea y acorde a lo anterior, la Secretaría de Cultura de la Nación define como objeto estético construido a aquellos productos "...producidos con intención artística y/o destinados a cumplir una función utilitaria, en forma predominantemente manual; cuyo diseño es representativo de la diversidad cultural de la República Argentina. Puede ser producido por un artesano individual o por una unidad productiva constituida por un grupo familiar extenso, con división de tareas en relación con las etapas de la ejecución de la pieza y/o la puesta en el mercado, o por un taller que comprenda diferentes jerarquías de actividades en la supervisión y ejecución, con maestros y aprendices". (Rep. Arg., 2003).

Este organismo de gobierno otorga a los productos destinados a la venta, el Certificado Nacional de Artesanía, el cual acredita: "...que el producto corresponde a tipos de productos artesanales distintivos el país; que ha sido realizado, fundamentalmente, a mano o con máquinas movidas con energía básicamente humana; que el producto presenta diseños representativos de la diversidad cultural de la República Argentina y que ha sido realizado en forma individual por un artesano o colectiva por una unidad productora de artesanías de la República Argentina ...". (Rep. Arg., 2003).

Por su parte, el Mercado Artesanal de Mendoza certifica la autenticidad de las piezas que exhibe y comercia, a través de una etiqueta que señala que se trata de una "artesanía tradicional" mendocina, lo cual significa, que ha sido realizada con los materiales de la zona, que los instrumentos de trabajo son los propios de la zona también y que en el caso de los hilados, las tinturas son naturales

Por su parte, la UNESCO reconoce a las artesanías como una de las formas que asume la cultura tradicional y popular para representar el conjunto de creaciones de una comunidad cultural. Reconoce además que se fundan en la tradición y que son expresión de su identidad cultural y social. Sin dudas, las artesanías forman parte del patrimonio cultural y especialmente, las indígenas que, en Argentina, son identificadas y asumidas como manifestaciones genuinas de los pueblos que las producen.

Comercialización Actual

Dentro de la comercialización se plantea un problema en el marco de las posibilidades que tendrían las regiones periféricas de avanzar en procesos de desarrollo local en medio de las fuerzas de la globalización, que tienden a profundizar la marginalidad de estos territorios

Los problemas más importantes que frenan el desarrollo de la actividad artesanal son la falta de organización, la inaccesibilidad crediticia, la comercialización inadecuada, la falta de divulgación

de catálogos artesanales, el escaso volumen para una adecuada comercialización, el desconocimiento de los apoyos gubernamentales y la compleja tramitación administrativa.

La producción de objetos estéticos construidos forma parte del patrimonio cultural de un territorio que cobra nuevos significados y valores, como reacción local al proceso de mundialización. Se constituye, por tanto, en un recurso importante que puede ser aprovechado de cara a un desarrollo socioeconómico y ambientalmente más sustentable basado en la consideración de los recursos endógenos como estrategia para la consolidación y revalorización de las identidades territoriales.

La oportunidad que se abre en este tema, señalada por la promoción de nuevas formas de producción tendientes a la diversificación y especialización de los distintos sectores productivos en virtud de mercados más exigentes, hace que cobren nueva vida ámbitos, que como el desierto, constituyen “espacios invisibles”. Esta realidad se emparenta además, con un mejor aprovechamiento de las ventajas comparativas diferenciales de los recursos naturales y culturales que posee el desierto de Lavalle en función de las demandas que podría satisfacer.

El circuito de las artesanías textiles huarpes

Los puesteros del desierto de Lavalle desarrollan una economía de supervivencia en base a la ganadería extensiva caprina de la que obtienen carne, leche, guano y cueros para la producción de objetos estéticos construidos. Los resultados de estas actividades se caracterizan por la limitada rentabilidad, dada por el bajo precio tanto de la materia prima como de los escasos subproductos derivados de ellas.

La importancia que adquiere la actividad ganadera en la vida económica de los hogares, constituye un punto de partida significativo para comprender el valor de la producción de objetos estéticos construidos.

En cuanto a las materias primas, los artesanos huarpes aprovechan fundamentalmente para sus producciones textiles la lana de oveja que crían. Como subproducto de las actividades primarias que desarrollan, también utilizan el trueque, eventualmente la compra. Con este material producen artesanías tradicionales que consisten en piezas destinadas a frazadas, ponchos, fajas, etc.

La *capacitación*, tanto para el manejo de las técnicas como para el diseño de los objetos se nutre, principalmente, de la observación del trabajo de otros miembros del hogar; en mucha menor cuantía, de conocimientos obtenidos por capacitaciones específicas. Si bien, las familias actúan como talleres formativos, la producción es básicamente individual.

En efecto, la *comercialización* se basa en la gestión personal del/la artesano/a a través de la venta directa en su vivienda –taller- al consumidor local o al intermediario para el consumo extraterritorial, o bien en puestos demostrativos en el área central de la ciudad de Mendoza, forma que a la vez es difusión complementaria al “boca en boca” más tradicional. En todos los casos los precios son fijados por el/la artesano/a, con una ganancia mínima estimada en base a los días de trabajo que la pieza ha requerido y deprecia el valor agregado del diseño que, simplemente, va incluido en el “saber hacer”.

En ese contexto, los productos expuestos, resultan absorbidos y simplificados por los referentes de los íconos de la identidad nacional por encima de las singularidades étnicas de las diversas culturas presentes en el territorio provincial y nacional que son presentados bajo la denominación genérica de “productos típicos regionales”.

Distinto es el caso del Mercado Artesanal. Concebido como un programa de promoción del artesano folclórico por la Subsecretaría de Desarrollo Social de la Provincia, está destinado al rescate y valorización de las técnicas artesanales de las poblaciones aborígenes huarpes y tehuelches del territorio provincial. Pretende además, generar empleo con ingresos más estables para “...*aquellos artesanos que mantienen nuestra identidad.*”. Para ello, el Mercado compra los productos de los artesanos del desierto y otras que, luego de ser registrados, clasificados y certificados, son exhibidos para ser vendidos en su sede. La elección de las piezas se basa en la integración de criterios que contemplan autenticidad, diseño, autoría, originalidad, materialidad y calidad. El Mercado en su estrategia de intervención, promueve el mejoramiento de la calidad de los productos –tanto en los materiales como en las técnicas y productos finales- y el desarrollo de nuevos objetos para “consumo urbano”. En términos generales se trata de objetos que no se utilizan en el ámbito rural pero que resultan de una adecuación de otros que sí se utilizan. Casos de este tipo son las fajas “un poco más anchas” que, para los espacios urbanos, adquieren la forma de “camino de mesa” Esta amalgama de criterios es utilizada a su vez, para incidir en la mejora de la producción con el fin de cubrir el espectro de las necesidades de la demanda, mejorar los precios de los productos a la vez que incentivar la creatividad de los artesanos.

Bolivia:

**Los Tarabuco y
los Jalq'a**

Bolivia:

Los Tarabuco y los Jalq'a

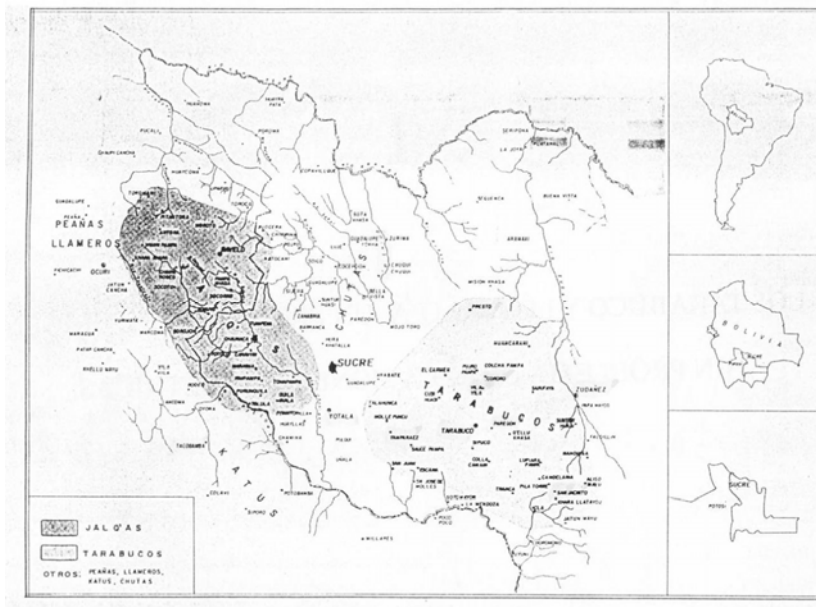
Bolivia: Los Tarabuco Y Los Jalq'a

El arte textil boliviano es el producto de años de historia indígena. Los pueblos se relacionaron para influenciarse entre sí, alimentándose de símbolos, creencias míticas y religiosas, costumbres y procesos de cambio.

La textilería boliviana refleja el encuentro con otras culturas, el sometimiento al dominio español y también la permanencia de un lenguaje propio, que si bien admitió elementos extranjeros, conservó la esencia indígena.

Para el presente trabajo nos centraremos en las comunidades de los indígenas tarabuco y jalq'a, cuyas creaciones textiles son de las más reconocidas y admiradas de Bolivia.

Ubicación y contexto étnico: Los Tarabuco se ubican en el departamento de Chuquisaca, al este de la ciudad de Sucre, capital de Bolivia. En la región se sitúan numerosas comunidades campesinas que conforman lo que se denomina un área cultural. No poseen un nombre que las unifique, por lo que se las reconoce como tarabuco, nombre de un pueblo que presta su denominación al conjunto. Las personas hablan quechua, utilizan un mismo vestuario y realizan diseños textiles con un innegable tronco común.



A la llegada de los españoles, el área de la aldea de Tarabuco era una de las fronteras del imperio Inca. Para defenderla de las invasiones de los estados vecinos, el Inca envió guerreros a la región. Con el tiempo, sus descendientes comenzaron a adoptar costumbres similares y un traje común: pantalones blancos, ponchos de los colores del arco iris y la *montera*, su sombrero característico.

Las comunidades que se autodenominan jalq'a se encuentran al oeste y noroeste de Sucre, en la puna baja y las regiones altas de los valles ubicados en la frontera con el departamento de Potosí. Todos los jalq'a hablan quechua y comparten un mismo traje y diseños textiles específicos. Cultivan papa, trigo, avena, maíz, habas, calabaza y otras verduras. Además, cada familia tiene algunas ovejas, cabras y a veces dos o tres burros o ganado vacuno.

Algunos de sus grupos vecinos, como los tacobambas y los macha, existían ya como tales en épocas prehispánicas. Sin embargo, los jalq'a y los tarabuco son el resultado de nuevas estructuraciones: plantean el problema de una conformación moderna de identidad, inexistente como tal en tiempos precoloniales.

Historia:

Los tarabucos y jalq'as, que hoy en día son diferentes en su vestuario, música, ritos y danzas, tienen un origen común. Cuando llegaron los españoles, el grupo étnico más numeroso que poblaba la región era el de los yamparaes, subdivididos en dos mitades (la de "arriba" y la de "abajo"), cada una subdividida a su vez en parcialidades menores, con su propia cabecera (especie de capital) y gobernante (curaca), aunque el de la mitad superior tenía preponderancia sobre el otro. A la llegada de los colonizadores, los yampara les obsequiaron parte de sus tierras, donde se fundó la ciudad de La Plata (actual Sucre), a la cual rodeaban los nativos.

Si bien las prendas de vestir de los pobladores de los Andes Meridionales tenían un patrón común, los detalles en colores y diseños, y los atuendos utilizados en la cabeza, permitían reconocer a una persona como originaria de un ayllu (1) determinado.

Durante los primeros siglos de la Colonia, los diferentes grupos que poblaban la región sufrieron fuertes procesos de cambio. Los que mantuvieron sus mismas fronteras perdieron las "colonias" que les permitían acceder a los productos de otras ecologías. Otros se dividieron en comunidades más pequeñas, y los demás perdieron su independencia al surgir las haciendas españolas y ser organizadas en torno a un nuevo dueño español.

Hacia el siglo XVII, el señorío yampara desapareció como tal. Las cabeceras de sus dos mitades se independizaron y dieron origen a nuevas identidades: Yotala, al este, cabecera de la mitad de abajo, se fusionó con pequeños grupos de mitimaes (2), dando origen a lo que conocemos como tarabucos; y Quila Quila, al oeste, cabecera de la mitad de arriba, se unió a otros dos grandes señoríos del norte, los Moro Moro y Qhara Qhara, originando el grupo jalq'a.

Ambos grupos se diferencian de los yampara de antes, y entre ellos mismos. Sus peculiares vestuarios, músicas, danzas, creencias y hasta mitos de origen (obviamente de creación tardía) dieron origen a identidades distintas.

Los textiles. Técnicas y Color

El vestuario y los textiles tradicionales son elementos que expresan la identidad de quienes los llevan de una manera más inmediata: saltan a la vista y están presentes constantemente. Los textiles tarabuco y jalq'a demuestran la diferenciación existente entre ambos grupos, a la par que en ellos se puede estudiar las similitudes derivadas del hecho de tener un origen común

1 Estructura socio – económica básica de las comunidades de la región andina, consistente en un grupo de personas que comparten un lazo consanguíneo, adscritas al mismo territorio, el cual trabajan de manera colectiva, para beneficio en conjunto.

2 Los mitimaes eran trabajadores enviados por el Inca a trabajar en diferentes niveles climatológicos con el objetivo de conseguir productos que no eran obtenibles en la cordillera y el Altiplano.

Las prendas de vestir son los principales elementos elaborados por la actividad textilera tarabuco y jalq'a, ya que más allá de cumplir una función como vestimenta, conllevan un *contenido simbólico* que define la identidad de cada grupo, acentuando sus diferencias gracias a los diseños característicos de cada uno, aún en prendas que comparten.

La técnica más recurrente en la fabricación de estos textiles es el pallay, en el cual se disponen simultáneamente dos o más hebras de urdimbre de diferentes colores, que van siendo escogidas al pasar la trama para obtener dibujos. Cabe destacar que las mujeres son las únicas que realizan esta actividad.

Las materias primas empleadas son dos: el algodón hilado (a mano o industrial), en su color blanco natural, y el vellón de oveja, hilado a mano y teñido artesanalmente. Los hilos de algodón se dejan como fondo de la tela, y los de vellón forman las figuras, que pueden ser de tipo abstracto o icónico. Siendo los de vellón más gruesos y peludos, las figuras resultan en relieve y dan una sensación de textura.

a) El vestuario de los hombres tarabuco

Los hombres tarabuco visten un “calzón” blanco, amplio y corto, a la altura de las rodillas. Llevan una almilla (camisa) de lana, siempre de color oscuro.

Encima de esas dos prendas, los tarabuco se ponen dos ponchitos muy pequeños, llamados unku. El unku correspondía a la túnica amplia y larga que usaban todos los hombres precolombinos. Sin embargo, fue cayendo en desuso, hasta convertirse en el pequeño unku tarabuqueño, que no tiene una función aparente, excepto la de conservar la memoria de épocas pasadas y establecer un vínculo directo con sus antepasados. Los tarabuco usan un unku que tapa el pecho, el kunka unku (unku del cuello), y otro que se lleva colgando sobre las caderas, el sik'i unku (unku del trasero).

Llevan un vistoso poncho en degradación de colores (k'uychis o arco iris) como principal prenda de abrigo, ojotas (sandalias) para los pies, a veces un cinturón de cuero de vaca adornado con remaches y dibujos, además de una chuspa (bolsa) donde llevan la coca, colgando de uno de sus hombros.

Tocan sus cabezas con una montera hecha de fieltro, que permite distinguirlos desde lejos. Son semejantes a los cascos españoles, aunque actualmente muy decoradas, que se han convertido también en una tradición.

b) El vestuario de las mujeres tarabuco

Las mujeres utilizan, sobre el cuerpo, un vestido amplio, con mangas hasta la mitad del brazo, llamado también almilla. Encima llevan el axsu, que explicaremos después. Luego, una Ilijlla (manta amplia) que se lleva en forma vertical o como atado portador de carga, sujeta por un topo (prendedor), un ch'umpi (faja) y ojotas (sandalias).

La mujer tarabuqueña se toca la cabeza con un joq'ullu (gorrito tejido a crochet) cuando con solteras, mientras que cuando ya convive con su pareja emplea una montera semejante a la de los

hombres, y una pacha montera o montera plana elegantemente decorada para ocasiones especiales.

El principal rasgo en el vestuario de los tarabuco es el *cromatismo brillante*, cuyos colores vivos y juegos de degradación producen el efecto de gran luminosidad. Estos colores puros y brillantes son obtenidos por tintes.

c) El vestuario de los hombres jalq'a

Los hombres jalq'a tienen un vestuario enteramente blanco, salvo por los bordados en el borde de las mangas y de los botapiés, y una franja oscura, azul o negra, que atraviesa la manga estableciendo un marcado contraste, a pesar de su pequeño tamaño; la manga se denomina alqa manga, que expresa una incitación a "estar despiertos".

El pantalón o calzón de los jalq'a sólo llegan hasta las articulaciones de la pierna con el tronco, es decir, no cubren las nalgas, que quedan tapadas por la almilla o camisa. En esa prenda minúscula pareciera existir un rechazo a la imposición colonial del uso obligatorio de pantalones, en desmedro del antiguo unku, que cubría todo el cuerpo, y que parece rememorarse con la almilla, aunque con la inclusión de mangas. El pantalón se sujeta con un cordón a la altura de la ingle.

Usan un sombrero muy pequeño, que no parece tener la función de protección del sol y la lluvia. Llevan una llijlla (manta tradicional) oscura amarrada a la cintura, ojotas (sandalias), una chuspa (bolsa) para la coca y un poncho de colores oscuros, con listas apenas perceptibles.

d) El vestuario de las mujeres jalq'a

El vestuario de las jalq'a es similar al de las tarabuco: sobre el cuerpo, el vestido amplio o almilla, el axsu, una llijlla (manta amplia) sujeta por un topo (prendedor), un ch'umpi (faja) y ojotas (sandalias).

Una diferencia existe, sin embargo, en el sombrero, ya que las jalq'a emplean el mismo que el de los hombres.

A diferencia de los tarabuco, los jalq'a definen su personalidad con una apariencia discreta y exenta de colores vivos. Han escogido la *opacidad y las tonalidades naturales* del vellón de ovejas y alpacas.

El axsu como manifestación de la diferencia y la mentalidad

La oposición de lo "brillante tarabuco" y lo "opaco jalq'a" va a un nivel más profundo aún: lo "visible tarabuco" contra lo "difícilmente visible" jalq'a. En los diseños tejidos que decoran la prenda femenina por excelencia, el axsu, es donde se puede apreciar este aspecto en toda su complejidad.

Axsu era el nombre de la túnica que llevaban las mujeres en épocas precolombinas. Se trataba de una pieza, hecha de dos paños unidos por una costura, que se envolvía ampliamente sobre el

cuerpo, ajustándose a la cintura con una faja tejida (ch'umpi) y suspendida de los hombros con dos topos (prendedores).

A comienzos del siglo XIX ya había comenzado a caer en desuso, pero en la región tarabuco y jalq'a se conserva, aunque mucho más pequeño, como una prenda donde se expresa la procedencia étnica de la mujer. Continúa siendo una especie de manto formado por dos piezas cosidas a la altura de la cintura, donde se ven dos espacios: la pampa, oscura y de color entero, y el pallay, donde se observan los dibujos que varían de una cultura a otra.

Al observar conjuntamente los axsus tarabuco y jalq'a se ve una clara diferencia de estilos en las texturas, los colores y la disposición de las figuras, que no parece corresponder a dos grupos casi colindantes. Sin embargo, esta diferencia no es arbitraria, sino que responde a un sentido.

Verónica Cereceda, antropóloga chilena experta en el estudio de estos textiles, los analiza en base a dos tipos de elementos:

- Plano de la expresión, correspondiente a las formas, colores y disposiciones en el espacio.
- Plano del contenido, correspondiente al significado de las figuras.

La diferencia y la semejanza entre los axsus tarabuco y jalq'a

Las diferencias entre los axsus de los tarabuco y los jalq'a se esquematizan en este cuadro:

PLANO DE LA EXPRESIÓN		PLANO DEL CONTENIDO	
<i>Tarabuco</i>	<i>Jalq'a</i>	<i>Tarabuco</i>	<i>Jalq'a</i>
Segmentado, discontinuo	Fluido, continuo	Mundo con luz, solar	Mundo sin luz, no solar
Contornos limpios	Contornos quebrados	Naturaleza organizada	Sin naturaleza vegetal
Orden, simetría	Desorden, caos	Animales conocidos y posibles	Animales desconocidos e imposibles
Luminosidad	Sin efecto de luz	Seres humanos en acción	Seres humanos estáticos
Claro	Oscuro	Con definiciones	Sin definiciones
Percepción neta	Percepción confusa	Objetos culturales	Ausencia de objetos hechos por el hombre

Sin embargo, cabe resaltar también dos puntos de contacto:

Primero, la búsqueda de una belleza en la representación de ambos mundos y que ninguna posición ideológica sobre ellos podría explicar. Tanto los tarabuco como los jalq'a toman cantidad de elementos que devuelven convertidos en una expresión propia de su ser.

Segundo, el tema del supay saxra, que al fin de cuentas no es exclusivo de los jalq'a, sino que se manifiesta también en los textiles tarabuco, aunque bajo otra visión. Los tarabuco se ubican en un plano trascendente, el de los héroes que buscan el contacto con los dioses, mientras los jalq'a se sitúan en la perspectiva de los dioses mismos.

Marcos legales y económicos

El sector textil y de confecciones aporta 130 millones de dólares al año a la economía boliviana, según el Ministerio de Desarrollo Económico, lo cual representa el 2% del Producto Interno Bruto boliviano.

Los lineamientos legales buscan promover, regular y fomentar la actividad artesanal, diferenciar las distintas formas de los objetos estéticos contruidos, priorizar y ordenar orgánica y funcionalmente la actividad. Las áreas en las que se enfocan los marcos legales son los problemas económicos, sociales, legales e institucionales, y organizativos.

Si bien la actividad artesanal y textil tiene gran importancia para el país, el gobierno es incapaz de cumplir todos los proyectos para fomentar la actividad, especialmente de los sectores rurales alejados. Por lo tanto, la promoción de la textilería queda en manos de instituciones de carácter privados (fundaciones u organizaciones no gubernamentales ONG's), que se encargan de incentivar la producción en manos de los nativos y ayudar en su comercialización, con el objetivo de que obtengan recursos de ella.

En Bolivia, las comunidades indígenas luchan por su supervivencia física y cultural. Como los mercados a menudo están lejos y son de difícil acceso, los campesinos viven principalmente de la agricultura de subsistencia. Los ingresos monetarios de los indígenas son extremadamente escasos. Muchos campesinos se ven obligado a trasladarse a las ciudades en búsqueda de trabajo, donde están expuestos a la asimilación cultural.

Antropólogos del Surandino (ASUR) es una fundación de investigación antropológica y etnodesarrollo, con sede en Sucre. ASUR es consciente del papel central que tienen los tejidos tradicionales para la supervivencia de las culturas andinas. La organización fue fundada en 1987 por Verónica Cereceda y Gabriel Martínez, dos antropólogos chilenos. Desde entonces, ASUR ha dirigido varios proyectos de desarrollo rural en los departamentos de Chuquisaca y Potosí.

El mayor proyecto de ASUR es el programa textil "Jalq'a-Tarabuco", cuyo efecto más importante es que combina la generación de ingresos en los áreas rurales con la revitalización de la cultura tradicional de los pueblos. El programa abarca a unas 1.000 tejedoras y más de 200 tejedores en 26 talleres, que producen artesanía textil de la más alta calidad. Todos los productos textiles se venden en la tienda del museo etnográfico que la organización mantiene en Sucre y donde presenta una colección de arte indígena contemporánea y antigua (con algunas piezas de más de 2.000 años de antigüedad).

La mayor parte del producto de las ventas, aprox. el 60%, va directamente para los tejedores. Otra parte de los ingresos se utiliza para comprar materia prima, pagar los impuestos y mantener la tienda. Y otra parte se destina a la enseñanza de nuevos aprendices.

Chile:

Los Mapuches

Chile: Los Mapuches

La textilería de las mujeres mapuches.

Breve Historia

“Defender la posibilidad de un arte indígena promueve otra visión del indio: abre la posibilidad de mirarlo no sólo como un ser marginado y humillado sino como a un creador, un productor de formas genuinas, un sujeto sensible e imaginativo capaz de aportar soluciones y figuras nuevas al patrimonio simbólico universal”

(Ticio Escobar)

Las sociedades a través del tiempo forman mecanismos de comunicación para transmitir de forma oral en el caso mapuche, de sus vivencias, de un pueblo que se resiste a desaparecer. Se erigen de las manos femeninas imágenes de mamíferos tutelares, plantas, flores, expresiones de su religiosidad, etc. Una prenda textil constituye un medio artístico imprescindible en la representación de la identidad étnica mapuche, porque forma parte de una poderosa red de relaciones sociales y simbólicas propias de esta cultura.

La tradición textil de este pueblo se puede rastrear desde tiempos precolombinos, como lo demuestra el sitio arqueológico de Alboyanco, en Angol IX región, fechado en 1436 d.c., lo anterior da a entender que antes de la llegada de los conquistadores los grupos que habitaban esta zona creaban tejidos con lana de camélidos teñida con colorantes vegetales.

Tenemos testimonios de cronistas de la época, el maestro de campo Alonso González de Nájera, siendo gobernador de puerto de Hércules en España, dedicó al conde de Lemos, Presidente a la fecha del Consejo de Indias, su obra Desengaño y reparo de la guerra del reino de Chile señala acerca de la mujer mapuche, *“sus ejercicios son hilar y tejer lana de quien visten en telares que arman de pocos palos y artificios. Dan con raíces a sus hilados todos colores perfectísimos, y así hacen los vestidos de varias listas, el negro para el cual no tienen raíces, lo dan muy bueno, cociendo lo que han de teñir en cieno negro repodrido”*, buen observador de las costumbres indígenas, proporciona abundante testimonio sobre la vida araucana.

Con la incorporación de la oveja por los colonizadores, se dio un cambio importante a la hora de realizar la actividad textil. Villalobos señala (...) *obtenían lanas para tejer ponchos, frazadas y telas- materia prima para la confección de indumentaria femenina-, adornadas en motivos en grecas y geométricos de diversos colores (...)* (Villalobos 1995: 50-51). Las prendas hechas por las mujeres dan paso para su uso en el intercambio y comercialización, por una parte con los españoles y por otra con los habitantes del andes argentino.

Durante el periodo de la Colonia, la textilera mapuche alcanzó su máximo desarrollo: se perfeccionan las técnicas y aumentan los volúmenes de producción. Se orientó además el arte textil al autoconsumo, sino también al comercio e intercambio³ con los españoles.

En la república de fines del siglo XIX, se fueron incorporando prendas textiles de la sociedad chilena. Más otras prendas sufrieron cambios o transformaciones o simplemente desaparecieron de la producción textil.

Hoy en nuestros tiempos, bajo los cambios que se ha experimentado con la modernidad, la tradición de la fabricación textil sigue vigente. Por ejemplo, para una ceremonia (4) como un nguillatun, un machitun, etc., tanto hombres como mujeres se visten con prendas tradicionales buscando mantener vigente su cultura y sus tradiciones.

La importancia de la oralidad en el traspaso de la información para la confección del hilado

Sin duda alguna la tradición oral representa la forma más antigua por medio de la cual los pueblos les traspasan información a las nuevas generaciones, poniendo énfasis en la importancia de la conservación de su historia, costumbre y tradiciones. En los relatos se puede apreciar que los trabajos que realizan se vinculan de forma primordial con lo sagrado y con el sentido religioso de la cultura mapuche. Por ejemplo, la sabiduría es un don que entrega Chao Ngenchén (Dios) a los humanos. Este vínculo está representado por dos dioses femeninos, el *fuego vieja* y la *araña vieja* quienes entregan este saber a la mujer joven.

Lo anterior nos lleva a analizar el orden social, donde existe una división del trabajo por sexo. Las mujeres dentro de la sociedad mapuche son las encargadas de hacer el tejido para su pueblo; en el ámbito del matrimonio son raptadas, arrancándola de la comunidad originaria para ir a vivir con el esposo en sus tierras, una vez instalada aquí tendrá que demostrar lo aprendido en su niñez y juventud para la ejecución de los trabajos que le corresponden a sus sexo.

Con respecto al aprendizaje nos remite a la enseñanza de la imitación gestual, las ancianas y las mujeres adultas serán el referente que tendrán las jóvenes para alcanzar los atributos femeninos. Así por una parte la vejez representa la sabiduría la experticia, por tanto, son personas muy respetadas y valoradas, son estos los que establecen una continuidad en el tiempo entre pasado y presente. Además tenemos que señalar, que en la cultura mapuche actual el proceso de socialización femenina es muy importante, porque las mujeres desde pequeñas aprenden las artes para la cual han sido designadas por su sexo y desde tiempos remotos. Por consiguiente, es en ellas que recae la difícil tarea de hacer el tejido para vestir a su pueblo, proveer de abrigo y generar ingresos familiares.

³ Tenemos que destacar que el comercio e intercambio con los españoles se dieron como bien lo señalan los historiadores Leonardo León Solís y Sergio Villalobos, en un marco de *Relaciones Fronterizas*.

⁴ Alonso de Ovalle, nos dice: “*en sus fiestas, bailes y regocigos, aunque no añaden más vestido, se mejoran en la cualidad dél, porque guardan para estas ocasiones los vestidos de mejores colores y variadas listas y de más finas lanas y más costosos tejidos*”, en *Histórica relación del Reino de Chile*, publicada en Roma en 1646, el autor suministra datos sobre las costumbres de los aborígenes, además nos proporciona información sobre la aculturación del indio de la zona central.

Hilar es un proceso complejo por cuanto la mujer mapuche debe aprender las técnicas del teñido y del tejido que como conocimientos se deben internalizar para cumplir con su función dentro de la sociedad mapuche. En esta parte del desarrollo la vida, la familia juega un primordial en velar porque sus hijas sean buenas tejedoras. Se manifiesta su inquietud por medio de la realización de prácticas de orden mágicas asociadas por un lado a su forma de ver el mundo (cosmovisión), y los mitos que dan origen a la textilería.

En su paso por la etapa de aprendiz los sueños son importantes porque son reveladores del vínculo entre lo sagrado y lo humano. El vínculo directo que hay entre estos dos aspectos, es que el mensaje encierra en sí un polifonía es decir, distintas voces que a nuestra visión occidental solo representan la ideosincracia mapuche, pero para ellos, es sustancialmente importante, porque por medio de Ngenchen (Dios), le entrega información de cómo van a ser las mujeres en sus oficios.

El sentir del significado del tejido

Para poder entender el verdadero significado del tejido primero hay que tener en cuenta que la historia del pueblo mapuche, es una *acerca de la intolerancia...* por parte de nosotros *que no soporta la existencia de la gente diferente* (Bengoa 1987:5), por tanto es sumamente complejo hacer un análisis de su cultura sin previo conocer un poco de su historia. Es relevante además porque de esta forma sentimos sus experiencia, comprendemos su lenguaje, dioses, y lo más importante que representa una cultura de la resistencia, que se niega a desaparecer ante el mundo moderno.

Por ello conocer lo que dice el mensaje o dungu que se contienen en los distintos diseños, no es para nada fácil, hay que manejar códigos de lectura que están insertos dentro de sus obras. Por ejemplo, hay diseños que tienen relación directa con su mito de origen, el de Kai Kai y Tren Tren. El antropólogo Pedro Mege en su libro *la imaginación araucana*, plantea dos niveles de significación en los tejidos mapuches, el primero estaría dado *“por la selección que se hace de las materias primas utilizadas, pues en ello percibe una intención, que va más allá de la funcionalidad técnica... el segundo nivel está dado por la relación existente entre destinatario y uso funcional”* (Mege 1997)

A través del dibujo del tejido, se podría contar una historia o saber la posición social de un hombre o una mujer. Las historias contadas perviven en la memoria colectiva, nos remiten a una persona en particular o para una situación en especial, las vestiduras podrían representar una señal con respecto a la vida de una persona. En síntesis, se podría establecer un diálogo entre las distintas creaciones, un lenguaje que se oculta hacia los *otros*, dejando en claro las fronteras de pertenencia.

El Poncho y el Chañüntuku, como expresión del arte del tejido.

La producción textil que se desarrollo en los pueblos de la cordillera y de las pampas argentina de la zona de la Araucanía, constituyen focos específicos donde se desarrollan aspectos culturales y estéticos.

El Poncho o *Makuñ* la prenda masculina por excelencia, llamado también makuñ en mapudungun, textil que se usa todavía en la zona sur de la Argentina y Chile inviste al hombre que lo usa de una estética envolvente y amplia. Como prenda masculina recibe por parte de la maestra tejedora un especial interés, la cual realiza un enorme esfuerzo creativo para dar vida a su creación. Tanto sus diseños como sus colores implican en sí mismos relaciones entre territorios y linaje, todo poncho representa por sí sólo una densidad estética y simbólica muy específica que debe dar cuenta del poder, jerarquía y prestigio por quién lo porta, por medio del lenguaje que predomina en su diseño y sus colores.

En su especificidad los ponchos se distinguen dependiendo de los dibujos que presentan y de su disposición cromática. Se puede encontrar la *mantazucar*, de forma cuadrangular coloreado de blanco y negro y algunas veces de rojo. Su nombre se debe a la gran similitud que tiene con los cubos de azúcar. Por su sencillez de su conformación y motivos, constituía la primera prenda que la mujer casada le tejía a su esposo cuando inician una vida en común.

*“Un gran dominio dentro de los ponchos mapuche lo constituyen los denominados iimin⁵ makuii. Su complejidad técnica y formal los convierte -al contrario de la mantazucar- en trabajo exclusivo de una maestra tejedora, ya que los dibujos realizados en tejido iimin implicaban un acabado conocimiento de las estructuras textiles. La mayor parte de las veces contienen representaciones de plantas y animales asociados a la fuerza y la energía masculina, como por ejemplo el Chilco (*Fuchsia magellanica*) y el Copigüe (*Lapageria rosea*). En ocasiones estas representaciones fitomorfas y zoomorfas se asocian con motivos como praprawe (laberinto escalonado) y otros elementos contruidos por el contraste entre la figura y el fondo. La densidad simbólica de este tipo de mantas es realmente notable, constituyendo una delicada expresión plástica y estética”* (Alvarado 1986: 52).

Otra forma de poncho que es tejido por las maestras son los *Trarükan⁶ Makuñ*. Sus principales características es que sus motivos se hacen por medio del teñido de los hilos de la urdimbre antes de ser tejida. Especialmente el praparawe que combina el blanco y el negro, se distribuyen por el tejido en columnas que constituyen su estructura textil.

El Chañüntuku

El caballo en la tradición de los habitantes de la pampa y de la Araucanía, significó un gran desafío para las maestras tejedoras, que se vieron enfrentadas a crear y producir artefactos para lucir al jinete montado y además que resaltara su prestigio y su linaje. De esta manera aparecen los denominados aperos y *Chañüntuku* que son hechas por las tejedoras, como adorno ecuestre.

Hay que destacar dos aspectos esenciales de orden estético y estructural de los Chañüntuku. Primero, son piezas donde la cara juega un rol fundamental ya que si se observa tanto revés como derecho hay una diferencia en la construcción y su aspecto. Segundo, la existencia de trozos de hilos, constituyen uno de sus rasgos principales que los define como un tipo de pellón.

⁵ Ñimin: recoger. Se refiere a la acción de levantar determinados hilos para crear el diseño.

⁶ Traru: atar. Se refiere al procedimiento de teñido de las urdimbres por amarras.

En otros casos los colores han pasados a jugar un rol específico y representativo, presentando variaciones cromáticas y composiciones plásticas realmente notables, que se basan principalmente en contrastes y degradaciones de color, así como también combinaciones y composiciones como figuras.

CONCLUSION

En general las producciones de objetos estéticos de las comunidades analizadas, responde a la categoría estética latinoamericana barroca debido al uso de colores fuertes, brillos, formas y distribución en el espacio (horror al vacío), elemento común heredado de la dominación Inca que las comunidades de Argentina y Bolivia sufrieron. Como patrimonio cultural son bienes “marca” del territorio, que lo singularizan e identifican a la vez que refuerzan su noción como etno-territorio.

La desterritorialización de los objetos estéticos construidos provoca la transmutación de los valores de uso y simbólicos, incidiendo en la aparición de otros nuevos que sustituyen a los originales o anteriores. La actividad turística, si bien colabora con la difusión, mantenimiento y desarrollo de los objetos estéticos -particularmente de las indígenas- incide notablemente en las tres fases de su producción e induce a transformaciones que no siempre son las buscadas por sus productores.

Por otra parte, como dice García Canclini, *“en este contexto, llamado "globalización", en el que la convergencia de fenómenos económicos, comunicacionales, y migratorios acentúa las interdependencias e interconexiones supra-nacionales, el arte y las artesanías (mejor dicho: objetos estéticos construidos) como toda la producción cultural sufren mutaciones estructurales. Así como las identidades artísticas nacionales se desdibujan ante la circulación simultánea de obras en diversos países, a través de soportes virtuales, de exposiciones y bienales internacionales, y por el desplazamiento casi constante de los artistas en busca de los diversos centros del mercado”*.

Analizando las distintas comunidades, podemos ver que han ocurrido cambios en lo que respecta a las vestimentas aborígenes, y en el modo de producción y comercialización de éstas. Por ejemplo, en el caso de Mendoza, la comunidad huarpe posee una vestimenta muy similar a la que se utiliza en las ciudades (jeans, remera, zapatillas, etc.), conservando de sus antepasados únicamente, y en ocasiones especiales (tal como una fiesta) un “poncho” hecho por ellos mismos. En el caso de Bolivia se genera un cambio con el paso del tiempo también. A modo de ejemplo, puede mencionarse a los tarabuco, quienes vestían un “calzón” blanco, amplio y corto, a la altura de las rodillas y llevaban una camisa de lana, siempre de color oscuro. Encima de esas dos prendas, los tarabuco se ponen dos ponchitos muy pequeños, llamados unku. En la actualidad esto ha sido adaptado por una túnica que no tiene una función aparente, excepto la de *conservar la memoria de épocas pasadas y establecer un vínculo directo con sus antepasados*.

Por todo esto, podemos decir que las comunidades aborígenes en general tienen que competir con la industria de las grandes transnacionales de los textiles o de los grandes grupos económicos que hacen estos productos, pero no hay que olvidar que para tener una producción textil de calidad, no sólo se trata de vender a precios adecuados y colocar el producto en ferias y exposiciones, sino hay que entender que todo esto debe ir acompañado de un desarrollo regional que le abra pasos a nuevos mercados, satisfaciendo a los consumidores que compran con el afán de llevarse en ellos

un poco de su cultura y de su historia. Por lo tanto, la diversificación en la producción de parte de estos grupos sería la forma por la cual podrían resistir a morir aplastados por el gran capital.

Bajo qué formas hay que luchar, ese es el gran dilema. A nuestro juicio las luchas deben estar enmarcadas dentro de las premisas históricas, actuales y futuras. Las premisas históricas tienen directa relación con la tenencia de la tierra, su gobierno y desarrollo y es fuente principal del conflicto con el estado, la legislación e intereses particulares. La sustitución de valores con la creciente creación de nuevas producciones, lleva a plantearse si en el nuevo posicionamiento tanto del turismo como del mismo avance de las ciudades, dentro de las economías sudamericanas, las producciones estéticas pasarán a ser un producto creado para la actividad turística o un testimonio de la vida cotidiana susceptible de ser aprovechado turísticamente.

Es importante también reflexionar que la mercantilización del patrimonio a través de estas producciones puede redundar en la tematización del territorio más que en la consolidación de su identidad como etno-territorio, con toda la complejidad que esta noción conlleva. Si bien las tendencias actuales del turismo se mueven apegadas a la especialización y la singularidad, es importante controlar los efectos de la tematización en la banalización del patrimonio cultural y por tanto, la desvalorización de los recursos, dada por la simplificación mercantilista de la complejidad territorial.

Por último y a manera de consideración final, si se trata de preservar el patrimonio, dignificarlo, ponerlo en valor y dado que las producciones estéticas son a la vez patrimonio material e inmaterial, simbólico y tangible; las acciones que en este sentido se lleven a cabo requieren de la comprensión integrada del sistema, priorizando a los artesanos, productores de este patrimonio. En Argentina, si bien jurídicamente se han producido importantes avances, la realidad nos indica que aún estamos lejos de traducir en todos sus términos ese avance. En el caso de Bolivia ocurre algo muy similar, ya que si bien aquí la actividad artesanal y textil tiene gran importancia para el país, como dijimos el gobierno no fomenta la actividad como debiera, especialmente la de los sectores rurales alejados. Por lo tanto, la promoción de la textilería la terminan haciendo agentes privados, quienes incentivan la producción en manos de los nativos y ayudan en su comercialización, con el objetivo de que obtengan recursos de ella.

Bibliografía

Morales Guñazu, Fernando. *Primitivos Habitantes de Mendoza, Huarpes, Puelches y Cucas.*(LUGAR DONDE HABITAN)

Aguilar Criado, Encarnación: “*Entre la tradición y la modernidad: las artesanías, una propuesta de análisis*”. En: **IAPH. Patrimonio Etnológico. Nuevas perspectivas de estudio.** Cuadernos del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Sevilla. 1999. p.130-155.

Gobierno de Mendoza, Argentina: **Plan de desarrollo turístico Mendoza, 2000 – 2005.** Turplan. Mendoza, 2001.

García Canclini, Néstor: “*Los usos sociales del patrimonio cultural*”. En: **IAPH. Patrimonio Etnológico. Nuevas perspectivas de estudio.** Cuadernos del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Sevilla. 1999 p. 16-33.

Montaña, Elma; Torres, Laura M.; Abraham, Elena M.; Torres, Eduardo; Pastor, Gabriela: “*Los espacios invisibles. Subordinación, marginalidad y exclusión de los territorios no irrigados en las tierras secas de Mendoza, Argentina*”; en Revista **Región y Sociedad**, Sonora, México Colegio de Sonora, Hermosillo. 2005. Vol. **XVII**, N° **32** pp. 3-32.

República Argentina: Secretaría de Cultura. **Certificado Nacional de Artesanía.** Anexo 1. Requisitos y criterios para la acreditación de la condición artesanal de productos elaborados en la República Argentina. Buenos Aires, 2003. Disponible en . Acceso: 8 sept. 2003.

Servetto, Lilia; Castilla, Alejandra; Navarro, Marta; Vaquero, Amalfi: **La artesanía en la zona andina argentina. Propuestas para el desarrollo.** Universidad de Córdoba, España. 1998. ISBN: 84-7801-454-3.

UNESCO: “**Programa sobre el Hombre y la Biosfera**”, N° 8. Conferencia Internacional de la Biosfera. París. 1968.

Marzocca, Angel, *Index de plantas colorantes tintóreas y curtientes. Manual de las especies de Argentina.*

Buenos Aires, Serie de la Academia Nacional de Agronomía y Veterinaria, 1993.

Stramigioli, Celestina. *Teñido con colorantes naturales. Recuperación de una técnica textil Aylu, 1991*

CEDLA Unidad de Estudios Urbanos, “**Artesanía: Participación y cambio N° 1. Problemática del sector artesanal**”. La Paz, 1989

CEDLA Unidad de Estudios Urbanos, “**Artesanía: Participación y cambio N° 2. Funcionamiento de los talleres artesanales**”. La Paz, 1990

CEDLA Unidad de Estudios Urbanos, “**Artesanía: Participación y cambio N° 3. Las organizaciones artesanales**”. La Paz, 1990

CEDLA Unidad de Estudios Urbanos, “**Artesanía: Participación y cambio N° 4. Lineamientos de política para el desarrollo del sector artesanal**”. La Paz, 1990

CEDLA Unidad de Estudios Urbanos, “**Artesanía: Participación y cambio N° 5. Proyecto de ley de regulación y promoción de la actividad artesanal**”. La Paz, 1990

CERECEDA, Verónica; DÁVALOS, Jhonny; MEJÍA, Jaime, “Una diferencia, un sentido: los diseños de los textiles Tarabuco y Jalq’a”, Antropólogos del Sur Andino ASUR. Sucre, 1993

FUNDACIÓN CULTURAL QUIPUS. PROGRAMA DE DESARROLLO ARTESANAL QUIPUS, “Artesanía y Arte popular”. La Paz, 1998

RAMALLO NÁJERA, CARLOS, “Capacitación y Diseño para mejorar la producción y las oportunidades de comercialización de productos artesanales”, Programa de Desarrollo Artesanal Quipus. La Paz, 1996.

VILLALOBOS, SERGIO, “Historia de Chile”. Editorial universitaria, Santiago de Chile, 1995.

ENCINA FRANCISCO A. “Historia de Chile”. Editorial Nascimento, Santiago de Chile 1955, Tomo I.

BENGOA JOSÉ, “Historia del Pueblo Mapuche” (Siglo XIX y XX). Ediciones Sur, Santiago de Chile, 1987.

ZAPATER HORACIO, “Aborígenes chilenos a través de cronistas y viajeros”. Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile, 1978, 2° edición.

ESCOBAR, TICIO, “El arte del otro. En: **La belleza de los otros**. Asunción el Paraguay, Museo del Barro, 1992, p. 15 a 39.

ALVARADO MARGARITA, “Hijos del Viento”, arte de los pueblos del sur siglo XIX. Proa Fundación, 1986, p. 50 a 54.