

Universidad Nacional de San Luis

Facultad de Ciencias Humanas



**Inclusión de saberes culturales fronterizos**

**en la**

**Educación Superior.**

**Iconografías textiles de la Franja Andina de América**

**Alejandra María Gabriela Juárez**

**Directora: Especialista Brinia Guaycochea**

**Trabajo Final Integrador para optar al Grado de  
Especialista en Investigación en Ciencias Sociales y Humanas**

**Alejandra María Gabriela Juárez**

**Nombre y apellido  
Estudiante**

**Brinia Guaycochea**

**Nombre y apellido  
Director/a (repetir en caso de co-  
director/a)**

**San Luis - Argentina**

A mi Madre Antonia Ana Concepción Samblás, mi gran Maestra Artesana.

A mi Padre Leopoldo Facundo Gilberto Juárez, mi gran Maestro de vida.

A mis abuelas: Celestina Bosko Samblas y Maida Juárez, por enseñarme a tejer.

***“Hay un idioma dentro del idioma  
que hila el telar y que no tiene pausa.”***

-Armando Tejada Gómez-

***“El saber no es el de una realidad construida por objetos,  
sino llena de movimientos o aconteceres”***

-Rodolfo Kusch-

## **Agradecimientos**

A los/las docentes y autoridades de la Especialización en Investigación en Ciencias Sociales y Humanas -Universidad Nacional de San Luis- por su apoyo, acompañamiento y enseñanzas recibidas.

A Brinia Guaycochea, guía y maestra en el camino de aprender a investigar, a indagar con responsabilidad y profundidad aquellos saberes que nos inquietan y apasionan. Por su acompañamiento permanente, su sabiduría, sus aportes intelectuales y lecturas, los que fueron un sostén invaluable en el recorrido de este camino de investigación.

A Doris Luengo quien me guió y alentó en las investigaciones iniciales y depositó su confianza en mis deseos de aprender a investigar.

A los docentes e investigadores que me recibieron para realizar las entrevistas y construir juntos esta investigación y seguir entretejiendo saberes textiles: Elida Moreira; Patricia Cartara; Sabina Florio; Claudia Graneros; Sebastián Rossetti; Vesta Olivera y Brinia Guaycochea.

## **Presentación del director**

El planteo del Trabajo Final Integrador (TFI) “Inclusión de saberes culturales fronterizos en la Educación Superior. Iconografías textiles de la Franja Andina de América” deviene del interés manifestado por Alejandra María Gabriela Juárez en la exploración de temáticas afines, todo lo cual le ha permitido sistematizar las distintas dimensiones de este conocimiento. En diversas reuniones científicas expone trabajos referidos al estudio del significado de la iconografía Mapuche como lenguaje representacional que cifra numerosas cosmogonías de espacios y tiempos ancestrales. Entre otras colaboraciones se destacan las expuestas en la Universidad Nacional de Rosario durante los años 2013, 2014 y 2015 presentadas aquí en el orden cronológico citado: “Lo enunciado en el diseño textil mapuche. Su continuidad en la textilería de los artesanos tejedores de la provincia de San Luis”; “La influencia del contexto en la conformación iconográfica Mapuche” y “La inclusión de la iconografía Mapuche como contenido de aprendizaje en materiales para la enseñanza de Español como Lengua Extranjera (ELE)”. Así también, la Universidad Nacional de San Martín en 2014 y la Universidad Nacional de San Luis en 2019 son escenarios de actividades científicas que suscriben, respectivamente, la presentación de “La condición de la mujer en el espacio artístico de un lenguaje ancestral” y de “El uso de la técnica de análisis de contenido en una práctica de investigación llevada a cabo desde el Profesorado Universitario en Letras”. La trayectoria anterior posibilita, en el año 2018, su inserción formal mediante una Pasantía en la Línea 2 del Proyecto de Investigación Consolidado “Desarrollo léxico-pragmático del lenguaje y el ‘otro’ en las prácticas discursivas” de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de San Luis (UNSL). Como el título del Proyecto lo indica la inclusión del ‘otro’ concita un conjunto de elaboraciones de especificidad disciplinar que verifican su coherencia con la necesidad de integrarse a este grupo de investigación. En tal sentido, los desarrollos teóricos sobre la enunciación y la subjetividad del lenguaje refieren que las marcas enunciativas dan cuenta de cómo el sujeto se inscribe en el

interior del enunciado, participa con su punto de vista, otorga su visión del mundo y muestra su posicionamiento ideológico. Asimismo, la sociolingüística sostiene que su propósito es describir al lenguaje, en tanto hecho social y en el ámbito de las interacciones de una comunidad. Se aboca a dar respuestas sobre el funcionamiento del sistema lingüístico dentro de las relaciones interpersonales y reconoce al lenguaje como símbolo de identidad individual y social. Construida esta ubicuidad del campo lingüístico ese 'otro' manifiesta una dependencia intrínseca entre textiles, lenguaje e iconografías (¿escritura?), ya que dichas producciones admiten una lectura enunciativa de su cultura y sus revelaciones simbólicas. Los íconos textiles de la Franja Andina<sup>1</sup>, sin dudas, portan enseñanzas y continuidad con la escritura porque actúan como un registro de su interioridad epistémica donde el color y la forma derriban barreras e invitan al encuentro con el 'otro'.

Los procedimientos lingüísticos que caracterizan al lenguaje explican aspectos de las capacidades textuales en tanto prácticas socio-discursivas en las que el 'otro originario' gravita como representación de identidades primigenias y/o contemporáneas. El papel que asumen las prácticas discursivas, y la cualidad de éstas de impregnar de intencionalidad las palabras del 'otro', permite construir un espacio propicio para el análisis de opciones lingüísticas con que los individuos interactúan en su hábitat cultural. Es por ello por lo que el conocimiento de la significación de un sistema de representaciones ancestral de la Franja Andina activa la competencia intercultural y apela a formar criterios de inclusión de contenidos dedicados a temáticas referidas a la iconografía telera entendida como un lenguaje, es decir, un sistema de representaciones que refleja una visión del mundo y actualiza una interacción enriquecida por el sentido de las imágenes de la comunidad que les da origen.

La naturaleza social del lenguaje y los principios que orientan la enunciación de saberes, denominados aquí como fronterizos, conduce hacia el universo de las culturas precolombinas de

---

<sup>1</sup> Se designa con mayúscula Franja Andina a una región cordillerana específica y demarcada geográficamente.

los Andes Centrales que se extiende hasta el sur de América y adquiere su propia identidad. Los tejidos constituyen el medio a través del cual se resguardan en la memoria el valor axiológico de ciertas figuras que interaccionan en el devenir de los tiempos para su preservación. La circulación académica de estos saberes se conecta con un espacio histórico que aporta la noción de su existencia antes de la colonización española ubicada temporalmente en los años 270 d. C. y, además, de las zonas de conservación que perviven hoy como hábitats restringidos. La conquista produce profundos cambios sociales y modifica un sistema de significaciones cuya carga léxico-semántica se constituye en unidades de información compartidas entre pares, en tanto que la comprensión de los objetos y del mundo organiza una escala de valores que se registra a través del carácter sígnico del arte textil.

La inclusión de saberes fronterizos en la malla curricular de carreras humanísticas universitarias puede reconstruir la trama sociocultural antes delineada y generar un dispositivo desde el cual es posible organizar contenidos que expliquen el sentido de la vida de las comunidades andinas. De modo que, la sistematización de este tipo de conocimiento depende de establecer criterios basados en consensos académicos que definan aquellos supuestos culturales e interpreten el contexto particular de su sabiduría. Lo expresado configura una comprensión del constructo teórico de 'currículo' apoyado en principios, selección y métodos de transmisión que deben ser construidos. Por lo tanto, amerita que la investigación y la práctica educativa otorguen importancia a la incorporación e interpretación de los lenguajes iconográficos textiles de la Franja Andina de América, ya que condensan una amalgama cultural y una visión cosmogónica de experiencias vitales humanas situadas geográfica e históricamente.

## Tabla de Índice

|  |                |
|--|----------------|
| <b>Tabla de Índice .....</b>   | <b>- 1 -</b>   |
| <b>Resumen.....</b>  | <b>- 2 -</b>   |
| <b>Introducción.....</b>   | <b>- 4 -</b>   |
| <b>Consideraciones preliminares .....</b>                                      | <b>- 7 -</b>   |
| <b>Antecedentes .....</b>  | <b>- 9 -</b>   |
| <b>Capítulo 1: Marco teórico epistemológico .....</b>                          | <b>- 12 -</b>  |
| 1.1. Los textiles como saberes culturales fronterizos. Saberes otros .....     | - 12 -         |
| 1.2. Los estudios textiles andino.....   | - 22 -         |
| 1.2.1. Los textiles como lenguaje y escritura.....                             | - 27 -         |
| 1.2.2. Los textiles como lenguaje artístico ancestral.....                     | - 32 -         |
| <b>Capítulo 2: Marco contextual sociopolítico, filosófico y Cultural .....</b> | <b>- 39 -</b>  |
| 2.1. El mundo andino .....   | - 39 -         |
| 2.2. Una geografía y un tiempo textil andino .....                             | - 47 -         |
| 2.3. Tradiciones textiles andinas .....  | - 54 -         |
| <b>Capítulo 3: Marco referencial de la Educación Superior .....</b>            | <b>- 74 -</b>  |
| 3.1. Contexto académico universitario .....                                    | - 74 -         |
| 3.2. Los saberes textiles andinos como contenidos formativos académicos .....  | - 79 -         |
| <b>Capítulo 4: Marco metodológico .....</b>                                    | <b>- 87 -</b>  |
| 4.1. Consideraciones metodológicas .....                                       | - 87 -         |
| 4.2. Universo y tangibilidad de la muestra.....                                | - 91 -         |
| 4.3. Análisis de datos y resultados .....                                      | - 91 -         |
| Conclusiones .....   | - 108 -        |
| <b>Referencias.....</b>  | <b>- 110 -</b> |
| <b>Índice de Tablas.....</b>   | <b>- 121 -</b> |
| <b>Índice de Figuras .....</b>   | <b>- 122 -</b> |
| <b>Anexo I .....</b>   | <b>- 123 -</b> |
| <b>Fichas de entrevistas.....</b>  | <b>- 123 -</b> |
| <b>Guion de preguntas de entrevistas .....</b>                                 | <b>- 123 -</b> |
| <b>Respuestas.....</b>   | <b>- 123 -</b> |
| <b>Anexo II .....</b>  | <b>- 153 -</b> |
| <b>Permiso para el uso de las figuras.....</b>                                 | <b>- 153 -</b> |
| Museo Chileno de Arte Precolombino .....                                       | - 153 -        |
| Biblioteca Danesa .....  | - 154 -        |
| <b>Anexo III.....</b>  | <b>- 155 -</b> |
| <b>Referencias extendidas.....</b>   | <b>- 155 -</b> |

## **Resumen**

El presente Trabajo Final Integrador (TFI), “Inclusión de saberes culturales fronterizos en la Educación Superior. Iconografías textiles de la Franja Andina de América”, propone la inclusión de contenidos culturales subyacentes a la iconografía textil de la Franja Andina en la malla curricular en carreras de grado humanísticas universitarias. El planteo inicial conduce a explorar las tensiones de los saberes fronterizos de los lenguajes iconográficos con relación al conocimiento científico academicista y a estudiar cómo pueden convertirse en contenidos curriculares desde la potencialidad simbólica de sus tradiciones. Para este propósito se construye un marco teórico documental que contempla la comprensión de los sentidos iconográficos como lenguajes de resistencia frente a la imposición de un conocimiento académico hegemónico. Asimismo, en los diferentes capítulos introductorios se estudia el universo textil andino en sus aspectos geográfico, sociocultural, político y epistémico en tanto íconos portadores de un lenguaje artístico ancestral conformado por mensajes, ideologías, creencias y cosmovisiones. En tal sentido, se profundiza sobre la conformación de cadenas simbólicas iconográficas, cuyas huellas permiten establecer cómo el sujeto se inscribe dentro de su comunidad para expresar su visión del mundo, su posicionamiento ideológico, su sistema de creencias, sus relaciones interpersonales y sus diversas tradiciones. A pesar del silenciamiento de estos saberes surge la necesidad de preservación, por consiguiente, se considera que la universidad debe asumir su rol dinámico con respecto a la disposición de los contenidos que habitan los planes de estudios universitarios de las humanidades y artes. Además, la autonomía universitaria y la libertad académica le otorgan la capacidad de enseñar e investigar desde las propias ideas y sin condicionamientos externos, en tanto, se reflexione sobre la pertenencia a una institución flexible con capacidad de respuesta a las demandas del entorno. Para abordar el objeto de estudio, a nivel metodológico, se apela a una lógica cualitativa y se opta por la entrevista semiestructurada en la que el entrevistador dispone de un guion abierto que aporta información fundamental sobre el tema. Consecuentemente, se elaboran tablas de

análisis y de procesamiento de las que emergen contenidos y categorizaciones elaboradas sobre el criterio de relevancia para garantizar una mayor profundidad en cuanto a la codificación e interpretación de los datos interrelacionados, es decir, la elicitación de ejes sobre los cuales es viable la inclusión de saberes fronterizos surgidos de la iconografía textil. También, se construye un glosario de imágenes en el que se consigna la pauta lexicográfica estandarizada por la bibliografía existente y se conforma, para cada imagen, un campo semántico ambivalente para establecer relaciones entre la ritualidad moderna y la ritualidad de los pueblos originarios. Finalmente, se comprueba que estos contenidos son transferibles a un ámbito académico desde el cual puedan ser resignificados a nivel curricular y se elaboran conclusiones generales sobre la continuidad de estas cosmovisiones míticas, religiosas, sociohistóricas y estéticas.

*Palabras clave:* saberes fronterizos, iconografía textil, lenguajes culturales, Franja Andina, educación superior

## **Introducción**

Provengo del mundo de las/los artesanas/os textiles en el que muchas veces el dominio de una técnica, luego de un largo recorrido de aprendizaje, no garantiza la ausencia de incertidumbre sobre cómo quedará la obra final. La falta de certezas habita en nuestro interior con una imagen tenue, pero al mismo tiempo fuerte, sobre aquello que deseamos lograr y cuya persistencia es sumamente movilizante durante el proceso de creación. En este universo donde conviven formas, texturas y colores hay una concertación de emociones e ideas que se repiten de manera sistémico-solidarias como la seriación, cuya presencia en el arte integra de manera renovada aquellos elementos que le dan dinamismo a la materia prima (lana) y al instrumento con el que trabajamos (telar).

Retomando algunas afirmaciones anteriores, he expresado que la duda es parte del desarrollo de una perspectiva artística subjetiva en la que realidad e imaginación constituyen el material de base sobre el que se encamina el sendero incierto de no saber acabadamente cómo va a quedar la pieza final. Este hecho se concreta en un ensayo constante que profundiza la mezcla de entramados y/o significaciones y corona una práctica social, cuya voz invoca resistencias, continuidades y adaptaciones identitaria e históricas.

Personalmente, me percibo como una artesana tejedora llena de interrogantes en cuanto al sentido de los textiles como portadores de saberes de particular trascendencia cultural devenidos de su enclave Andino. Así dos ejes temporales enmarcan su espacialidad cordillerana, por un lado, los textiles andinos del período precolonial y colonial, por otro, la continuidad actual de esta tradición textil.

Integrando mi actividad formativa como alumna de la Licenciatura en Comunicación Social y como pasante del proyecto de investigación “Desarrollo léxico -pragmático del lenguaje y el ‘otro’ en las prácticas discursivas”<sup>2</sup>, es posible trazar una prolongación lineal sobre mi interés por las temáticas antes citadas que, a su vez, dan consistencia al tema

---

<sup>2</sup> Proyecto de Investigación Consolidado (período 2018-2022) de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de San Luis dirigido por la Esp. Brinia Guaycochea.

planteado para este TFI, el cual apunta básicamente a reconocer en los lenguajes iconográficos textiles de la Franja Andina, saberes fronterizos posibles de ser incluidos en la currícula de carreras humanísticas universitarias.

Siempre mi preocupación ha persistido en explorar el valor de los saberes subyacentes que emergen de los tejidos andinos y así lo he realizado en colaboraciones destinadas a congresos, jornadas y cursos. Haciendo un registro, encuentro que he indagado el tema desde una perspectiva que incluye aspectos comunicacionales sobre lo enunciado en las iconografías reproducidas en tejidos de la Franja Andina. Asimismo, en otros abordajes de la problemática he previsto distintos niveles de análisis acerca del estudio de los sentidos subyacentes dentro de su propia tradición textil y, a su vez, he entendido la complejidad inserta en las valoraciones socioculturales. En contribuciones de base sociolingüística he intentado establecer una relación entre el lenguaje iconográfico y la sociedad que los produce para descifrar su continuidad actual. Posteriormente, he buscado construir una interpretación de los sentidos latentes de estos lenguajes ancestrales a partir de la estructura representacional de los tejidos y de la actividad artístico-artesanal involucrada. Por lo tanto, estos asedios temáticos constituyen hoy una suerte de escritos ineludibles frente al deseo de indagar en torno a las condiciones de posibilidad de incluir los contenidos culturales subyacentes a la iconografía textil de la Franja Andina, en la malla curricular de ofertas académicas humanísticas de Educación Superior.

El intento de sistematizar este cúmulo de conocimientos existentes, aunque dispersos, denominados 'saberes fronterizos' me conecta con los postulados de la epistemología crítica y dentro de sus líneas de desarrollo el 'Paradigma otro' de Mignolo (2003). El maco conceptual destinado a revelar otras formas de conocimiento invierte la convencionalidad gramatical y los formula como 'saberes otros'. Consecuentemente, la elección de la Franja Andina como zona geográfica se debe a que en esta región las piezas textiles creadas convergen en un registro de símbolos portadores de cosmovisiones y tienden un puente entre sus predecesores, sus numerosas enseñanzas y su pervivencia actual

(Corcuera, 2010). En este sentido el historiador Sánchez Parga (1995) asume que el tejido andino con todos sus usos, funciones, rituales y simbologías posee un carácter artístico, cuya expresividad adquiere un carácter comunicacional de indudable profundidad y sabiduría. La herencia textil andina manifiesta su legado por medio de esmerados mensajes en cuya cultura se alcanza un alto grado de desarrollo e influye, con mayor o menor intensidad, sobre áreas muy distantes (Corcuera, 2010),

Para sostener el problema inicial propongo: explorar las tensiones entre los saberes fronterizos o 'saberes otros' y el conocimiento científico producido en ámbitos universitarios, establecer relaciones entre el saber iconográfico fronterizo y el conocimiento academicista y describir la potencialidad simbólica de las tradiciones e íconos textiles de la Franja Andina de América.

Ahora bien, me pregunto cómo pueden convertirse en contenidos curriculares y académicos los saberes culturales provenientes del universo iconográfico andino y sus características fundamentales. Me proveo, entonces, de un marco metodológico cualitativo de recopilación testimonial de expertos que describen al objeto de estudio, con el objetivo de acceder a la información mediante un registro de datos y en función de lo elaborado como contexto documental.

Finalmente, lo aportado por los entrevistados me trasladan hacia el trazado de un recorrido que contiene una selección de categorías y temas dedicados a un espacio curricular sobre los saberes fronterizos y el sentido de las iconografías textiles de la Franja Andina. Sin embargo, permanentemente, la dimensión curricular aparece desagregada de estos intercambios, pero considero que las modalidades, los recursos y las estrategias didácticas mencionadas exceden los alcances aquí planteados y convocan a nuevas investigaciones.

### **Consideraciones preliminares**

El planteo central del presente TFI titulado “Inclusión de saberes culturales fronterizos en la Educación Superior. Iconografías textiles de la Franja Andina de América” surge del interrogante en torno a si es posible incluir los contenidos culturales subyacentes a la iconografía textil de la franja Andina en la malla curricular de carreras universitarias humanísticas de grado. Se indagan, por un lado, las tensiones entre los saberes fronterizos de los lenguajes iconográficos y el conocimiento científico academicista y, por otro, cómo pueden convertirse en contenidos curriculares los saberes provenientes del universo iconográfico desde la potencialidad simbólica de estas tradiciones.

En la Franja Andina de América se desarrollaron diversas tradiciones textiles portadoras de un lenguaje ancestral conformado por mensajes, ideologías, creencias, cosmovisiones, descripción del mundo sociocultural y político consistentemente organizado y con una filosofía de vida propia. La problemática refleja distintos niveles de análisis en cuanto a la interpretación de los sentidos latentes en los íconos, dado que nombran los objetos, la experiencia del hombre y la resistencia frente a la imposición de un tipo de conocimiento hegemónico.

La Educación Superior, acotada aquí al ámbito académico universitario, encuentra en la autonomía universitaria una propiedad inherente a la institución en sí en cuanto a que le compete el saber científico y sistemático, es decir, producirlo y reproducirlo creativa y solidariamente. Esto puede asociarse a la libertad y a la capacidad académica de enseñar e investigar desde las propias ideas y sin condicionamientos externos, en tanto se considere la pertenencia a una institución flexible con capacidad de respuesta a las demandas del entorno, a la rapidez de los flujos de información y a las nuevas dimensiones del espacio del conocimiento. Los cambios estructurales entre la universidad de principios del siglo XX con los caracteres de la universidad contemporánea y sus interdependencias regionales requieren de la asunción de roles dinámicos, con respecto a la disposición de los contenidos que habitan los planes de estudios universitarios de las humanidades y artes. En suma, la

sinergia necesariamente positiva entre enseñanza e investigación incluye a las actividades de actualización que emprenden los docentes para poder ubicarse en la frontera del conocimiento; por lo tanto, resulta un desafío demostrar que la industria textil prodiga nuevas temáticas situadas en los lenguajes culturales ancestrales y, más aún, dispone de contenidos específicos sobre este universo simbólico.

En otro orden, aunque absolutamente pertinente en relación con la temática planteada, las imágenes textiles pertenecientes al Museo de Arte Chileno Precolombino presentadas en este trabajo cuentan con la autorización de la entidad. Vía E-Mail comunican textualmente que: “Se permitirá el uso del material contenido en dicho sitio exclusivamente para los fines y en la forma establecida por la ley chilena, incluidos fines educacionales y personales. Para uso público de las imágenes, estas deben estar acompañadas de la sigla MChAP y el código de la pieza”. Lo mismo sucede con el empleo de los dibujos de Felipe Guamán Poma de Ayala referidos al contexto colonial de la actividad textil, es decir, poseen el permiso de la Biblioteca Real Danesa. A través de correo electrónico manifiestan: “Nos complace otorgarle permiso para descargar y utilizar el facsímil digital de Guamán Poma, Nueva Crónica y buen gobierno. No hay ningún cargo, pero se le solicita acreditar a la Biblioteca Real Danesa de la siguiente manera: Biblioteca Real Danesa, GKS 2232 kvart: Guaman Poma, Nueva crónica y buen gobierno (c. 1615), página [xxx [xxx]].”

### **Antecedentes**

Una serie de acontecimientos dan cuenta de cómo distintos actores académicos de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de San Luis reconocen el protagonismo y actualidad de considerar el estudio de los lenguajes iconográficos textiles como saberes posibles de conformar contenidos en carreras universitarias humanísticas de grado. Por lo tanto, los antecedentes sobre la importancia de la temática pueden situarse en dos niveles de naturaleza diferente: nivel institucional y nivel de la producción de conocimiento sobre el tema.

A nivel institucional es posible afirmar que las conceptualizaciones vertidas durante el desarrollo de los seminarios de la “Especialización en Investigación en Ciencias Sociales y Humanas” constituyen una instancia clave<sup>3</sup>. En este espacio de estudio y actualización se ha podido verificar a lo largo de su trayecto la consideración, permeabilidad, revalorización y protagonismo de las lenguas, recuperadas aquí en la presencia de representaciones grafemáticas propias de culturas ancestrales. A su vez el Instituto de Lenguas de la Facultad de Ciencias Humanas de la UNSL, resguarda para sí el dictado de lenguas originarias con el fin de fortalecer los lazos de unión con culturas primigenias y activa enfoques integrados para el tratamiento de las lenguas y las prácticas discursivas<sup>4</sup>. Fuera del área provincial se enuncia el Manifiesto de la Universidad Nacional de Córdoba (2019) que advierte sobre el cuidado y promoción de los derechos lingüísticos como un derecho humano a la altura de los derechos a la identidad, a la cultura y a la soberanía de los pueblos.

En lo referido a producción de conocimiento diversas disciplinas centran su interés de estudio en los textiles como lenguajes: la antropología e historia, Arnold (2007, 2015, 2016 y 2018) y Corcuera (2010), la paleografía, Tanodi (2010), el diseño, Fiadone (2004,

---

<sup>3</sup> La carrera “Especialización en Investigación en Ciencias Sociales y Humanas” corresponde a la oferta de posgrado acreditada de la Facultad de Ciencias Humanas de la UNSL

<sup>4</sup> En el ámbito de la Facultad de Ciencias Humanas del la UNSL, a mediados de 2017, el Centro de Lenguas Extranjeras (CELEX) se transformó en INSTITUTO DE LENGUAS (ILen) a través de la Ord. CD.011.

2007, 2009, 2010) y Accornero (2007), la semiótica, Cedeceda (1978) y Sánchez Parga (1995), el arte, Mosquera (1992) y la cultura Siracusano (2005) y Hoces de la Guardia (2011).

Según Sánchez Parga (1995) los íconos tejidos en telar de distintas tradiciones andinas han sido considerados lenguajes que pueden ser leídos como un texto, los denomina textos textiles, es decir, que narran acontecimientos inscritos en una sociedad representada no sólo artísticamente, sino también cultural y estilísticamente. En continuidad con la mirada de este autor, Cedeceda (1978) ya había puesto de relieve la estética de la textilería andina al decodificar el valor semántico de éstos, en tanto poseedores de un sistema simbólico en el que se halla cifrado un universo de concepciones sociales y cosmogónicas.

Esta línea de afirmaciones en cuanto a una visión de conjunto de los simbolismos, cuya lógica enunciativa manifiesta cómo estos pueblos fueron construyendo sus discursos con una intencionalidad comunicativa cargada de sentidos ancestrales y plasmados a través de imágenes tejidas en sus telares, se registra en aportes más recientes como los de Juárez, Guaycochea y Luengo (2013, 2024, 2015 y 2019); quienes, además, proponen integrar estos contenidos en materiales didácticos sobre la enseñanza del Español como Lengua Extranjera (ELE). Asimismo, las explicaciones provistas por la sociolingüística (Lyons, 1997) ponen énfasis en el carácter social del lenguaje en ámbitos comunicativos e interpersonales y reconocen su rol signifiante en la identidad comunitaria e individual. La etnolingüística y la antropología lingüística señalan la influencia de la cultura en la constitución de las formas de nombrar los objetos y el influjo de lo ideológico en las connotaciones que adquieren los discursos verbales y/o representacionales (Camacho, 2018). Las huellas del enunciadore en el enunciado se convierten en motivo de reflexiones teóricas sobre la enunciación. Kerbrat Orecchioni (1986) argumenta que las marcas textuales permiten establecer cómo el sujeto se inscribe en el enunciado y expresan la subjetividad del enunciadore a través de deícticos o términos con carga axiológica.

En cuanto a los antecedentes como contenidos de carreras de grado en el mapa académico universitario argentino se puede señalar que este campo disciplinar comienza a delinear sus contornos y que, recientemente, el saber textil ocupa un lugar de interés en los estudios universitarios latinoamericanos. Dicho saber ha sido abordado por distintas disciplinas algunas de ellas conquistando un lugar central como en la arqueología, la antropología simbólica y la semiología y, en otras, desafortunadamente, un lugar marginal como en la historia del arte. Por todo lo expuesto, los antecedentes esbozados reúnen tradición, experiencia, formación, investigación, publicaciones y acuerdos interuniversitarios que denotan la creciente importancia que tienen los saberes fronterizos ancestrales en ámbitos institucionales.

## Capítulo 1: Marco teórico epistemológico

### 1.1. Los textiles como saberes culturales fronterizos. Saberes otros

Desde la España clara llegó la España negra. El telar  
tinto en sangre siguió con su tarea.

-Armando Tejada Gómez-

El abordaje de los textiles como 'saberes otros' y/o 'saberes fronterizos'<sup>5</sup> exige acordar aspectos que sitúan el punto de partida desde el cual es adecuado describirlo. Por lo tanto, se define aquí al textil andino como una pieza de carácter simbólico y ritual, que combina texto y tejido, en el que puede leerse el universo cósmico de los pueblos de la Franja Andina a pesar de carecer de escritura. Se integra, además, un elemento que sacraliza las formas y el color de torceduras con lanas e hilos delgados o gruesos entrelazados en su maravilloso armazón: el telar.

La Antropología señala que estos tejidos son concebidos como prácticas textiles que involucran una serie de procedimientos que para López Campeny (2016)<sup>6</sup>, conforman “acciones destinadas a crear condiciones favorables para las especies de uso textil, en concordancia con la cosmovisión particular de cada comunidad productora” (p. 119). Plantea una perspectiva inclusiva para dar cuenta de los momentos de la producción textil que se inicia con el manejo, cuidado, cultivo y/o recolección de la variedad proveedora de fibra y continúa con un proceso dinámico en el que la “conjunción de conocimientos, prácticas y tecnología transforman materias primas en elementos culturales.” (p. 119). Este enfoque antropológico de los textiles pone de manifiesto que movilizan toda una red de interacciones sociales atravesadas por las prácticas y significados que los fabrican. Arnold (2007) afirma que se trata de productos tecnológicos de industrialización artesanal entramados en sistemas

---

<sup>5</sup> Categorías propuestas por Mignolo (2003, pp. 2, 71 y 107).

<sup>6</sup> La Dra. en Ciencias Naturales con Orientación Arqueológica, López Campeny, desarrolla su actividad de investigación en el Instituto Superior de Estudios Sociales del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)

sociales. Así mismo dicha actividad refleja formas de un hacer lucrativo que remite al despliegue de una cadena de elaboración provista por identidades individuales.

Ubicadas en la región montañosa de los Andes estas piezas han sido encontradas en antiguas construcciones y atribuidas a pueblos cuya expansión cultural, y eventualmente territorial, alcanzaría hasta el océano Pacífico. Los Andes centrales conforman el contexto donde se han desarrollado las tradiciones textiles más célebres, de las que hoy apenas sobreviven algunas en la zona costera: los Parakas (costa sur, 500 a.C. a 200 a.C.), Wari (altiplano central, 600 a.C. a 800 d.C.), Chimú (costa norte, 1000 d.C. a 1470 d.C.), Nazca, Moche, Chancay, Chavín, Tiahuanaco e Inca.

Estas materialidades textiles portan un saber que involucra técnicas, significados, símbolos, red de relaciones sociales, conocimientos, tecnologías y cosmovisiones dentro de un marco cultural propio. Allí perviven ideas cuyo sustrato simbólico ofrece, a nivel comunicacional, metáforas del quehacer cotidiano surgidas de la creatividad de tejedoras/es de las/los que es posible deducir edad, estatus social, género y etnia. Ahora bien, concretamente qué saberes resultan pasibles de ser sistematizados para comprender la visión de la Franja Andina en los distintos órdenes de la experiencia vital y espiritual. Toda pregunta retórica insta un abanico de posibilidades y forja un diálogo que necesita ser llenado con algunas certezas. En tal sentido, en el manuscrito de 1615 del cronista Felipe Guamán Poma de Ayala titulado “Primera nueva crónica y buen gobierno”<sup>7</sup> se deduce que estos pueblos realizaban estudios cosmológicos sobre la bóveda celeste entendida como una suerte de texto natural sobre el universo. Así que el amplio espectro de los cielos está capturado en los tejidos como también la imposibilidad de abarcar la espesa dimensión de la tierra. Cielo y tierra son parte de la urdimbre del telar andino cuyos signos aparecen en la geometría simétrica de sus figuras y, en semejanza con la naturaleza, los elementos se superponen y cada diseño encuentra su par en el lado opuesto: como en un espejo se reflejan

---

<sup>7</sup> “Primera nueva crónica y buen gobierno” (1612-1615) es una carta de mil páginas dirigida al Rey de España que contiene más de trescientos dibujos en tinta que reflejan su crítica a la conquista y colonización.

el sol y la luna, lo masculino y lo femenino, el agua y la tierra. Los antagonismos manifiestan un punto de vista biplánico del cosmos en el que lo no poseído en un objeto seguro es parte característica de su opuesto, porque se configura sobre la base de rasgos complementarios y enfrentados provenientes de un sistema de valores que establece dominios axiológicos entre el bien y el mal. El textil captura líneas y franjas que representan la temporalidad -presente /pasado- de la que se impregna la memoria de lo secular, lo sagrado, lo profano, lo vital y lo lúgubre.

Todo lo apuntado crea una estética representada en la organización de los diseños que se corresponden parcialmente con la clasificación referenciada por Echazú Conitzer (2020) formada por una trinidad de las divinidades del cielo, la tierra y el agua y cada uno de estos ámbitos posee sus propios animales poderosos: cóndores, felinos, serpientes o sapos. Los seres acuáticos que traen agua, como el sapo o la rana viven tanto en el agua como en la tierra. La serpiente es fundamental y se representa mediante contornos zigzagueantes, como el río y el relámpago, en tanto que lo celestial incluye motivos estelares como soles, lunas, estrellas (la Cruz del Sur), rayos y hierbas medicinales (pp. 185-219).

Considerados como un arma poderosa y sin neutralidad los textiles presentan motivos originales y reconocibles que han resistido el paso del tiempo y el sometimiento colonial. El sustrato simbólico e ideológico se visualiza en las mismas estructuras textiles, cuyos mensajes culturales discuten con los conocimientos legitimados de la época. Desrosiers (1992) reseña que la conservación de ciertos rasgos técnicos en el uso del telar demuestra que los españoles estaban muy lejos de imaginar mensajes cifrados: “ninguno pensó que unos elementos técnicos podían tener un peso ideológico propio y desempeñar así un papel subversivo” (p. 13). Evidentemente no se está bajo la presencia de hilos sueltos o símbolos aislados unos de otros, sino ante un entretejido pleno de sentidos. García Canclini (2005), al conceptualizar la cultura como categoría de análisis, postula que allí permea una “red simbólica que se da en determinadas sociedades y de manera muy particular y única” (p. 354). La simbología ocupa un lugar privilegiado en la producción de sentido, ya que funda un

contrato dialógico entre quien produce una imagen/texto y quien la interpreta al dejar libre la explicación de la obra que abarca “el conjunto de procesos sociales de producción, circulación y consumo de la significación en la vida social de estos pueblos” (p. 355).

Fiadone (2010) asegura que los diseños indígenas aportan un fuerte lazo identitario de continua transformación y rotación con otros signos que la naturaleza les provee. Consecuentemente, la dinámica de estos ‘íconos viajeros’ concentran gran cantidad de información no sólo local, sino de intercambio humano trasladado hacia toda América y adoptados por necesidad o imposición: “rastreado sus evoluciones se puede seguir el camino de las ideas” (p. 39). Se infiere, entonces, que estos saberes culturales no conforman un corpus de conocimiento organizado, sino que se ubican en el orden de la memoria visual y emocional. La categoría acuñada por Williams (2003) de ‘estructura de sentimiento’<sup>8</sup> para referirse al hecho cultural resulta pertinente para nombrar, en este caso, la precisa solidez que prima en la transmisión de reminiscencias visuales ancestrales que actúa en las partes menos tangibles de este período y se revela en todos los elementos de la organización social.

El margen temporal que abarca la colonización de América constituye el marco sobre el que se referencia, sin perder sus sentidos originarios, el impacto de los contenidos textiles. Rivera Cusicanqui (2010)<sup>9</sup> advierte sobre la sabiduría y potencialidad simbólica de las imágenes textiles andinas, aunque se sirve de los bocetos de Guamán Poma de Ayala (1615)<sup>10</sup>, para describir el mundo social colonizado de abuso al que habían sido forzados a soportar los pobladores de la región Andina y del sur del continente en general. La autora entiende que, con un sentido escenográfico, Poma de Ayala muestra el sometimiento de las tejedoras no sólo en el orden social, sino también sexual y económico. Las escenas distinguen la producción textil como disociada de otras funciones sociales e integrada al trabajo esclavo relativo a la imposición de un régimen patriarcal “que subyuga doblemente a las mujeres en

---

<sup>8</sup> Se trata de un concepto central sobre cultura en el desarrollo de la obra de Williams (p. 57).

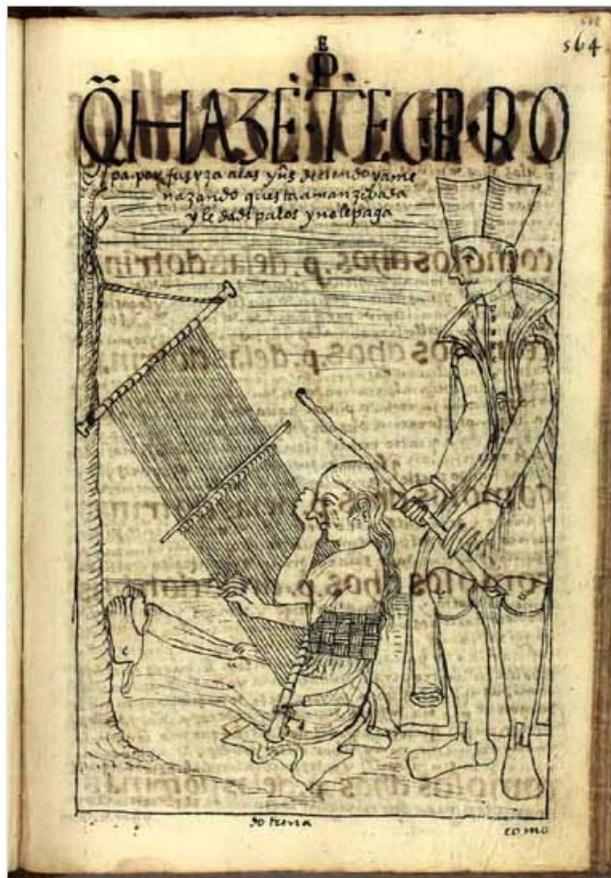
<sup>9</sup> Rivera Cusicanqui, socióloga e historiadora, realiza un análisis social acerca de los dibujos presentados por el cronista del siglo XVII Felipe Guamán Poma de Ayala en su “Primera nueva crónica y buen gobierno”.

<sup>10</sup> Curiosamente, el manuscrito de la “Primera nueva crónica y buen gobierno” de Felipe Guamán Poma de Ayala se encuentra en la Biblioteca Real Danesa de Copenhague.

el espacio colonial” (p. 34). La Figura 1 muestra a una tejedora siendo forzada a tejer por el padre de la doctrina, la impotencia y la injusticia a la que es sometida es reconocida como una “retórica del grito (...) y una indignada vociferación visual” (p. 35).

**Figura 1:**

*Padre de doctrina forzando a tejer a una mujer india*



*Nota.* La figura muestra uno de los dibujos atribuidos a Guamán Poma de Ayala en el que se representa al párroco amenazando a la tejedora nativa que trabaja a sus órdenes. [Dibujo 227]. Fuente: Biblioteca Real Danesa (2004). (GKS 2232 kvart)

En términos de Kusch (1976) la ‘América profunda’<sup>11</sup> posee su propio proyecto que se resiste al de la colonia. El dominio esclavizante ejercido sobre las tejedoras encuentra su

<sup>11</sup> Kusch (p. 23) interpreta a la América profunda como el gran interrogante de nuestro destino.

explicación en lo que las imágenes textiles develan y en su poder de desestructurar la visión de mundo del colonizador. De esta manera, los textiles profesan una expresión de obstinación cultural y secretamente responden a una "racionalidad que negando, ocultando, resiste la propuesta extraña" (p. 54). Los versos de Tejada Gómez (1994) documentan la realidad punzó de la colonización donde el telar teñido de sangre sigue con su tarea de denuncia y resguardo.

Lo señalado en el párrafo anterior confirma que las imágenes textiles surgen de acciones de resistencia eminentemente colectivas, crean nuevas formas de organización del pensamiento y forman parte del corpus intelectual de una cultura que intenta plantear alternativas frente al pensamiento hegemónico colonialista. La colonialidad formula una nueva matriz sociopolítico-cultural continental que Quijano (2007) describe como uno de los elementos constitutivos del esquema global de poder capitalista:

Se funda en la imposición de una clasificación racial/étnica de la población del mundo como piedra angular de dicho patrón de poder, y opera en cada uno de los planos, ámbitos y dimensiones, materiales y subjetivas de la existencia cotidiana y a escala social. Se origina y mundializa a partir de América. Con la constitución de América (Latina), en el mismo momento y en el mismo movimiento histórico, el emergente poder capitalista se hace mundial, sus centros hegemónicos se localizan en las zonas situadas sobre el Atlántico -que después se identificarán como Europa-, y como ejes centrales de su nuevo patrón de dominación se establecen también la colonialidad y la modernidad. (pp. 93-94).

Para el autor la colonialidad y la modernidad de América Latina comprueba un proceso de construcción histórica en el que todas las formas de control, de explotación del trabajo y de producción-apropiación-distribución de productos han sido articuladas alrededor de la noción capital- salario incluidas allí la esclavitud y la servidumbre como parte del protocolo global de dependencia. Mignolo (2003) suscribe en sus textos que América Latina se fue fabricando como algo desplazado de la modernidad, lo cual ha sido asumido

igualmente por intelectuales y estadistas latinoamericanos quienes “se esforzaron por llegar a ser ‘modernos’ como si la ‘modernidad’ fuera un punto de llegada y no la justificación de la colonialidad del poder” (p. 2).

El proyecto colonial marcará a fuego la geopolítica del conocimiento:

La colonialidad del poder implicó la colonialidad del saber, y la colonialidad del saber contribuyó a dismantelar (a veces con buenas intenciones) los sistemas legales indígenas y también (nunca con buenas intenciones) a dismantelar la filosofía y la organización económica indígena. (p. 19)

De la geopolítica del conocimiento surge una perspectiva desde la cual los íconos textiles se posicionan en el campo del saber, trazan una genealogía en medio de la resistencia y diversifican sus márgenes territoriales. El viejo continente y sus hombres establecen con el ‘otro’ americano una ‘diferencia colonial’:

Los misioneros habían notado que los Aztecas o los Incas no tenían escritura; por lo tanto, no tenían conocimiento en el sentido en que la universidad renacentista concebía el conocimiento. Cuando les llegó el turno a los misioneros franceses e ingleses, en el siglo XIX, las observaciones fueron semejantes. Solo que esta vez el conocimiento se medía sobre la base de la universidad kantiana-humboldtiana y no ya renacentista. Los conocimientos humanos que no se produzcan en una región del globo (desde Grecia a Francia, al norte del Mediterráneo), sobre todo aquel que se produce en África, Asia o América Latina no es propiamente conocimiento sostenible. (p. 3)

Garzón López (2013) entiende que el lado oscuro de la modernidad ha permitido que los pueblos indígenas emerjan a pesar de la ‘diferencia colonial’<sup>12</sup>, dado que la misma oficia de informante en cuanto a espacio/tiempo/conocimiento/poder/subjetividad. El

---

<sup>12</sup> Para Mignolo (2003) ‘diferencia colonial’ proviene del pensamiento decolonial y es entendida como el espacio desde el cual emerge la colonialidad del poder donde las historias locales se encuentran y rivalizan con los proyectos globales. Esto presupone la legitimación de la subordinación del saber, el sometimiento de los pueblos y la clasificación del planeta en el imaginario colonial/moderno, efectuada través del proceso de transformación de las diferencias en valores.

desplazamiento del individuo hacia la marginalidad y la inferioridad de clase causa una subalternización y una lucha ante la opresión. La noción 'epistemología del sur', de De Sousa Santos<sup>13</sup> (2009), ilustra el proceso contrahegemónico habitado en los movimientos de resistencia dentro de un sistema normativo de legalidad cosmopolita para disimular una aparente igualdad de diferencias. En este sendero se encausa la ratificación del valor de aquellos conocimientos científicos y no científicos, cuya validación permitiría zanjar la barbarie de la "destrucción, opresión y discriminación causadas por el capitalismo, el colonialismo y todas las naturalizaciones de la desigualdad en las que se han desdoblado" (p. 98). En esta dirección Mignolo (2003) plantea una 'epistemología otra' como signo de un lenguaje que habla de "las vidas que gritan a través del sujeto las miserias a las que fueron llevadas por años de colonialismo" (p. 5). De algún modo, enuncia la relación sujeto-sujeto o la de un yo con otro yo, que visibiliza el saber del 'otro' colonizado y subalternizado históricamente. Las experiencias marcadas por la colonialidad asociadas al pensamiento crítico restablecen "lo que han vivido y aprendido en el cuerpo el trauma, la inconsciente falta de respeto, la ignorancia -por quien puede hablar de derechos humanos y de convivencia" (p. 2).

Sin dudas este saber 'otro' exhibe un saber fronterizo que transgrede los esquemas científicos académicos asentados en hipótesis y mediciones precisas que invocan una supuesta previsibilidad. La alteridad del hacer colonial prevé elementos constitutivos provenientes de un conversatorio comunitario alterativo y se desprende de la rigidez metodológica científicista. Mignolo (Ibid) confirma que el 'paradigma otro' es diverso, no tiene un autor de referencia ni un origen común, es decir, adquiere una modalidad epistémica "que trabaja en el límite de los conocimientos indígenas subordinados por la colonialidad del poder, marginados por la diferencia colonial y los conocimientos occidentales traducidos a la perspectiva indígena de conocimiento y a sus necesidades políticas y concepción ética" (p. 9). Su gestación se remonta al siglo XV continuada por

---

<sup>13</sup>Epistemología del sur' y 'Epistemología otra' son categorías que integran el pensamiento crítico latinoamericano (Szurmuk y Mckee Irwin, 2009).

autores indígenas del siglo XVI, sin embargo, considera a Poma de Ayala (1615) un referente del siglo XVII insoslayable por la inestimable veracidad documentada en torno a las condiciones esclavizantes del trabajo textil puesta al servicio de doblegar voluntades de manera sistemática: “anónimos gritos, quejas, conversaciones, murmullos y rumores de los esclavos” (p. 4). La modernidad busca delatar intenciones hegemónicas y deshumanizantes: “el ‘paradigma otro’ va encontrándose en las páginas, en la imprenta. Surgen “W. E. B. DuBois en EEUU y José Carlos Mariátegui, en Perú, a principios del siglo XX; Aníbal Quijano y Enrique Dussel, que siguen los pasos de Mariátegui en la segunda mitad de éste; Aime Césaire y Frantz Fanon en ese mismo período en el caribe francés” (p. 5).

La ‘epistemología del sur’ debate con la epistemología academicista/cientificista dominante sustentada en la imposibilidad de pensar otro mundo distinto al capitalista. De Sousa Santo (2019) llama epistemicidio al programa occidental que ha relegado la participación de otras culturas y pueblos: “La posición de fuerza desde los tiempos coloniales del capitalismo moderno, sobre todo después del siglo XIX, parte de la idea de que donde está la frontera y el conocimiento científicos es donde está el desarrollo más grande” (p. s/n). Su derrotero apela a una justicia entre saberes que cuestiona la jerarquía que ha establecido el pensamiento occidental contra los otros pueblos del mundo y describe el momento actual como “ciclo global reaccionario” comandado por el neoliberalismo global que crea un sentimiento de miedo en quienes resisten. Garzón López (2013) interpela la posición eurocéntrica que universaliza su visión absolutista para determinar un punto de partida cognitivo, valorativo, explicativo y normativo:

... la expansión del paradigma epistemológico occidental ha supuesto la colonialidad del saber y del ser, haciendo creer que sólo existe una forma posible de conocer el mundo a partir de una racionalidad, una lengua y una cultura determinada, lo que ha terminado por normalizar la idea de que pensar desde otras categorías cognitivas, lenguas o saberes diferentes es imposible si la traducción cultural no se acomoda a las pautas dominantes del saber occidental. (p. 23)

Conciliando posturas Mignolo (2003) observa que la ‘epistemología del sur’ no procura ser mejor ni reemplazar o superar a las propias del “mundo moderno”, sino simplemente busca posicionarse como un ‘paradigma otro’ para reconstruir la voz negada de los pueblos indígenas. La cosmovisión silenciada de los pueblos textiles de la Franja Andina genera tensiones con respecto a la epistemología cientificista de la modernidad, que geohistóricamente traza una línea demarcatoria atravesada por la ‘diferencia colonial’. Este conocimiento geopolítico fabricado e impuesto por la modernidad se organiza desde centros de poder y regiones subalternas y construye “la ilusión de que el conocimiento puede ser desincorporado y deslocalizado y que es necesario, desde todas las regiones del planeta, ‘subir’ a la epistemología de la modernidad” (p. 4).

Restrepo (2012) hace hincapié en la importancia de comprender que la cultura responde a una problemática definida por su articulación constitutiva con el poder y Rivera Cusicanqui (2010), en el citado estudio sociológico de la imagen, sostiene que son los tejedores quienes, desde estos saberes y prácticas, pueden reencausar al mundo y alejarlos del caos en que los hundió la ‘colonialidad del saber’<sup>14</sup>:

(...) esta poiesis del mundo, que se realiza (...) en los kipus que registran la memoria y las regularidades de los ciclos astrales, se nos figura como una evidencia y una propuesta. La alteridad indígena puede verse como una nueva universalidad, que se opone al caos y a la destrucción colonial del mundo y de la vida. Desde antiguo, hasta el presente, son las tejedoras y los poetas-astrólogos de las comunidades y pueblos, los que nos revelan esa trama alternativa y subversiva de saberes y de prácticas capaces de restaurar el mundo y devolverlo a su propio cauce (p. 33).

---

<sup>14</sup> Para Rivera Cusicanqui (2010) la colonialidad del saber incluye no dar lugar a los saberes alternativos.

## 1.2. Los estudios textiles andino

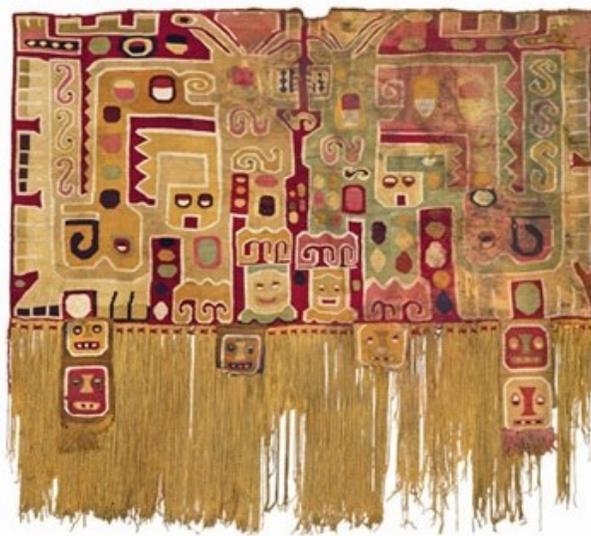
“Una extraordinaria civilización del tejido. Todo lo tejían y todo estaba envuelto por el espíritu del tejido ... la tierra la labraban como quien teje una inmensa alfombra ... se escribía tejiendo...”

-John V. Murra-

Los estudios textiles andinos fueron abordados desde diversas disciplinas siendo la Arqueología una de las que más se ha focalizado en ellos, pero también la historia, la paleografía, la semiótica, el arte, el diseño, la filosofía, el lenguaje y la comunicación le han dado tratamiento desde distintos enfoques. Diversas tradiciones textiles<sup>15</sup> de la Franja Andina<sup>16</sup> respaldan su estatus de objeto de investigación, la Figura 2 representa al textil andino de la tradición Wari.

### Figura 2 :

*Túnica-unku de la tradición textil Wari*



*Nota.* La figura muestra un fragmento de tapiz donde se representa a dos grandes felinos alados enfrentados, acompañados de elementos serpentiformes, peces y aves estilizadas

---

<sup>15</sup> Las diferencias ortográficas de los siguientes términos, de lugares y de objetos, responden a la elegida por los autores citados: Inka/Inca, Wari/Huari, Parakas/Paracas, Nazca/Nasca, Tiwanaku/ Tiahuanaco, kipus/quipu, etc. Por lo tanto las diferencias de escritura tienen un carácter aleatorio y no unificado.

junto a cabezas cortadas. Costa sur de Perú, 550 – 950 d.C. [Fotografía]. Fuente: Museo Chileno de Arte Precolombino (2006). (MChAP-0940)

La maravillosa expresividad de estas piezas tejidas, bordadas, anudadas, caladas y pintadas convirtieron a la zona Andina en una extraordinaria civilización del tejido donde la actividad del tejido era el centro de sus vidas. En escritos del Museo Chileno Precolombino-Murra (1998) puede leerse que se escribía tejiendo y que el arma principal era un tejido que lanzaba piedras, además, las huacas eran sepulturas de tejidos y “tenían la paciencia y la filosofía del que teje (...) los tejidos más intensos y originales del mundo” (p. 19).

La Arqueología se ve atraída por los dispersos fragmentos de coloridos tejidos encontrados en distintas zonas de la Franja Andina. Así lo demuestran los descubrimientos de los años 2012-2013 de un grupo de investigadores dirigidos por el arqueólogo Giersz (2017) en el Castillo de Huarmey. Durante las excavaciones llevadas a cabo se hallan una serie de artefactos arqueológicos y maravillosos textiles puestos en la cámara funeraria intacta perteneciente a las más altas élites femeninas del imperio Wari.

Giersz (2017) afirma que durante la segunda mitad del primer milenio de la era cristiana, período conocido en la arqueología peruana bajo el nombre de Horizonte Medio, dos estados prehistóricos principales llegaron a su apogeo. Uno se asentó en las orillas del lago Titicaca, en la actual Bolivia, estableciendo su capital en Tiahuanaco. En la sierra central del Perú se estableció el otro estado, siendo su sede principal el sitio de Wari, cerca de lo que en la actualidad se conoce como la ciudad de Ayacucho. Ambos estados conformaron grandes centros urbanos, sofisticados gobiernos estatales y un sistema de expansión imperial que les permitió dominar un amplio territorio, el que:

(...) abarcaba a los actuales Perú (desde Piura y Cajamarca hasta Moquegua) y Bolivia (incluyendo los bosques tropicales de Cochabamba), norte de Chile (al menos hasta San Pedro de Atacama) y noroeste de Argentina (además de la zona de La Aguada en

las provincias de Catamarca y La Rioja). Este proceso de desarrollo cultural está relacionado (...) a la evolución de los sistemas políticos y al surgimiento de los primeros estados prehispánicos andinos de carácter imperial. (p. 10)

Con la conformación de estos nuevos estados se produce un cambio de paradigma en este momento de la prehistoria de la región Andina de la que emerge una nueva ideología oriunda del sur de los Andes:

(...) donde los pueblos mantenían una dinámica cultural y costumbres bastante diferentes de las desarrolladas por las sociedades del centro y norte del Perú, se plasma en el nuevo paradigma mortuario ligado al culto a los ancestros, así como en el arte, en el que se expresaba su sistema de creencias y cosmovisión mediante una original iconografía llena de símbolos religiosos y políticos, utilizando para ello el arte lítico, textil y alfarero. (p. 11)

A partir de entonces en todo el territorio andino aparecen túnicas (uncus) decoradas con bellas imágenes estilizadas, así como también vasos ceremoniales conocidos como keros empleados para el brindis con chicha propio de las festividades masivas. Asimismo, aparecen otros artefacto arqueológicos que materializan la nueva ideología religiosa y el nuevo poder político como las famosas gorras de cuatro puntas.

Estas dos grandes civilizaciones Wari y Tiahuanaco, y las relaciones entre sus centros primarios, se encontraban íntimamente emparentadas por medio de un complejo y característico arte visual e iconográfico y “serán foco de debate entre los investigadores desde los trabajos pioneros en dichos sitios de Isbell y McEwan 1991, Glowacki 1996, Isbell 2008, Janusek 2008, entre otros” (p. 11).

Los estudios llevados a cabo desde hace varias décadas por Arnold (2016), antropóloga anglo-boliviana, aportan información sumamente valiosa para nuestra indagación. Su especialización en historia, cultura y sociedad de los Andes, la dirección del Instituto de Lengua y Cultura Aymara en La Paz, Bolivia y la docencia en universidades de

Bolivia, Chile y Argentina proporcionan claridad sobre la cultura material, visual y aural de los Andes, las prácticas textuales y textiles y los sistemas no-verbales de comunicación en el pasado y presente. Así, también, ha trabajado sobre las tecnologías y técnicas textiles y el aprendizaje intergeneracional del textil en el contexto de la cadena de producción, la cadena operativa y la producción agro-pastoril regional en su faceta tecnológica. Indica que los textiles documentan varias esferas de actividad y productividad, “registran los listados de bienes exigidos en tributo y su comercialización ingresa en la economía en tanto prácticas regionales que demandan formas de sistematización” (p. 290). Plantea la necesidad de hacer foco en un análisis semiótico que tenga en cuenta los contextos específicos de estas expresiones artísticas en relación con la interpretación de los significados de sus composiciones, los códigos visuales, los diagramas icónicos, los patrones de secuencias y técnicas y los distintos niveles de la jerarquía de los datos representados: “sea en formas pictográficas, silábicas, logosilábicas o icónicas de expresión” (p. 293).

Para Cereceda (2010), cuya área de especialización ha sido el estudio de los textiles andinos, el punto de vista iconográfico resulta fundamental para identificar los motivos figurativos de flora, fauna, escenas míticas o para descifrar abstracciones simbólicas. Argumenta que se está en presencia de mensajes específicos con sus convenciones y se pregunta cuáles son sus unidades mínimas y “hasta donde se extiende la comprensión de un diseño tejido más allá de las comunidades andinas que lo elaboran” (p. 181).

Corcuera (2010) presenta una historización de los textiles elaborados en la costa Andina de América del Sur a través de fechas, regiones, contextos socio históricos, tradiciones textiles, técnicas y procedimientos de teñidos, diseños, creencias del mundo interior y exterior asumidas por autores anónimos (tejedoras/es) de piezas en las que “la diafanidad del tejido andino refleja el esplendor de aquellas lejanas herencias” (p. 18). Confirma que es un arte que delata el legado de un pueblo y admite ser concebido como un diagnóstico cultural que acredita las distintas facetas del quehacer humano: “nos hablan de la

vida y sus afanes (...), de otros tiempos y de otros hombres, allí donde solo tenemos unos pocos testimonios y la tradición oral encerrada en el color de la memoria” (p. 19).

Los mitogramas, la simbología mapuche en territorio Tewelche y la estética en los diseños de la iconografía precolombina se hallan descritos por Fiadone (2004, 2007, 2009 y 2010). En sus distinciones de objetos (vasijas, textiles, paredes) observa que el diseño de las figuras responde a códigos que podían ser descifrados, que los conquistadores debieron reconocer esta propiedad de los signos y la capacidad de buena parte de la población -o al menos de la influyente- para reconocerlos y que, el secretismo de esos caracteres derivaría en la sistemática destrucción de todo aquello que los contuviera.

Tanodi (2010), paleógrafa e historiadora, postula que “teorías más nuevas respecto de la escritura de los Incas están dirigidas a estudiar los tejidos como soporte o materia escritoria, y los tocapus, como signos de la escritura” (p. 117). Los tocapus constituyen un conjunto de cuadrados polícromos tejidos o bordados incaicos, en los cuales la simetría geométrica esconde un medio para establecer el uso comunicativo de un registro de acontecimientos.

### **1.2.1. Los textiles como lenguaje y escritura**

“Hay un idioma dentro del idioma  
que hila el telar y que no tiene pausa”

-Armando Tejada Gómez-

Las sociedades orales poseen una tradición cultural propia de las sociedades ágrafas<sup>17</sup>, se trata de comunidades lingüísticas cuyos signos verbales transmiten pautas de comportamiento e ideas y su expresión busca perpetuarse de generación en generación. Hay en ellas una selección de memorias que las generaciones van autorregulando de manera homeostática o en equilibrio, ya que no todo puede ser memorizado y queda en la herencia lo más importante. El aspecto pragmático del lenguaje en su relación con el entorno de uso permite que por un proceso de homeóstasis se olvidan algunas costumbres, se transforman aquellas partes que dejan de ser pertinentes y se conserva o transmuta el pasado legendario.

Los tejidos de la Franja Andina representan el impulso de la invención de una escritura al demostrar que estos lenguajes iconográficos pueden ser leídos como textos. Las expresiones ya apuntadas de Sánchez Parga (1995), quien los define como textos textiles inscritos socialmente para narrarse estilísticamente, plantean el interrogante de en qué condiciones ese valor simbólico de prestigio y poder incide en la apropiación de la tecnología de la escritura. Si bien la escritura ha sido el instrumento posibilitador de registro de la tradición oral, condicionan su apreciación las relaciones socio-étnicas de la colonización de grupos orales subalternos con grupos escriturarios dominantes. Asimismo, la imposición arbitraria de la escritura en sociedades regidas por la oralidad, en condiciones ajenas a su autogestión, provoca desequilibrios socioculturales. Según Bigot (2018) el paso de la oralidad a la escritura en grupos que tradicionalmente han basado su organización social en prácticas orales debe estar mediado por la autodeterminación de los involucrados. Es válido, entonces, deducir que los procesos de pensamiento y los productos culturales se han plasmado en los tejidos de la Franja Andina, los cuales se cifran en numerosos códigos que se

---

<sup>17</sup> Se aplica aquí la acepción de sociedades ágrafas a las culturas que no poseen escritura y que se mantienen relativamente ajenas a la colonización.

repite en diversas piezas. Consecuentemente su dinamismo habla de una cultura reacia a compartir aquello que pueda significar un riesgo violatorio de su tradición, pero al mismo tiempo es participante, empática y cercana al mundo vital humano.

Lo señalado precedentemente admite introducir el concepto de enunciado como el lugar en el que se constituyen los sujetos discursivos. El rol activo del intercambio verbal y no verbal en un acto enunciativo refleja aspectos sociales e ideológicos de quien los enuncia al reunir a los sujetos hablantes en un espacio y en un tiempo determinados. Sintéticamente, la enunciación se manifiesta como el acto mismo de producir un enunciado y el acto individual de la enunciación constituye la actividad por la cual el hablante convierte a la lengua en discurso y crea las condiciones necesarias para dejar sus huellas en el enunciado. Este avance de la enunciación sobre lo enunciado refleja, a nivel de discurso, la subjetividad del enunciadore, es decir, que allí se condensan un conjunto de operaciones de lenguaje por las cuales los individuos se constituyen en sujetos discursivos. Esta organización semántica conlleva las huellas de la enunciación en tanto marcas en las que se hallan implicados valores ideológico-culturales junto al grado de adhesión simbólica surgida de la legitimación y consenso de la comunidad que les ha dado sentido. Así, enunciado y enunciación son dimensiones que están siempre presentes en un discurso: el enunciado de manera explícita y la enunciación de manera implícita en todos aquellos indicios que dan cuenta de la perspectiva desde la cual se narran los acontecimientos. Kerbrat Orecchioni (1986) afirma que “los enunciados no son de las lenguas, sino de la comunidad histórica que las ha hablado y las continúa hablando” (p. 40). La autora postula que los subjetivemas manifiestan la valoración sobre ciertos hechos u objetos del mundo, la cual puede ser positiva o negativa, mediante enunciados evaluativos – axiológicos.

Punto de vista, visión del mundo y posicionamiento ideológico son enlaces conceptuales que tejedoras/res han distribuido en las iconografías textiles. Como creadores de símbolos se apropiaron de los sentidos de las imágenes para luego transformarlas en discurso iconográfico socializado. Los habitantes de la Región Andina dedicados a la

creación de iconos textiles encuentran su lugar y su sentido en las imágenes y desde ellas fundan su tradición. En esta sofisticada 'escritura' se moviliza el tema del 'otro' según sea la posición en que se ubica o es ubicado. Desde la visión de los pueblos de la Franja Andina la ajenidad frente al colonizador obtura mensajes que sólo pueden decodificar sus pares. La clave secreta es el dispositivo de intercambio ante el extranjero que viene a dañar la identidad de una comunidad que se resiste al intento de imposición de nuevos códigos.

El enunciado de sus tejidos condensa un registro de símbolos que refiere a la interioridad de pueblos que ven amenazada en su totalidad la continuidad de su unidad cultural. Para Corcuera (2010) lo estético de los textiles "es siempre una forma de aproximarse a la intimidad del otro y a la propia interioridad, a ese lugar donde las palabras suelen ser barreras, pero el color y la forma invitan al encuentro con otras interioridades" (p. 15). En el sangriento conflicto de la colonización el 'otro originario' necesita reafirmar su estatus territorial y cultural frente a un contrincante que hace tambalear su orgánica estructura social. De modo que, existe una evidente incidencia del contexto en la conformación semántica de las iconografías y el sistema representacional de los dibujos como símbolo de la identidad individual y social. A su vez, esta cultura ágrafa expone en las imágenes el funcionamiento de las relaciones interpersonales y comunitarias en correspondencia con el entorno a partir de códigos que designan sus cosmogonías.

La iconografía como manifestación artística propone una serie de símbolos cuyos elementos pueden participar de una combinatoria a ser descifrada, en este caso, por los individuos partícipes de una cultura que comprende los sentidos allí representados. Las representaciones icónicas no constituyen un inventario léxico, sino que portan contenidos conceptuales que tienen el valor de un lexema, o parte invariable de la palabra, que puede coincidir o no con un significado pleno. Aquí cada lexema adopta un significado según el contexto de aparición y puede, además, ser aislado o explicado mediante aquellos contenidos parciales y específicos del mismo. Tales unidades de información conocidas y compartidas entre pares son procesadas en términos de valores dominantes, por lo tanto, la comprensión

de los objetos y del mundo organiza axiologías particulares. Es decir, que los textiles muestran rasgos semánticos comunes y registran el sentido discursivo desde el cual es interpretada la realidad por parte de este grupo étnico que se escribe a sí mismo.

Kerbrat Orecchioni (1986) asimila la instancia de emisión (enunciación) con un ‘modelo de producción’ y establece las condiciones necesarias para que ese ‘modelo de producción’ se transforme en un ‘modelo de interpretación’. Plantea un esquema de comunicación e interesa aquí, aunque algunos aspectos de su posición sean discutibles, su mirada sobre la subjetividad del lenguaje y la importancia, otorgada al par simétrico emisor/receptor, de una serie simultánea de competencias como las ideológico culturales. Pone atención en la noción de código y presupone un consenso de significaciones acerca de qué elementos intervienen en la producción e interpretación del referente u objeto referido. La comprensión de estas significaciones vehiculiza relaciones de poder, por lo tanto, aún si pertenecen a la misma comunidad de habla, la certeza de coincidir en sus apreciaciones está dada por un sistema de creencias compartido.

Las instancias de producción textil se demarcan a partir de distintos momentos espaciotemporales: momentos iniciales de aprendizaje y de experimentación; momentos de auge y plenitud; momentos de destrucción; momentos de diáspora e intercambios y momentos de recuperación e innovación. Sin embargo, estos momentos se caracterizan por la unidad conceptual demostrada en una fusión que sincretiza las divergencias y ambigüedades a través de la asimilación de elementos diferentes entre los que se incluyen tensiones, enfrentamientos y opresiones. Sanchez Parga (1987) indica que, si bien cada representación tiene un significado particular, “estamos frente a un sistema de imágenes que, además de provocar emociones de orden estético, corresponde a una unidad conceptual de base” (p. 22). Consecuentemente, todas se integran a un mismo conjunto ideológico; construyen la intencionalidad de comunicar su resistencia simbólica; expresan su potencialidad política y subvierten el aparato de poder colonizante de los españoles. Arnold (2018) describe que, desde las reformas toledanas de 1572 en adelante, en el contexto de la

rebelión de Tupaq Amaru I, “se prohibía la figuración textil por miedo de los mensajes religiosos e ideológicos codificados en esta iconografía, a la vez que la iglesia realizaba el holocausto de los kipus trenzados, en las postrimerías del Tercer Concilio de Lima (en 1584), por los mismos temores” (p. 23).

En revisiones de la relación textil-escritura Arnold (2015) identifica un cambio en el interés en el tema durante la última década y considera que las mismas giran en torno al signo y significado “ligados fundamentalmente al habla y a las relaciones semasiográficas y no verbales de ‘escrituras sin palabras’ cuyas formas lógicas de organización son relacionadas con los dominios culturales que estas buscan documentar” (p. 44). En lo referido, observa un cambio que desplaza lo analítico de las interpretaciones de los signos (iconos) de lenguas visuales hacia la codificación-decodificación de sus mensajes. Asocia estas acciones a cada uno de los elementos constitutivos de la comunicación de manera que, diferentes aspectos de la experiencia vital tienen su correlato en el uso figurativo asumido por sujetos individuales de una comunidad particular. Tanodi (2010) también recupera las teorías dirigidas a estudiar los tejidos como soporte o materia escriptoria, y los tocapus<sup>18</sup>, como signos de la escritura. Entiende que “en diversas partes del mundo, y en diferentes épocas, se han usado los tejidos como medios de comunicación o registro de acontecimientos” (p. 117) y que las prácticas textiles organizan saberes destinados a dejar marcas o huellas para resguardarlas del olvido identitario a generaciones posteriores.

---

<sup>18</sup> Tocapu o tocapo (del quechua tokapu) refiere a un conjunto de cuadrados con disposición geométrica y policroma aparecida en tejidos, vasijas y queros o vasos ceremoniales pertenecientes a la civilización Inca.

### 1.2.2. Los textiles como lenguaje artístico ancestral

Lo estético es siempre una forma de acercarse a la intimidad del otro, a ese lugar donde las palabras suelen ser barreras, pero el color y la forma invitan al encuentro.

-Ruth Corcuera-

En los Andes los tejidos alcanzaron gran relevancia estética y técnica hasta tal punto que dichos textiles fueron considerados un 'arte mayor'. Sus orígenes suelen ubicarse aproximadamente 10 milenios hacia atrás en lo que se denominó la colonización inicial de estos territorios por grupos de pescadores y de cazadores-recolectores, quienes mostraban especial preocupación por el manejo de las fibras vegetales. Estos grupos étnicos llegaron a cultivar el algodón antes que otras plantas alimenticias y a domesticar la llama y la alpaca que proveen la lana para el desarrollo de los textiles. El uso de imágenes de animales para sus mantos funerarios es frecuente, como se ve en la imagen que se muestra en la Figura 3.

**Figura 3:**

*Manto Funerario de la tradición textil Parakas*



*Nota.* La figura muestra detalle de un manto funerario. Técnica: tejido llano y bordado en estilo lineal decorada con felinos. Material: fibra de camélido. Medidas: 2,98 cm por 0,56 cm. [Fotografía]. Fuente: Museo Chileno de Arte Precolombino (2015). (MChAP-RI 5996)

El arte del tejido consiste en una cadena de pasos y decisiones técnicas cargadas de intenciones culturales y sociales específicas de cada uno de los pueblos de la Franja Andina. Los habitantes transforman la materia prima en un artefacto textil: desde la obtención de la fibra, su hilado y teñido hasta el tejido en el telar y su posterior pintado o bordado. Frecuentemente, a estos pueblos andinos prehispánicos, se los nombra civilizaciones del tejido e incluso hoy la tradicional habilidad de tejer es acompañada por un modo de pensar que articula el universo de símbolos con los comportamientos sociales. El arte textil comunica la identidad étnica, el rol sociopolítico de los miembros de la comunidad, la relación entre vida- muerte y la vivencia de la realidad cotidiana con el mundo sagrado de los espíritus.

Fueron las extraordinarias condiciones de sequedad y de oscuridad de las tumbas, entre otros factores, las que permitieron la preservación de estas manifestaciones artísticas. En ellas el color juega un papel significativo en la configuración visual. Accornero (2007) realiza un estudio en profundidad del despliegue de los recursos plásticos de los textiles en íntima vinculación con la técnica empleada y el tipo de pieza realizada. Añade que los motivos y colores dependen de la funcionalidad del textil; muestran dibujos con líneas y formas cerradas; predominan rectas verticales, horizontales y diagonales; representan motivos antropomorfos y zoomorfos: hombre mujer, araña, sapo, culebra y los campos visuales están demarcados por colores y técnicas decorativas estructurales. Tanto en la cultura Mapuche como Aymara la presencia o ausencia de decoración depende del significado de los textiles, la estructura visual crea un lenguaje significativo de tradición iconográfica y la forma alcanza su plenitud cuando el material empleado es solidario con las figuras y el color elegidos.

Mege Rosso (1987) expresa que, desde una perspectiva semiótica, existen principios organizadores estructurales en la disposición de los colores y son copartícipes de una estética por afinidad. Asimismo, refiere que el sentido de cada color nunca es único, depende exclusivamente del contexto con el que es vinculado y asume la polivalencia de una

criptología cromática. Para Gallardo y Cornejo (1992) en la decisión del uso de los colores subyacen complejos sistemas simbólicos que encubren códigos y lógicas de comunicación recurrentes sobre el mundo de sus ancestros. Esto devela que el lenguaje plástico define espacios de actuación cultural y es un arte creado para decir cosas desde la combinatoria, por ejemplo, el rojo unido al verde denuncia la presencia del diablo. Hoces de la Guardia (2011), especialista en colores andinos, afirma que junto al color la textura conforma otro de los factores sensoriales fundamentales en la configuración táctil-visual de los íconos. La percepción de los colores es indisociable de la textura condicionada por las “características fisicoquímicas de las fibras utilizadas, su tratamiento previo, la hilatura y el tipo de estructura tejida, ya que en cada uno de estos pasos se va determinando y modificando la superficie textil que recibe y refleja la luz” (p. 4). Es decir que, a partir de la tecnología textil, los artesanos de los Andes organizan su propia paleta de colores y realizan sofisticadas combinaciones en correspondencia con sus ideologías, organización social, jerarquías e identidades. La Figura 4 muestra uno de los tipos de tecnología textil denominado telar de cintura.

**Figura 4:**

*Telar de cintura de la tradición textil Chancay*



*Nota.* La figura muestra un telar de cintura. Técnica: tejido de tapicería. Costa central de Perú, 1000-1430 d.C. [Fotografía]. Fuente: Museo Chileno de Arte Precolombino (2006). (MChAP 0893)

La direccionalidad del diseño se basa en las formas cruciformes, romboideas, escalonadas, rectangulares, triangulares y las combinaciones de éstas se organizan para significar: el trabajo de los dioses (tejedores/as); las formas de relación humana (la comunidad), la naturaleza en su fertilidad, los caminos de la vida, la religiosidad y el sentido de trascendencia. La simetría, equilibrio, regularidad y armonía de los iconos conforman un corpus conceptual cosmogónico y al mismo tiempo es representación de la herencia textil andina. Su arquitectura visual compone una compleja red de interrelaciones de mutua dependencia simbólica con las técnicas y procedimientos tintóreos, a saber: nudos, gasas, trenzados, bordados, telas teñidas, textil escultural, mallas y encajes. Corcuera (2010) describe las piezas como registro de un pasado que demuestra una tenaz capacidad de observación y belleza; una obra compleja en su totalidad con instrumentos simples en los que el elemento lúdico del intercambio de diseños permite entablar diálogos de vida, esfuerzo y trabajo.

Arnold (2018) declara que durante el período de 1870 a 1920 muchos textiles de los Andes, excavados tanto por arqueológicos como por huaqueros, se volvían parte del flujo de mercancías entre los coleccionistas a nivel mundial y llega a los museos de París, Múnich y Berlín, entre otros. Las idas y vueltas de textiles y otros artefactos arqueológicos propiciaron la salida de la oscuridad de las tumbas precolombinas hacia el mundo en exposiciones como la de París en 1927. El interés europeo por los textiles andinos se traslada a Estados Unidos y en 1930 son expuestos tejidos prehispánicos en el Museo Metropolitano de Nueva York, sin embargo “la efervescencia de este interés debe ser entendida en el ambiente cosmopolita y experimental de aquellas décadas, bajo la sombra de la primera guerra mundial, la inestabilidad de los mercados y las amenazas del fascismo” (p. 147). Ha demostrado también que estudios recientes verifican su impacto en movimientos artísticos de inicios del siglo XX como el Cubismo, el Constructivismo, el Abstraccionismo y la Tectónica del Bauhaus e incluso traza su continuidad de influencias en el Reductivismo, el Minimalismo y el Expresionismo. Esta atracción por los textiles andinos de parte de los europeos y

estadounidenses tiene que ver con el uso de una paleta de colores y estilo distintivos y de patrones de organización de la composición desconocidos por ellos, en particular, la perspectiva y la configuración del espacio, ambas tan diferentes al pensamiento cartesiano de la modernidad.

Para Arnold (Ibid) existe una serie de características ontológicas expresadas que tienen que ver con los elementos compositivos que integran los diseños iconográficos, los cuales siguen principios singulares que agrupan varios elementos en una totalidad comprensible. Se trata de un esquema canónico o cosmograma del universo conocido, por ejemplo, en la composición de la manta femenina o ahuyao aparecen elementos del territorio donde se ha elaborado el tejido, especialmente en el reflejo de sus recursos naturales: cerros, ríos, cultivos, terrazas, chacras y animales terrestres o de agua. Se puede delinear en los diseños “el nexo entre las rutas terrenales y las celestiales que entrecruzan el territorio según principios singulares de agrupamiento de varios elementos en una totalidad comprensible” (p. 148).

El punto de referencia desde el cual se despliega la composición textil en su integridad y los motivos constituyentes sea en bloques o individuales está modelado por la tejedora “desde muy encima de la superficie textil, mucho más allá de sus propios ojos” (p. 154). En el proceso de elaboración aparece un rasgo no manual que es la posición de la base cerca del cuerpo de la/el tejedora/or hacia la parte más alejada y comparable con la porción final del trabajo, ya que el Padre Sol (Tata Inti) domina y vigila de arriba hacia abajo el marco del textil en el sentido de extensión de la tierra misma. Esta configuración del espacio manifiesta el nivel en que se unen el cielo con la tierra, porque el ojo del observador contempla la escena en la totalidad de la superficie plana. Esta noción de perspectiva ha legitimado estudios específicos sobre los diseños de las túnicas arqueológicas de Tiwanaku y Wari en los que se observan cómo el modelado de la composición va orientado siempre hacia el horizonte e indican el punto de la salida y la puesta del sol.

De las características ontológicas referidas por Arnold (Ibid) se destacan los aspectos técnicos y tecnológicos de la elaboración de ejemplares de faz de urdimbre u objetos no solamente bidimensionales, sino tridimensionales animados por la esencia de la vida (Ch'ama en Aymara). Esto se presenta en las texturas, en los patrones cromáticos de la superficie textil, en la estructura, en las técnicas y en la invisibilidad de los hilos ocultos en el grosor de la tela. Asimismo, integra lo ontológico la percepción del textil por parte de la comunidad como sujetos vivientes que perviven en la memoria colectiva, por ejemplo, las cabezas trofeo tomadas de episodios bélicos. Tejedores reintroducen energía y vida mediante un animismo sintetizado en la transformación textil “ya no como un elemento espiritual agregado a la materia, sino como parte de ciclos de vida mucho mayores” (p. 157).

El corrimiento de un lugar marginal hacia la valoración del arte textil andino por parte de los europeos y norteamericanos posibilita que las obras comiencen a ocupar espacios importantes en la museología y en indagaciones de arqueólogos, sociólogos, diseñadores, semiólogos y lingüistas. Lentamente el universo académico se ha hecho eco de su importancia y lo ha incorporado como objeto de interés dentro de sus autónomos procesos de institucionalización en función de tomar para sí lo que Richard (1998) reseña en términos de “representaciones sociales y formaciones de identidad habitualmente segregadas por las jerarquías de la cultura oficial” (p. 3). El extender los márgenes de la cultura institucionalizada implica dar entidad a aquellos saberes que quedan silenciados en los bordes de una periferia y cuya emergencia propicia un giro en torno a la centralidad con respecto al arte y sus protagonistas. Mosquera (1992) cuestiona el relato canónico de occidente en cuanto a la noción de arte y su descontextualización, fundamentando que “esos grandes relatos construidos desde occidente con pretensiones de universalidad fueron diseñados desde una línea teleológica del arte desde el Paleolítico hasta la modernidad y centrado en Occidente” (p. 2). El arte relegado presiona ante las totalizaciones “con frecuencia noroccidentales y siempre eurocentrista para la cual la creación estético-simbólica

del resto del mundo resulta disminuida, subvalorada o considerada parte de la corriente principal” (p. 3).

La conquista de América produce profundos cambios sociales y modifica el sistema de vinculaciones personales que se repliega ante el poder beligerante, la agresión, la imposición y el avance sociocultural del conquistador. La condición femenina resiste frente al poder ejercido por la colonia no solo en la creación de textiles originarios, sino en la producción ininterrumpida de un lenguaje ancestral instaurado como mecanismo de defensa, ya que la preservación de su tradición y su cultura es materia constituyente de las relaciones subjetivas y de interacción social. De modo que, la vigencia de esta memoria tiene un anclaje en el pasado que recicla figuraciones originarias en nuevos textiles que relatan sus historias teleras en permanente actualización y salvaguarda.

El eje diacrónico da cuenta de los hitos de una tradición que va mutando de simples nudos a los primeros entramados con el telar de cintura; de murales con diseños complejos, tapices y esculturas textiles al empleo de distintos elementos para cruzar: sogas, plumas, algodón y lanas hiladas de oveja o llama; diversas técnicas de teñido con el logro de una gama amplia de colores y disímiles formas de componer los entrelazados en tramas, bordados, encajes o redes. Ilustrando el espacio sigiloso de esas tierras y cielos, las/os artistas textiles han dibujado con maestría realidades iconográficas, cuya perpetuidad es retomada por exponentes contemporáneos que todavía, aún en sitios aislados, pueden identificar las constelaciones del sur en sus diseños.

## Capítulo 2: Marco contextual sociopolítico, filosófico y Cultural

### 2.1. El mundo andino

“La filosofía andina es entendida como un tapiz coloreado tejido por los restos arqueológicos... pero sobre todo por el ‘mundo de ideas’ todavía vivas en la mente y en los corazones de a propia población andina”

-José Estermann-

Las distintas tradiciones textiles andinas perpetúan algunas características del mundo andino en cuanto a su manera de entender y de habitar el mundo en un contexto sociocultural, político y filosófico situado. Considerando las ideas vertidas por Estermann (2004), especialista en filosofía andina: “tapiz coloreado donde se entretrejen restos arqueológicos, costumbres, ritos, ideas que aún prevalecen en el mundo andino actual” (p. 4), es válido afirmar que en el tejido reside una extraordinaria hazaña de memoria matemática aplicada a la selección de hilos, como aparece en la Figura 5.

#### Figura 5:

*Tapiz de la tradición textil Wari*



*Nota.* La figura muestra un fragmento de tapiz brocado de lana y algodón. Medidas: largo, 0,59 cm; ancho 0,59 cm. Tradición textil Wari, 600-1000 d. C. [Fotografía]. Fuente: Museo Chileno de Arte Precolombino (1989). (MChAP 0472)

El telar, ya sea de cintura o de pie, crea en el cuerpo una unión umbilical que regula la resistencia de la urdimbre y tensiona sobre un sistema complejo en el que, además de la habilidad manual, se conjugan secuencias lógicas y razonamientos algorítmicos que lo hacen funcionar. Estos paños y los pigmentos que lo componen han constituido los documentos escritos que registran la historia y la cultura espiritual de la civilización andina.

El concepto 'andino' refiere a un espacio cultural que prácticamente es idéntico al Tawantinsuyu o expansión máxima del imperio incaico. Es decir que, más allá de límites políticos y étnicos, la denominación 'andino' abarca una experiencia colectiva, forjada básicamente por el acontecer cósmico, por un lado, y la naturaleza áspera de los Andes, por otro. En este contexto existe un sujeto particular que la habita y que "dialoga diariamente con el cielo estrellado de arriba, con la madre tierra abajo y con el recuerdo de tiempos pasados adentro y quien, de esta manera, encuentra su lugar específico dentro de la totalidad de estas fuerzas elementales" (p. 4). El sujeto andino se inserta dentro de un sistema de relaciones múltiples en el ámbito comunitario, pues no puede pensarse al individuo sin relación con su entorno y con la naturaleza ya que "desligarse del conjunto de la naturaleza - una reivindicación de la Ilustración - significa para el hombre andino prácticamente firmar su propia sentencia de muerte" (p. 4). La vinculación con los otros y en su propio hábitat se manifiesta de diversas maneras en todos los niveles de intercambios terrenales o celestiales, dado que la relación viva con los antepasados garantiza la continuidad moral y epistémica en las relaciones familiares y religiosas.

El pensamiento andino concibe el tiempo como cíclico, ya que por un mecanismo de repetición del mundo y sus cosmogonías éstos se extinguen para volver a crearse en la discontinuidad (inconstancia) y determinación cualitativa del tiempo. En la conciencia del hombre andino hay tiempos resaltantes y vacíos temporales, tiempos densos y fútiles, decisivos e insignificantes. Estas cualidades del tiempo guardan relación con cambios agrarios y cósmicos y con momentos concluyentes que muchas veces coinciden con grandes celebraciones. Asimismo, como sólo interesa explicar lo que es permanente a través de los

cambios, el tiempo es una entidad relacionada al ritmo de la tierra y de las estrellas (tiempo natural) aunque no tanto al individuo (tiempo existencial).

El carácter cíclico del tiempo se encuentra determinado por las fases de la luna, el año agrícola, las rotaciones de cultivo y los tiempos de barbecho en la agricultura, las generaciones y los períodos históricos. Desde la cosmovisión andina la historia se divide en cinco grandes épocas: el tiempo primordial y la creación (Pachakamaq), el tiempo de los antepasados (Ñawpaq Machulakuna, Gentiles, Machu Inka), el tiempo de los Incas y de la Conquista y el período moderno y futuro. Para Estermann (Ibid) la experiencia traumática de la Conquista ha contribuido a sostener las vívidas utopías del pasado que esperan el regreso del Inkarrí por medio de un Pachakuti o revolución universal, por lo tanto, el futuro no es tanto lo absolutamente nuevo, sino más bien la restitución de un pretérito remoto.

El verdadero 'ser' es fuente de toda existencia; esencia del mundo; organizador del cosmos en el devenir del universo y motor del desarrollo, sin embargo, el ser humano no es en primer lugar productor sino cultivador agricultor (es decir: "cuidante") porque la fuerza propiamente productora es la Pachamama (Madre Tierra) que genera vida en reciprocidad con los fenómenos celestes (sol, luna, lluvia). De modo que, el fundamento del mundo está compuesto por cuatro elementos fundamentales o 'substancias primigenias': el agua (tisci cocha), la tierra (tisci pacha), la semilla fertilizadora (pacha camac) y la fuerza telúrica o simplemente las 'tempestades' (wira cochan).

La conformación social, en particular la de los Incas, es de carácter estatal aunque de modalidad imperial, es decir, efectiviza el control político-territorial bajo un mismo sistema administrativo (tributo, pesas y medidas, moneda, gobernadores y lengua franca). Esto se extiende hacia todo un conjunto espacial y cultural disímil compuesto tanto por estados autónomos como por sociedades no-estatales independientes en continuo desplazamiento de fronteras y adosamiento de áreas periféricas integradas al imperio bajo diferentes modalidades. Esto supone que con anterioridad existieron poblaciones con organizaciones sociopolíticas tribales, lo que otorga un carácter multiétnico a la configuración del poder

político. No obstante, la hegemonía de una etnia central provoca continuos levantamientos, luchas y rebeliones propias de la formación de un Estado Nacional de las ciudades del Altiplano. Para Palacios Liberato (2014) el estado andino prehispánico plantea en la existencia del mundo material y del mundo ideal el paso del caos al orden, esto último “dividido en el espacio ideal (Aucapacha) y el espacio material (Kaypacha), en el tiempo del pasado (Paccarikpacha), del presente (Kaypacha) y el futuro (Cascancakpacha); en los segmentos del mundo físico, en el subterráneo (Urinpacha) y el mundo celeste (Hananpacha)” (p. 172). Asimismo, el calendario socioeconómico delinea todas las actividades tanto productivas como socioculturales y funciona en base al dominio de la meteorología y el estado, sociedad y ciudadanía gira en torno a la propiedad privada de la tierra y las gentes, divididas en: “las tierras del sol (I), las tierras del Inca (II), las tierras de los particulares (III) cuyos propietarios son las huacas, mallquis y ancestros de cada linaje o clase dominante local y regional; las “tierras” del pueblo (IV) del cual las masas esclavizadas sólo pueden usufructuar para su sobrevivencia, por el cual el gobernante lo redistribuye cada año”(p. 173).

Las fuentes que permiten reconstruir esta historiografía provienen en su mayoría de crónicas, narraciones, informes, visitas y documentación de diversa índole encontrada después de la conquista. Los khipus o nudos constituyen una vía de acceso al relato de la historia del pueblo andino a través de cuerdas o cintas coloreadas y codificadas con valores numéricos para actualizar sus recursos o proveer más detalles al respecto. A pesar de que la información es sesgada la recurrencia documental refleja que los Incas eran unos de los varios grupos étnicos que, después del colapso de los grandes centros urbano-estatales de Wari y Tiwanaku a finales del primer milenio, luchan por conseguir la supremacía regional en el actual Perú meridional. Desde la antigüedad los grupos que integran la diseminada etnia Inca se instituyen como protagonistas centrales de la dinámica histórica de la región del Valle del Cuzco, a través de la ocupación de zonas que les permitieron explotar recursos

naturales en pequeños grupos y mantener una vida sedentaria con alta capacidad de movilidad.

Zapata (2009) constata que hacia los años 900/1000 y 1200 d. C. comienza a gestarse en la región de Cuzco una jerarquía social y política de asentamientos, en tanto que, cuando el antiguo Estado Wari colapsa sus colonias son abandonadas y quemadas. A partir de la coyuntura posterior al 1200 d. C. los Incas emergen como un grupo étnico dominante, al mismo tiempo que los Qolla y Lupaqa compiten entre sí por la supremacía en la cuenca del lago Titicaca. En estos asentamientos conviven varios miles de personas en cada uno de ellos (como los sitios de Choquepuquio, Minas Pata y Kencha Kencha), mientras que otros conforman pequeños poblados y aldeas emplazados en zonas de escasas elevaciones por encima del fondo del valle y lo bastante seguros, a excepción de Saqsawaman y Viejo Choqo, localizados en lugares de mucha altura y buena defensa. Los sitios con influencia directa del estado Wari mantuvieron una economía intensiva del maíz, sin la presencia de un centro único dominante por encima de todos los demás. Otros asentamientos del norte del Cuzco, Huata y Panti lliclla, en el denominado Valle Sagrado (Urubamba-Vilcanota) se adaptaron a aquellas alturas con limitada accesibilidad, protegidos por muros que los rodeaban. Fueron “grupos de complejidad intermedia que se emplazaron en solares cercanos a una amplia gama de recursos para desenvolver una rica y diversa economía de agropastoreo” (p. 52). Recientemente, otro complejo sistema social se ha identificado en el noroeste del Cuzco en la región de los Maras, un grupo asociado a la etnia Ayamara descrita en las crónicas hispánicas y distribuida de forma jerárquica alrededor de quebradas, tramos de terrazas bañadas de maíz o minas de sal altamente explotadas en los posteriores tiempos imperiales. La gran variabilidad del mundo andino, fundamentalmente con respecto a ambientes de diversas alturas, indujo a las comunidades serranas, a disponer de tierras en diferentes pisos ecológicos –valles costeros, altos valles, punas, valles cálidos y bajos del oriente andino– para obtener multiplicidad de productos durante el curso de un año donde cada grupo podía pescar, cosechar y cultivar huertos en varios pisos.

El autor esgrime que el mundo andino conformaba un abanico cultural en el que los pueblos “hablaban diversas lenguas, adoraban a diferentes entidades divinas y veneraban a sus héroes fundadores” (p. 53). Pero todo ello, como parte de esa cultura común, “compartían la experiencia de vivir en ayllus en los cuales estaban ligados por lazos parentales” (p. 53). El parentesco determinaba los derechos y las obligaciones del individuo, de allí el papel central de las familias extensas –que incluían esposa o esposas, hijas solteras, hijos solteros y casados, esposas de éstos y nietos– en la organización social. La familia extensa constituía la célula básica de producción y reproducción que regulaba la vida de los ayllus, el trabajo y la cooperación entre parientes. Los vínculos de parentesco definían la identidad de la población en términos de familias más amplias, que en sí mismas eran eslabones de una comunidad o familia étnica mayor. En este sentido, “las relaciones de parentesco eran los principales ordenadores sociales de las comunidades que definían los límites culturalmente atribuidos a un colectivo étnico” (p. 54).

Retomando las unidades parentales de los ayllus, o grupos de familias descendientes de un lejano antepasado común, observa que el parentesco determina la dinámica política y el establecimiento de una norma moral de reciprocidad “no inhibitoria de algún tipo de jerarquización interna” (p. 54). Los jefes de familia eran garantes de cultos y rituales para asegurar el éxito y la prosperidad de la comunidad, dichos jefes estaban en conexión con las fuerzas de la naturaleza –responsables de la prosperidad de los hombres– y ligados a los ancestros, quienes aseguraban la unidad simbólica y la protección de la comunidad. Consecuentemente, las autoridades eran quienes planificaban las actividades agrarias, controlaban la producción artesanal, coordinaban los intercambios con otros grupos étnicos y custodiaban la defensa cuando era necesario encarar un hecho militar.

En este universo social dominado por las relaciones familiares y los lazos derivados del parentesco, la mayor parte de las actividades rituales y ceremoniales tienen lugar en el ámbito doméstico. Por eso las prácticas ancestrales vinculadas al mundo de los muertos, expresadas en tumbas e inhumaciones y formas de entierro cambiaban de un lugar a otro, los

muertos solían ser sepultados bajo el piso de las habitaciones o patios pertenecientes a las viviendas donde se realizaban ofrendas y rituales. A su vez, los muertos eran sepultados con un ajuar u ofrenda funeraria que consistía en piezas de cerámica, a veces confeccionadas especialmente, que contenían productos perecederos –semillas, frutos, líquidos–. Algunas tumbas almacenaban ajuares más ricos y variados que incluían adornos e instrumentos de huesos, piedras finas, conchas y, en algunos casos, metales. Fue el culto a los antepasados uno de los ejes articuladores de la vida de las comunidades y una herramienta primordial de su organización, ya que “reforzó solidaridades y vínculos entre sus miembros; definió el lugar y el papel de los distintos linajes; justificó derechos territoriales y legitimó el ejercicio de la autoridad” (p. 55).

La creencia en el antepasado civilizador que organizaba, aglutinaba y protegía el dominio económico y social que tenían ciertas comunidades perduró y se volvió más elaborada a medida que aumentaba la complejidad social. Bajo la creencia del dominio de fuerzas sobrenaturales que podían ser benéficas o maléficas, los ancestros poseían el poder y los conocimientos para colaborar en el control y dominio de esas fuerzas. Así el ancestro, al mismo tiempo reverenciado y temido, controlaba las fuerzas que regulaban las condiciones de reproducción de la naturaleza.

En el año 1200 d. C., cuando el valle del Cuzco ingresa en una fase de cambios decisivos a nivel sociopolítico, aparece una incipiente formación estatal centralizada. Se trata de la conformación de las bases de un nuevo sistema político con la constitución de grandes jefaturas que, en algunos casos, alcanzaron la capacidad suficiente para controlar todo un valle o más de uno. Esta situación se refleja en la jerarquía de los asentamientos que incluían grandes centros estratégicos, diversos establecimientos más pequeños y unidades familiares dispersas donde tenía lugar la producción agrícola y ganadera.

La negociación y la figura de un líder mantienen la presencia de una confederación de caciques y poblaciones a lo largo del tiempo. Los Incas, entonces, ponen en marcha la expansión de sus dominios buscando extender relaciones sociales, económicas y políticas o

del prestigio de ciertos jefes, extendiendo sus alianzas a través de los matrimonios interétnicos y/o enfrentándose con otros grupos, buscando asegurar el acceso a estas redes sociales, bienes de prestigio, recursos fértiles y hombres como principales medios de producción y reproducción. Su presencia se consolida y reafirma como una entidad sociopolítica de carácter estatal en virtud de permanentes enfrentamientos con otros grupos en busca del control de las tierras, bienes exóticos y aguas. Luego de asegurar su posición en el área serrana la sociedad Inca se transformó en un estado conquistador a través de una serie de campañas que extendían su poder a otras latitudes sobrepasando las fronteras del Cuzco “hasta configurar, para mediados del siglo XV d. C., un extenso imperio mediante una hábil política que combinaba un arsenal de estrategias, que involucraban guerras, presiones y amenazas en determinadas circunstancias” (p. 80).

La aparición del imperio Inca, conocido como el Tawantinsuyu, significó la transformación de las sociedades andinas, originando importantes inflexiones en la escala y magnitud de las actividades de producción, circulación y consumo de bienes. El ámbito propició que antiguas tradiciones culturales y pautas generales se llevaran a cabo bajo esquemas afines a las necesidades imperiales encumbrando a determinados sectores sociales y relegando a otros. Los servicios regulares requeridos por la elite obligaban a los menos afortunados a movilizarse para ejecutar las monumentales obras de infraestructura que imprimieron su marca en el paisaje cotidiano, constituyendo una nueva trama de dominación política, simbólica y material a lo largo de los Andes. Si bien el proceso de emergencia y afirmación del Tawantinsuyu fue un punto de no retorno, la posterior invasión/conquista europea y la metodología estatal junto a la lógica del parentesco “contribuyeron a modelar las formas de organización social en el espacio imperial que se constituía sobre la base de un universo cultural multiétnico” (p. 82).

## **2.2. Una geografía y un tiempo textil andino**

Si algo tiene en común el tejedor, y por lo tanto el hombre de este vasto espacio, es su concepción del tiempo. Tiempo distinto, que sin tener en cuenta días y semanas, se vuelca en la realización laboriosa de una prenda que él llena de significado.

-Ruth Corcuera

El continente americano tuvo centros de civilización aborigen de gran nivel cultural, en América del Sur el principal de ellos fue, sin duda, el Imperio Incaico, el cual a través del corredor andino, irradió su influencia hacia el resto del continente. Así como la alfarería y los metales, el tejido siempre estuvo presente en las ceremonias y fue tributo a monarcas, obsequio a funcionarios destacados y parte del ajuar funerario. Las civilizaciones andinas conformaron antiguas sociedades complejas integradas por diversos pueblos indígenas de Sudamérica que se desarrollaron en la zona occidental del continente, en los valles costeros e interandinos entre el océano Pacífico y la Amazonia. Esta región se organizó como un espacio autónomo con respecto a Mesoamérica y a la Amazonia y gracias a las permanentes investigaciones arqueológicas es posible reconstruir el pasado y las regiones geográficas que habitaron estas complejas civilizaciones.

Corcuera (2010) describe el espacio geográfico como una vasta extensión territorial cuya columna vertebral es la cordillera de los Andes. De norte a sur abarca Colombia, Ecuador, Perú, Chile y Argentina hasta el extremo sur del país, sin embargo, “si bien conforma un mosaico complejo tanto humano como geográfico, refleja, a quien examine de cerca sus innumerables facetas, una unidad fundamental” (p. 21). Precizando aún más la descripción del espacio andino Sonderegger (2005) distingue en la región andina cuatro subregiones: región norte que nace en Colombia y llega hasta el sur de Ecuador; región central que se inicia en Perú abarcando hasta el noroeste argentino; la región sur que parte del noroeste argentino hasta Mendoza y la región patagónica desde Mendoza hasta el mar austral. La costa andina representada en la Figura 6, conforma una gran franja arenosa y dentro de ella “la sierra y la selva integran un camino largamente transitado que encuadra la vida de los tejedores (...) con su carga de belleza y temor, siempre presentes” (p. 22).

**Figura 6:**

*Áreas Andina y Sur Andina*



*Nota.* La figura muestra el áreas Andina y Sur andina. [Mapa]. Fuente: Museo Chileno de Arte Precolombino (2006). (MChAP S/N°)

Grandes desiertos y llanuras e inmensas montañas forman el escenario geográfico de los tejedores que habitaron y habitan en la actualidad el mundo Andino. Para esta indagación es de particular importancia la llamada área subandina meridional que comprende Perú, Bolivia y parte de Chile y Argentina. El arte textil encuentra allí un gran desarrollo irradiado en la persistencia de sus imágenes y en la universalidad de sus mitos. La matriz cultural del arte textil se enclava en dos zonas: la costa del actual Perú y el Altiplano

peruano boliviano. También el norte argentino y toda la zona cordillerana llegando hasta Mendoza y siguiendo hacia el sur de Argentina será heredera de esta tradición textil, dando continuidad a saberes y memorias de un arte que insiste en persistir en el corazón y en las manos de tejedores de nuestro país. Para Corcuera (Ibid) su influencia será decisiva en Argentina, comprende un pasado que da cuenta de las viejas culturas americanas, "esa leve urdimbre fue alcanzada por instituciones, investigadores, artesanos y artistas, que se empeñaron en que la riqueza de este patrimonio no cayera en el olvido" (p. 14).

Otra región de la actual República Argentina –la provincia de Tucumán, Catamarca y territorios adyacentes a los Andes hasta Cuyo- integró el Kollasuyo o zona sur del Imperio Incaico, denominado también Tahuantinsuyo; los otros sectores eran el Chinchasuyo (Norte), el Antisuyo (este) y el Cuntisuyo (oeste). La actual región del norte argentino pertenecía al Kollasuyo y al Antisuyo que antes fue parte de los señoríos Aymaras, luego de la desaparición de la cultura Tihuanaco. Las continuas luchas de los señores Aymaras desembocaron en que el Imperio Inca los anexara para sí hasta la llegada de los españoles. Desde el año 1000 a. C., llamado Período Tardío, hubo un florecimiento del arte textil, especialmente en Salta y Jujuy, hasta llegar al Período Incaico, en 1430, y finalizado en 1471, con la penetración del Inca Pachacutec y de su hijo Yupanqui en el territorio Aymara. Los primeros rastros de fibras hiladas y torcidas a mano encontradas en nuestro territorio – en la cueva de Huachichocana, en Jujuy- datan de 7670 a 6720 a. C. En San Juan fueron hallados otros textiles de similar antigüedad, así como en Mendoza hilados de fibras vegetales, lana y cabello humano trenzado. Del Período Temprano (500 a. C. a 500 d. C.) no se encontraron piezas de mayor relevancia, pero sí del Período Medio (500 d. C. a 1000 d. C.), ya que en Salta fue descubierta una gran cantidad de textiles de la cultura Candelaria.

Las materias primas utilizada para los tejidos -fibras vegetales o lanas de camélido- eran hiladas y torsionadas frotándolas con las manos o sobre las piernas, hasta el empleo del huso, en épocas posteriores. Estos hilos eran teñidos con sustancias vegetales o animales y abarcaban una amplia gama cromática: rojo, amarillo, verde, azul y los colores naturales de

la lana. Los primeros tejidos que se confeccionaron fueron realizados con un solo hilo que se enlazaba sobre sí mismo, produciendo de esa forma mallas enlazadas con nudos o sin ellos. Se hacían con aguja y con esas mallas se confeccionaban gorras, redes y bolsas de cualquier tamaño. Esta geografía andina era la que proporcionaba a los artistas textiles los pigmentos para obtener los colores, provenientes de la vegetación y las semillas de la región. Y en las quebradas, terrazas y llanuras pastaban los camélidos que proporcionaban la lana a las tejedoras. Posteriormente, van a surgir los tejidos elaborados con telar. No se ha podido establecer cuándo comienza a usarse aquí, pero sí en el Perú, donde está asociado a la introducción de la cerámica y el cultivo del maíz, alrededor del año 1800 a. C. El telar que aparece en la zona andina es el que se ajusta a la cintura de la tejedora y controla la tensión de las urdimbres para confeccionar mantas, ponchos, camisas, bolsos y fajas como se muestra en la Figura 7.

**Figura 7:**

*Tejendera usando el telar de cintura*



*Nota.* La figura muestra a una joven tejedora con el telar de cintura. De los dibujos de Guaman Poma de Ayala. [Dibujo 80]. Fuente: Biblioteca Real Danesa (2004). (GKS 2232 kvart)

En el Período Tardío (1000 a 1430 d. C.) con una economía agrícola ganadera y mayor densidad de población se destacan los tejidos de telar de ese período, encontrados en un gran número, en Salta y en Jujuy.

Las condiciones propicias han favorecido su conservación por las características ambientales de la geografía andina, ya que el amplio territorio que abarca la franja desértica que va desde Tumbes, al norte de Perú hasta el norte de Chile, paralela al océano, posee un escenario perfecto para preservación textil. Corcuera (2010) añade que a lo largo de milenios esas costas han presentado un muestrario excepcional no solo de lo que se tejió, sino también de piezas que provenían de otras culturas. Por esta razón “hemos podido conocer las secuencias de focos de gran textilería que estuvieron situados lejos de la costa, en las altas montañas. Esos centros estuvieron conectados por intercambios de bienes desde temprana época” (p. 18). Afirma que en el planeta solo existen dos sitios en los cuales se da este fenómeno de conservación natural: el desierto de la costa del Pacífico y el desierto de Egipto. Ambos presentan condiciones ideales de conservación: terreno seco, ausencia de luz y poca incidencia del material orgánico sobre los tejidos. Asimismo, entre ambas poblaciones existe un paralelo cultural: en estos desiertos vivieron comunidades que creyeron que la vida sobrenatural necesitaba de los objetos que antes habían acompañado a los hombres. De modo tal que depositaron en los entierros, entre otros preciosos bienes, prendas tejidas y se ha podido seguir el desarrollo del proceso textil en esta parte de América, el que se “brinda como un espejo que nos permite contemplar la vivacidad y el esplendor de ese gran pasado” (p. 18).

En cuanto al tiempo textil Andino que interesa aquí delimitar se extiende desde los vestigios de los primeros textiles hasta los desarrollos donde el arte textil de esta región alcanzó su máximo esplendor. Siguiendo la cronología del antiguo Perú planteada por Corcuera (Ibid) basada en los cambios estilísticos de la cerámica del Valle de Ica en la costa sur, está compuesta de horizontes o unidades de tiempo en las cuales un único estilo domina toda el área. Se distinguen tres períodos:

-El período Intermedio Temprano: 400 a. C.-500 a. C. (subdividido en ocho épocas) se corresponde con una época de diversidad regional en Perú, siendo los estilos locales más importantes el de Nazca, en la costa sur y el de Moche en la costa norte.

-El Horizonte Medio: 500 a. C. – 900 a. C. (subdividido en cuatro épocas) dominado por los imperios y estilos de Wari, en las sierras centrales de Perú, y de Tiahuanaco en la sierra boliviana.

-El período Intermedio Tardío<sup>19</sup>: 900- 1476 d. C. se caracteriza por la división regional, aunque el reino de Chimor, en la costa norte, ejerce considerable influencia hacia finales del período, llegando por lo menos hasta la costa central. En Chancay, perteneciente a esta región central, se elaboraron algunos de los textiles más conocidos.

Según datos ofrecidos por Corcuera (Ibid) la elaboración de los textiles andinos tiene sus inicios hace 15000 años. Recorriendo un largo trayecto, desde la confección de las primeras sogas y bolsas con técnicas sencillas que datan del 8600 a. C., cuyas piezas de aspecto asargado fueron encontradas en las Cuevas del Guitarrero en los Andes Peruanos, se está “frente al trabajo primario de la torsión de fibras vegetales que sirvieron para producir piezas a partir de una sola hebra, un solo elemento” (p. 29). Argentina tiene un protagonismo central en los inicios del arte textil ubicado en el sitio de Huachichocana, del departamento de Tumbaya, en la provincia de Jujuy. Allí se han encontrado sogas y cuerdas del 7600 a. C. que demuestran gran habilidad en la torsión y un cabal manejo de la fibra. Mendoza, San Luis, la Rioja, Neuquén, Córdoba, La Pampa y Buenos Aires forman parte de esta temporalidad geográfica donde se hallaron importantes descubrimientos arqueológicos textiles. De esta manera tiempo y geografía textil conforman un escenario contextual único para el desarrollo de un arte magistral llevado a cabo por mujeres y hombres poseedores de un paisaje interior pleno de colores, formas y texturas propias de lo andino:

---

<sup>19</sup> El Horizonte Tardío refiere al tiempo en que el Imperio Inca ocupó la mayor parte del área andina sur de Perú. Los Incas conquistaron el Valle de la Ica en 1476, que a su vez fueron reemplazados por los españoles en 1534.

Si algo tiene en común el tejedor de este vasto espacio es su concepción del tiempo. Tiempo distinto que, sin tener en cuenta días y semanas, se vuelca en la realización laboriosa de una prenda que él llena de significado. Concepción diversa del tiempo que tiene el hombre cercano a la naturaleza, quien se reconoce como parte del paisaje. Esta comprensión le ha permitido su puesto en el mundo al ganar y dominar lentamente su espacio geográfico. (p. 25)

### **2.3. Tradiciones textiles andinas**

El tejido es fundamentalmente la comprensión del mundo que tienen las comunidades andinas.

Mediante el tejido se ponen de manifiesto la comprensión de la naturaleza, su espiritualidad, sus usos, sus costumbres, así como también sus rituales.

-Eliseo R. Colon Zayas-

Como ya se ha expresado a lo largo del presente trabajo, América Latina y particularmente la Franja Andina han sido escenario de una variedad y cantidad de piezas textiles magníficamente elaboradas. Tanto en sus diseños, colores, formas, textura y tecnología los tejidos conforman un universo de íconos que nos permiten ingresar al mundo interior de sus primigenios autores. En el sitio arqueológico costero de Huaca Prieta, localizado en el Valle de Chicama, en el norte peruano se encontraron un conjunto de textiles hechos a telar fechados entre los años 3000 y 2200 a. C. La iconografía allí representadas expone animales, felinos, serpientes y cóndores, además de imágenes antropomorfas y otras no identificadas, realizadas con hilos de diversos colores naturales y artificiales. Este repertorio iconográfico estará presente en los siguientes 4000 años, dando origen a distintas tradiciones textiles andinas, una de las cuales emplea la fibra pilífera del camélido.

Los antiguos textiles fueron fabricados manipulando las urdimbres, hilados verticales, con los dedos o mediante la ayuda de un instrumento, separándolas individualmente para entrelazar las tramas, hilados horizontales, generando de esta manera una estructura textil, cuya forma más básica es denominada 'ligamento o tejido balanceado'. Hacia 1400 a. C. se incorpora el telar con lisos lo que permite manipular varios sistemas de urdimbres a la vez. Esto significó un importante avance tecnológico que trae consigo la masificación de la elaboración de textiles en los Andes y agiliza enormemente el proceso de manufactura.

Alrededor del 2000 a. C. en la sierra norte peruana comienza a fabricarse una mayor cantidad de piezas textiles, bastante más anchas y con hilos manipulados en grupos, muchas veces reduciendo la decoración a listas verticales de colores distintos. En general, se

privilegia la producción de tejidos planos y anchos, dando cuenta que el proceso de tejido es mucho más rápido y eficiente. Hacia el 1000 a. C. se ingresa a un desarrollo de una rica industria textil donde comienzan a distinguirse distintas tradiciones textiles que recogen los beneficios de la domesticación del algodón, hecho fundamental para el impulso textil, ilustrado en la Figura 8.

**Figura 8 :**

*Geografía de las Tradiciones Textiles Andinas*

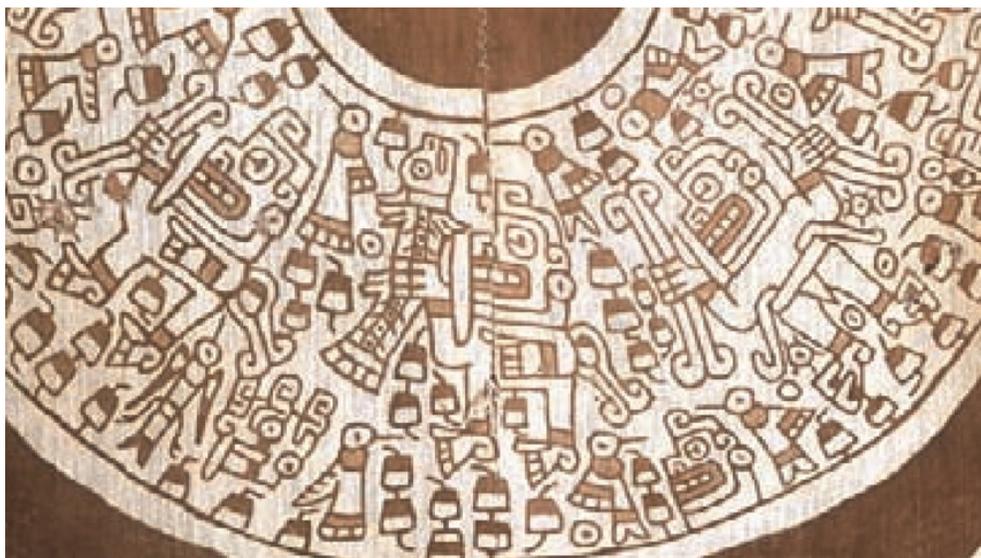


*Nota.* Figura que muestra la geografía de las tradiciones textiles Andinas. [Mapa]. Fuente: Museo Chileno de Arte Precolombino y adaptado por Juárez (2023).

Hacia 1000 a 400 a. C. la tradición textil Chavín empieza a distinguirse como estilo textil durante el llamado 'Horizonte Chavín'. Se trata de una etapa fundamental para el tejido, ya que la irrupción de esta tradición estilística enfatiza el papel de la tríada felino - serpiente - ave, como se refleja en la Figura 9.

**Figura 9 :**

*Mural pintado sobre tela de la tradición textil Chavín*



*Nota.* En la figura se muestra detalle de textil mural. Técnica: pintura sobre tejido plano. Chavín, 900 – 700 a. C. Medidas: 1,80 cm 0,71 cm. [Fotografía]. Fuente: Museo Chileno de Arte Precolombino (2006). (MChAP-1718)

El ingreso del estilo Chavín significa un incremento técnico en el tratamiento de los tejidos hecho a telar: la gasa comienza a popularizarse, cobra impulso la técnica del brocado, se apela a la inserción de fibras a manera de tramas suplementarias con el fin de conseguir un efecto decorativo e inicia el ciclo de la tapicería.

La tradición textil Parakas empieza a desarrollarse hacia el 700 y hasta el 100 a. C. Se trata de una de las culturas más prolíferas en cuanto a producción de tejidos. Los fragmentos

de mantos funerarios de la Figura 10 son restos textiles arqueológicos encontrados en los valles de sur de Perú.

**Figura 10 :**

*Personajes antropomorfos de los mantos funerarios Parakas*



*Nota.* La figura muestra un fragmento de manto funerario de la tradición textil Parakas, con diseños de personajes antropomorfos.[Fotografía]. Fuente: Museo chileno de Arte Precolombino (2015). (MChAP -INC-MNAAHP, RI-1269)

El estilo textil Parakas desarrolla una infinidad de técnicas decorativas de gran variedad especialmente el bordado sobre tela que permite realizar líneas curvas y con ello la representación de figuras no sólo de frente o de perfil, sino en distintas posiciones en las que se destaca la idea de movimiento. Sobre el estilo Parakas Corcuera (2010) describe aspectos de la técnica, los incluye dentro de los patrones del Horizonte Chavín y coincide con otros investigadores que “están presentes diosillos, formas serpentiformes y entrelazadas y grecas que encierran motivos estilizados de pájaros o felinos” (p. 49). En relación con la

dirección del diseño de las tramas, en la Figura 11, aparecen urdimbres a menudo con detalles geométricos o de figuras octogonales.

**Figura 11:**

*Fragmento de faja de la tradición textil Parakas*



*Nota.* La figura muestra un fragmento de faja. Costa sur de Perú, 700 – 300 a.C. Técnica: tejido plano doble tela y brocado. Material: fibra de camélido. Medidas: largo, 13,70 cm; ancho, 14,50 cm. [Fotografía]. Fuente: Museo Chileno de Arte Precolombino (2006). (MChAP 0529)

Hacia el 100 a. C. hasta el 700 d. C. los íconos textiles se complejizan y tiene lugar el advenimiento de la tradición textil Nazca que es heredera del patrimonio textil Parakas. En las primeras fases de desarrollo del estilo Nazca “el tejedor pinta la realidad que lo circunda, si bien tenemos que subrayar que también la iconografía mítica es parte de su realidad” (p. 56). Además, emplea variadas técnicas y en todas ellas es notable la destreza y el sentido del color en tapices de ranura, gasas, tejidos de tramas y urdimbres discontinuas.

En los textiles de la tradición Nazca se observa un amplio repertorio cromático y técnico. Durante este período se perfila la creación de finos bordados con terminaciones hechas en volumen, representaciones de figuras antropomorfas y motivos realistas, multicolores y curvilíneos que posteriormente adoptan estándares geométricos con figuras altamente repetitivas que forman patrones. Acompañan a la industria del telar distintos accesorios que forman parte de la vida cotidiana del pueblo Nazca y realizados con la misma maestría, tales como: fajas, bolsos, sandalias, abanicos, gorros, tocados, turbantes y cintillos, visibles en la Figura 12.

**Figura 12 :**

*Abanico de la tradición textil Nazca*



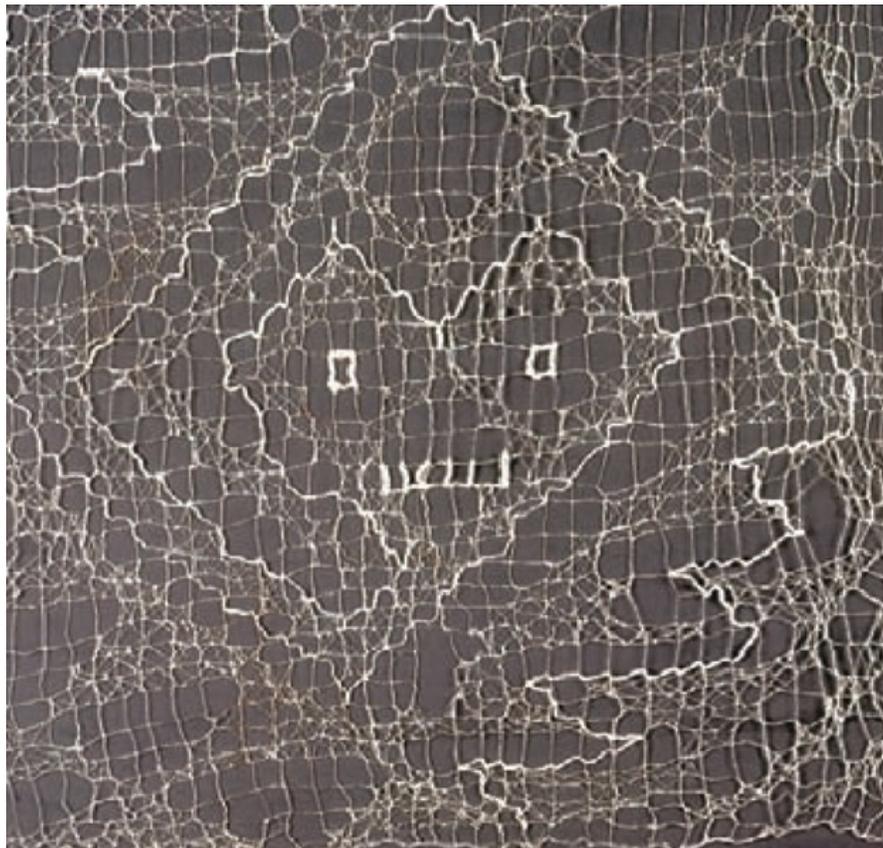
*Nota.* La figura muestra un abanico o accesorio de tocado confeccionado con fibra vegetal, algodón, fibra de camélido y plumas; costa sur de Perú, 900 – 1400 d. C. Medidas: largo,

0,24 cm; ancho, 0,18 cm. [Fotografía]. Fuente: Museo Chileno de Arte Precolombino (2006). (MChAP 1151)

Hacia el 1000 y hasta el 1430 d. C. la tradición textil Chancay se desarrolla en la costa central peruana con un excepcional perfeccionamiento de muñecas con volumen, tejidos reticulados en finas gasas, brocados, tapicería calada y máscaras funerarias representadas en las Figuras 13, 14 y 15 .

**Figura 13 :**

*Envolvente de cabeza de la tradición textil Chancay*



*Nota.* La figura muestra un envolvente de cabeza (detalle). Técnica: tejido reticular cuadrado y bordado. Chancay, 1000 – 1430 d. C. Medidas: 0,96 cm por 0,96 cm. [Fotografía]. Fuente: Museo Chileno de Arte Precolombino (2010). (MChAP 0929)

**Figura 14 :**

*Máscara funeraria de la tradición textil Chancay*



*Nota.* La figura muestra una máscara funeraria. Tejido plano con pintura de reserva. Chancay, 1000 – 1430 DC 2120 x 680 mm. [Fotografía]. Fuente: Museo Chileno de Arte Precolombino (2010). (MChAP-0526)

**Figura 15 :**

*Escultura textil de tejedoras de la tradición Chancay*



*Nota.* La figura muestra a dos tejedoras. Técnica: tejido volumétrico. Chancay, 1000 – 1430 d. C. Medidas: 0,52 cm de alto por 0,34 cm de largo. [Fotografía]. Fuente: Museo Chileno de Arte Precolombino (2010). (MChAP-3519)

Los tejidos de Chancay guardan una gran capacidad creativa y comienzan a incursionar en la escultura textil y logran un lenguaje artístico sorprendente en los tejidos de mallas abiertas, sin embargo, esto desaparece en la época del Incario. La belleza de la decoración de las gasas consiste en el “juego que compromete el núcleo vital de la estructura de la tela, es decir, cambiando los diámetros de las hebras o las torsiones de ellas” (p. 78).

Los antiguos tejedores habían llegado a dominar la tecnología del hilado produciendo hilos sumamente finos al mismo tiempo que resistentes. La cultura Chancay se destaca por su capacidad creativa, la modernidad de su lenguaje textil y los artesanos explotan al máximo las posibilidades de la textilería alcanzando maestría en las maravillosas esculturas textiles.

El trabajo escultural devela la capacidad expresiva desplegada por los artistas de la Franja Andina que no han podido “sustraerse al deseo de buscar caminos que evitaran la limitación de las formas geométricas, formas angulares a las que obligan los encuentros de urdimbre y trama” (p. 111). En la iconografía Chancay el árbol sagrado se halla conectado con dos niveles del lenguaje simbólico: la planta sagrada del algodón y la unificación de los planos del mundo. Así lo revelan las crónicas indígenas en la corporeización de los ‘árboles de la vida’ aparecidos frente a los humanos como metáforas de la vida misma, los cuales no renuncian el amanecer, ni a sus flores, ni a su ocaso, ni al camino ascendente que los podía llevar hasta el cielo: “el árbol sacralizado, patrimonio tanto de las culturas clásicas como de las primitivas, está ampliamente documentado en el área americana por historiadores, etnógrafos y arqueólogos” (p. 105).

A partir del 900 y hasta el 1400 d. C. tiene lugar la tradición textil Chimú en el norte peruano que se caracteriza por la elaboración de trajes compuestos por diferentes prendas. En la Figura 16 se ve la vestimenta utilizada para el ceremonial y lo funerario, con aplicaciones de plumas, metales u otros tejidos volumétricos.

**Figura 16 :**

*Traje ceremonial de la tradición textil Chimú*



*Nota.* La figura muestra un traje ceremonial: camisa o unku, cuya forma ancha y corta es característica del vestuario de la costa andina, presenta toda su superficie con iconografía. Medidas: 0, 47 cm de largo; 0,95 cm de ancho. Chimú, 1300 – 1470 d. C. [Fotografía]. Fuente: Museo chileno de Arte Precolombino (2010). (MChAP-0961)

En la costa norte el reino Chimú, sobre las huellas de Moche, se desenvuelve una extraordinaria textilería y un arte plumario acorde con la extensión de un gran centro urbano, la ciudad de Chanchan. La vestimenta posee un sentido jerárquico y adquiere un mayor refinamiento otorgado por el agregado de la orfebrería: “en cuanto a técnicas textiles, utilizaron las combinaciones más complejas de ellas en una misma pieza para dotarla de un valor superlativo. Estos tejidos rivalizan con el esplendor de otros cubiertos con lentejuelas de oro o con los de ornamentación con plumas” (p. 75).

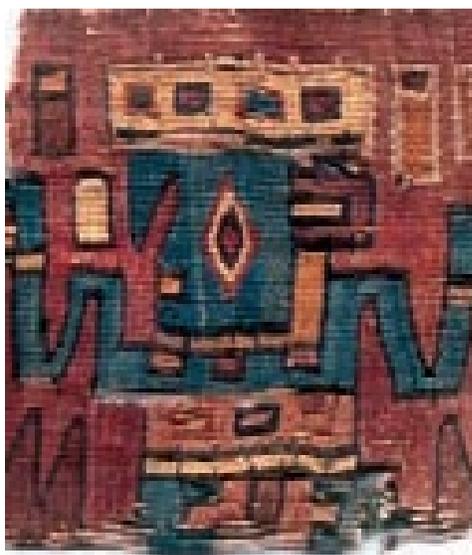
En concordancia con los Chimú, la tradición textil Moche tiene lugar entre el 100 y el 700 d. C. y su esplendor data del siglo VI d. C. En ella hay un despliegue de fastuosidad unido a la necesidad de que la ropa forme parte del ámbito escenográfico en que se

desenvuelven los cultos. Las grandes huacas del sol y la luna son parte de los conjuntos ceremoniales de pirámides truncas construidas en adobe, cuyos bosquejos del diseño circulan en pequeñas carteleras puestas cerca de la/del tejedora/or controlada por gente especializada de la zona costeña.

Arnold (2016) afirma que a partir de las huellas de Moche comienzan a distinguirse dos tradiciones textiles: la serrana y la costeña, que paulatinamente interaccionan en forma recíproca. No obstante, el tiempo y los estudios temáticos posibilitan establecer características identitarias basadas en los colores, las técnicas y las formas que, claramente, hacen identificables la procedencia cultural de los tejidos. Por lo tanto, la tapicería serrana es reconocida por su distribución de hilos siempre enlazados, en cambio la tapicería costeña se define por el uso de ranuras o calados y raramente se concreta un enlazado, todo lo cual se sintetiza en la Figura 17.

**Figura 17 :**

*Tapicería de la tradición textil Moche*



*Nota.* La figura muestra un detalle de una faja. Técnica: tapicería ranurada. Material: urdimbre de algodón y tramas en fibra de camélido. Medidas: largo, 1,40 m.; ancho, 0,85 cm. [Fotografía]. Fuente: Museo Chileno de Arte Precolombino (2006). (MChAP 0944)

La Figura 18 ilustra el carácter específico de la sociedad Moche, fuertemente estratificada, donde la ropa componía todo un lenguaje de las jerarquías sociales.

**Figura 18 :**

*Borde de camisa de la tradición textil Moche-Wari*

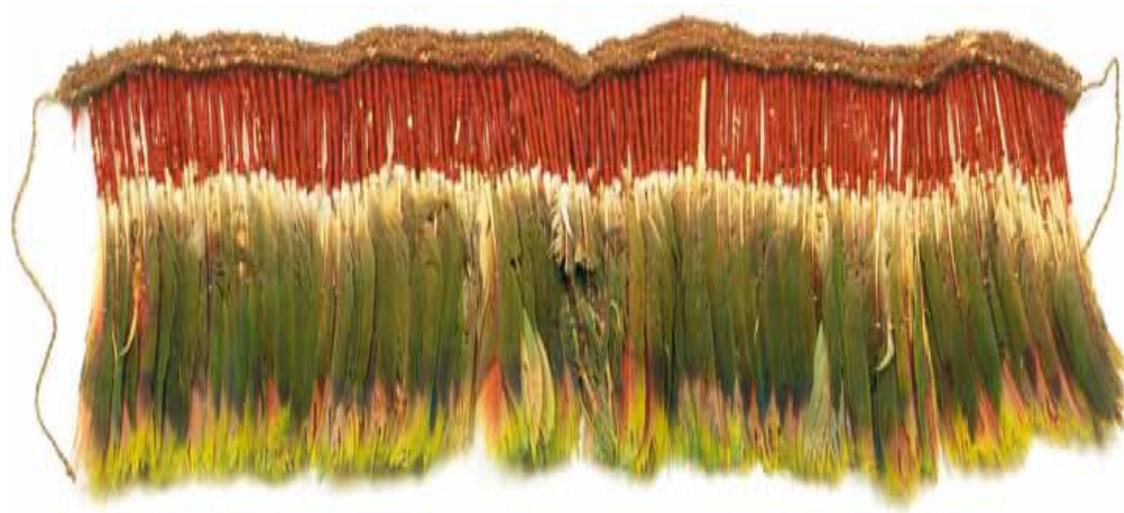


*Nota.* La figura muestra una banda de borde de camisa (detalle). Técnica: tapicería ranurada. Material: algodón y fibra de camélido. Se representan cuatro personajes que portan un tocado de largos apéndices y un cuchillo en forma de tumi en sus manos. Toda la secuencia se apoya sobre una greca que representan las olas del mar. Medidas: 1,10 mt. de largo; ancho 1,25 mt. Moche - Wari, 600 – 800 d. C. [Fotografía]. Fuente: Museo Chileno de Arte Precolombino (2006). (MChAP-0936)

Hacia el 700 y hasta el 1000 d. C. la tradición Wari construye de manera asombrosa la técnica del tapiz y perfecciona el empleo de las plumas para su textilería, realizando trabajos muy elaborados descritos en la Figura 19.

**Figura 19 :**

*Pectoral de plumas de la tradición textil Wari*



*Nota.* La figura muestra un pectoral o faldellín de plumas de fibra vegetal, algodón, fibra de camélido y plumas. Medidas: 0,78 cm de largo; 0,21 cm de ancho. Wari, Costa sur de Perú, 1400 – 1500 d. C. [Fotografía]. Fuente: Museo Chileno de Arte Precolombino (2006). (MChAP 0897)

Hacia el 100 hasta el 1100 d. C. tiene lugar progresivamente la tradición textil Tiahuanaco, cuyas/os tejedoras/es realizaron la elección técnica del tapiz para llevar a cabo sus tejidos. Dicha industria considerada, por su perfección, como una trama desplegada en la totalidad de la urdimbre y coloreada de “azules marinos, granates, verdes oscuros ubicados cerca de ocre y cobres, van a ser sabiamente combinados en piezas de finísimos hilados y de pulcra técnica” (pp. 67-68).

El diseño textil Tiwanaku se caracteriza por la elaboración de bellos gorros de terciopelo cuya iconografía predominante es el signo escalonado y la cruz prehispánica, de la Figura 20.

**Figura 20 :**

*Gorro de la tradición textil Tiwanaku*

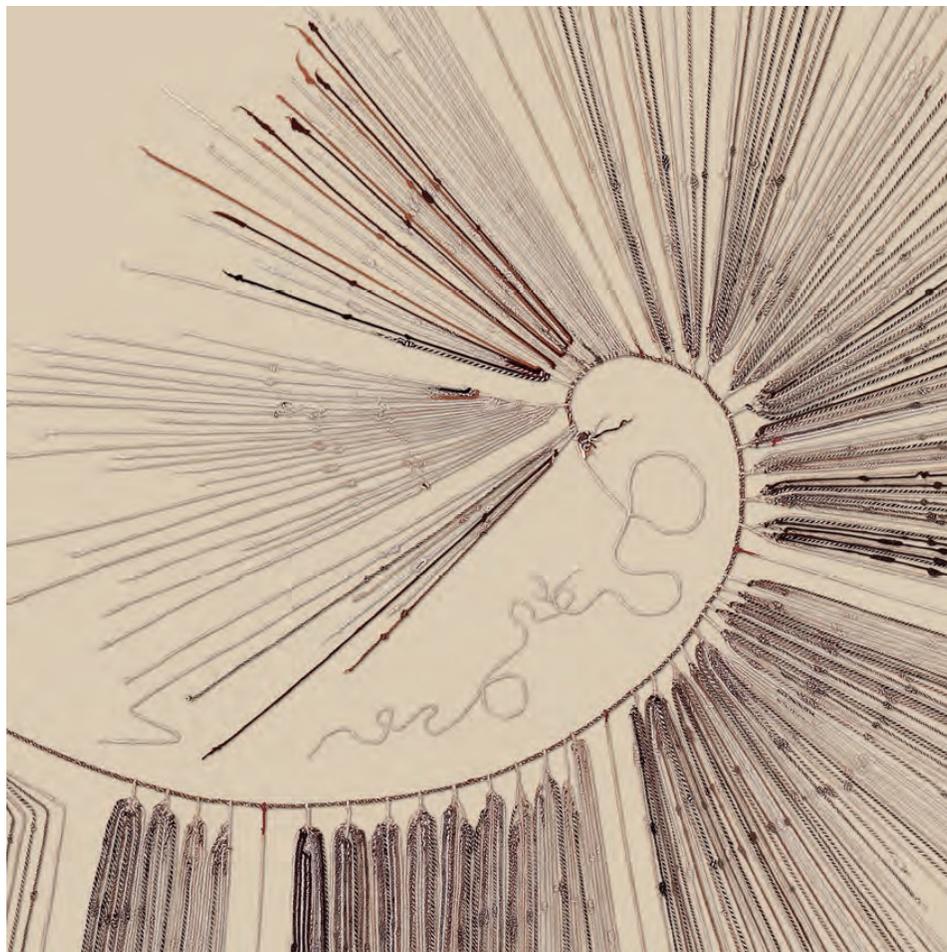


*Nota.* La figura muestra un gorro de cuatro puntas policromo. Técnica: tejido anudado de doble enlace, fibra de camélido. Medidas: 0,14 cm de alto. Valle de Azapa, norte de Chile, 800 – 1000 d. C. [Fotografía]. Fuente: Museo Chileno de Arte Precolombino (2006). (MChAP 0180)

La tradición textil Inca se manifiesta del 900 hasta el 1400 d. C., en tan importante espacio cultural los textiles no sólo son utilizados como vestimenta, adorno y representación de imágenes, también son empleados para registrar hechos y contar historias. Los quipus – del vocablo quechua nudo– demuestran, en la Figura 21, que estos implementos de cuerdas de lana anudadas contienen información censal, conteos tributarios, relatan historias, arman genealogías y expresan poemas y canciones.

**Figura 21:**

*Quipu de la tradición textil Arica*



*Nota.* Quipu de fibra de camélido de la tradición textil Arica. Imperio Inka, norte de Chile, 1400 – 1532 d. C. [Fotografía]. Fuente: Museo Chileno de Arte Precolombino (2018). (MChAP-0780)

El quipu ha sido una original fuente de almacenamiento y posterior transmisión de datos y ello fundamenta su trascendental función dentro del imperio Inka. Conteos numéricos se imbrican con historias de la vida cotidiana a través de un sistema casi escriturario, ya que este elemento ha llevado a asegurar que se está frente a la primera escritura original de los Andes mediada por técnicas textiles para su reproducción. La

tradición textil Arica data del 50 a. C. hasta el 1536 d. C. y los tejidos elaborados en este contexto se caracterizan por superficies con abigarradas composiciones. Expresan el momento más álgido de la textilería y constituyen un tributo a ese arte las técnicas derivadas de la faz de urdimbre que dan identidad a la región hasta la actualidad. Este período de florecimiento regional aprovecha de las innovaciones tecnológicas, Figura 22, con el uso de telares de barras curvas, la incorporación de urdimbres de aumento y el logro de piezas sin cortes, entre otras, camisas-unku- y bolsas de silueta trapezoidal.

**Figura 22 :**

*Bolsa de lana de la tradición textil Arica*



*Nota.* La figura muestra un detalle de bolsa -chuspa- de lana. Norte Andino, Arica. Medidas: 0,15 cm de largo por 0,14 cm de ancho. [Fotografía]. Fuente: Museo Chileno de Arte Precolombino (2012). (MChAP / DSCY 1995)

La continuidad de este estilo se hace visible en las poblaciones locales a pesar de que hacia 1450 d. C. quedaron bajo el dominio del estado Inca, que impuso sus propias pautas culturales a todo nivel. Los tejidos –de vital importancia para el imperio- no estuvieron exentos de esa modalidad y las/os tejedoras/es locales debieron confeccionar ofrendas

textiles con las técnicas definidas por ese estado, entre ellas, cumbi, o fino tejido de tapicería incaica y bolsas-chuspas con la iconografía y el colorido imperial.

En Argentina desde el año 50 a. C. hasta el 1460 d. C. se constata la aparición de una textilera enmarcada en las tradiciones andinas. La provincia de San Juan es un ejemplo de riqueza arqueológica y alberga en museos y centros de conservación importantes piezas textiles como las de la Figura 23.

**Figura 23 :**

*Restos textiles en San Juan (Argentina)*



*Nota.* La figura muestra detalle de bolsa -chuspa- de lana. San Juan, Argentina. [Fotografía].

Fuente: Revista electrónica Destino San Juan (2012). (No requiere uso de licencia)

Investigaciones de divulgación (Michieli, 2021) advierten que en la vieja aldea del norte de la provincia de San Juan se encontraron restos arqueológicos irrepetibles de la cultura ancestral Angualasto. El sitio exhibe evidencias arqueológicas tales como ruinas de viviendas de distinto tipo, corrales, restos de infraestructura y tumbas, que ocuparon la región septentrional de la provincia de San Juan entre los años d.C. 50 y 1460. No obstante,

aparece una textilería de muy alta calidad con la que se realizan las piezas de vestimenta típicas como grandes ponchos, camisetas y otra de prendas menores.

Así también la tradición textil Mapuche atraviesa la cordillera desde Chile hacia Argentina en el siglo XVII desplazándose desde Mendoza, San Luis, Río Negro, Neuquén, La Pampa, Buenos Aires. Fiadone (2007), especialista en simbología mapuche, considera que los códigos y símbolos elaborados por las tejedoras de la tradición mapuche son abiertos y reconocibles por toda la comunidad, sin embargo existían códigos herméticos, cuya comprensión es reservada a entornos familiares o grupos diferenciados: “Las tejedoras virtuosas creaban combinaciones de símbolos cuyo significado solo podían ser conocidos por algunas personas, constituía un lenguaje elitista, que ayuda a diferenciar el estatus del dueño de la prenda” (p. 11). La faja de la Figura 24 condensa la tipología iconográfica Mapuche.

**Figura 24 :**

*Faja de la tradición textil Mapuche*



*Nota.* La figura muestra detalle de faja (Nimintraviwe) con centro rojo, símbolo de fecundidad germinadora de la tradición textil Mapuche. [Fotografía]. Fuente: Museo Chileno de Arte Precolombino (1992). (MChAP-T-1712)

El carácter polisémico de los íconos y su contenido significante de lo femenino en cuanto a la fecundidad / fertilidad en el caso de *Lukutuel*, *Lalén*, *Perimontunfilu* y *Willodmawe Nimin o Willodz* muestra que , por ejemplo, *Lukutuel* significa tanto el hombre orante como la mujer en su capacidad de generar vida. A su vez, *Lalén Kuzé* o *Llalin* es uno

de los dioses Mapuches y simboliza la araña vieja o propiamente al arte textil, es decir, representa a la sabiduría en tanto maestra del tejido. Sin embargo, el contenido de Perimontunfilu indica un presagio onírico- fantástico terrible dentro del dominio de lo femenino por la enorme magia de las mujeres. El diseño que se enrolla sobre sí mismo nombrado como Willodmawe Nimin o Willodz representa los abrazos aunque, otros significados, aluden a ganchos figurativos de un reptil o serpiente de gran importancia en la simbología Mapuche. En este sentido, las espirales y grecas se asocian con el agua y cultos agrarios de fertilidad y se las “ha comparado con el recorrido de los canales de riego en los campos de cultivo, que en sitios con depresiones eran terrazas dispuestas en espiral” ( p. 14).

La lectura de cada símbolo de la iconografía textil Mapuche implica tener en cuenta cuatro características: la forma, el color, sus asociaciones con otros símbolos y el soporte que lo contiene. Cualquier símbolo por sí solo o aislado de otros elementos pierde densidad signífica, por lo cual el contenido morfológico y cromático sirve de sustento al conjunto: “todos los símbolos interactúan entre sí, dentro de un universo limitado de figuras que se repiten en diferentes asociaciones y combinaciones” (p. 14). Al confirmar que cada símbolo es reflejo de algo que ocupa un determinado sitio en el cosmos, la abundante producción textil Mapuche propone un lenguaje visual de múltiples formas, colores, texturas y técnicas para el resguardo de su cosmovisión silenciada lingüísticamente por la colonia. En la reinterpretación de sus obras se busca comprender la profundidad significativa de aquellas figuras, ya que conforman mensajes codificados de alto contenido social (la comunidad mapuche), político (resistencia), religioso (lo sagrado) y cultural (la vida cotidiana, los abrazos, el trabajo y las enseñanzas de las maestras tejenderas).

Al concluir este apartado se observa que en las distintas tradiciones textiles de la Franja Andina de América la mayoría de sus iconos revelan el quehacer cotidiano, la interioridad, la reflexión sobre la naturaleza, la trascendencia y el cosmos. Tanto en el tejido, como en otras artes, se puede descubrir y comprender el legado de los pueblos andinos y sus distintas fases hasta la llegada del conquistador hispano. Los grupos que habitaban la zona y

sus hilos de algodón, de camélidos y, posteriormente, de oveja traída al continente por los colonizadores incrementó un arte y una industria ritual. Aún hoy los tejidos constituyen artículos de comercialización y de lucimiento social en la indumentaria de hombres y mujeres que, como descendientes y embajadores, buscan mantener vigente su cultura y su tradición. Allí dónde sólo parece haber unos pocos testimonios la potencialidad simbólica iconográfica desborda de saberes que sistematizan el encuentro con el 'otro' y que necesitan ser recuperados a nivel académico.

### **Capítulo 3: Marco referencial de la Educación Superior**

Se trata de una compleja trama, un registro de memorias.  
Esa leve urdimbre fue alcanzada por instituciones,  
investigadores, artesanos y artistas, que se empeñaron en  
que la riqueza de este patrimonio no cayera en el olvido.

-Ruth Corcuera-

#### **3.1. Contexto académico universitario**

El objeto de estudio en su dimensión holística se manifiesta como un suceso de la realidad social e histórica, en el que la importancia del sistema completo trasciende la suma de sus partes. Esta forma de concebir a los elementos dentro de una totalidad permite dar cuenta de las múltiples interacciones dinámicas de los acontecimientos que la componen, entre otras, las tensiones existentes entre los saberes fronterizos de los lenguajes iconográficos textiles y el conocimiento científico academicista que tiene lugar en la Educación Superior, acotada aquí al ámbito universitario.

En los últimos veinte años las instituciones Universitarias Argentinas, en el ámbito de su pertenencia Latinoamericana, han atravesado profundas transformaciones identitarias determinadas por el contexto socioeconómico cultural de las políticas neoliberales que decididamente se han instalado en el continente. Y este hecho guarda vinculación con lo que señala Mignolo (2003) sobre América Latina, esta región sur del continente “es una consecuencia y un producto de la geopolítica del conocimiento, esto es, del conocimiento geopolítico fabricado e impuesto por la ‘modernidad’...” (p. 2). Y esta determinación tiene un impacto profundo en las instituciones universitarias, ya que el conocimiento valioso “está en ciertas lenguas y viene de ciertos lugares (...) y esto impide que el pensamiento se genere de otras fuentes, que beba en otras aguas” (p. 2).

El sistema capitalista había ideado desde un principio una arquitectura de lo social que atravesó la totalidad de la realidad humana: el trabajo, la educación, las relaciones sociales, la forma de pensar, de sentir, de ser y de habitar el mundo, operando, al decir de Karl Polanyi (2007), una gran transformación y con la pretensión de dominación total. La sociedad organizada en clases sociales alrededor de un estado adquiere formas más

complejas y atraviesa, en su devenir histórico, tiempos de auge y tiempos de crisis. Desde su emergencia este sistema se expande hacia todos los espacios geográficos de occidente y de manera explícita la universidad debió, en diferentes momentos históricos, someterse a la obediencia impuesta por los autoritarismos. Esta metodología ha permitido con frecuencia la desigualdad, el acaparamiento, el individualismo egocéntrico, generando un tipo de ser humano interesado en producir objetos y en dominar la realidad. Es por ello por lo que, la transformación de homo sapiens a homo economicus, deriva de un capitalismo devenido en neoliberalismo mediante la aplicación de políticas que responden a su lógica original.

Las consecuencias de la aplicación de políticas que responden a la lógica neoliberal y cómo han impactado en la Educación Superior y, en la educación en general, se verifican en dar prioridad a un conocimiento científico que obedece a intereses de mercado. En tal sentido, la estructura con la que el capitalismo modela las sociedades se traspone a las instituciones, entre ellas las universidades en su modo de organización, producción, distribución, circulación y acumulación de conocimiento, asimilado como una mercancía. Además, Mignolo (2003) postula que “la mayor consecuencia de la geopolítica del conocimiento es poder comprender que el conocimiento funciona como la economía” (p. 3). Para Naidorf (2017) es el mercado el que articula los hilos del conocimiento en función de los intereses del capital y la jerarquización de la ciencia, en los últimos años, ha revitalizado el debate sobre su influencia y predominio en las agendas de investigación. Las temáticas se asocian a lo redituable de la demanda en detrimento de otros tópicos que terminan siendo relegados o invalidados por lo cual, en esta misma línea, Biagini (2012) entiende que la mercantilización de la educación incide en la desigualdad, mientras que Cerutti-Guldberg (2015) advierte sobre la presencia de un “neocolonialismo académico lo que termina siendo un capitalismo académico” (p. 34).

En el contexto latinoamericano de la geopolítica del conocimiento, Argentina no ha estado ajena a este esquema neoliberal impuesto. Las tendencias académicas, a partir de la hegemonía del mercado global, amplían el apartheid educativo según Gentile (2000). No

menos cierto es que el conocimiento científico academicista impone un léxico disciplinar que crea una burbuja lingüística y acota todo saber que no esté al servicio de la lógica neoliberal. Consecuentemente, el devenir del sistema universitario hacia un capitalismo académico ha permitido que se establezca un nuevo pacto social entre el estado y el ciudadano. Así el educando es considerado como sujeto global y racional del conocimiento científico, cuyo acceso se reduce a un núcleo intelectualmente específico. A propósito de la comercialización del conocimiento Naidorf (2017) reconoce que “durante los ’80 comienza, en los ’90 se profundiza y hoy se sostiene la aceptación de las reglas de juego de la comercialización ‘de la academia’ y ‘en la academia’” (p. 12). Con esto quiere significar que el estatus de lo académico transmuta en un producto comercial y se ajusta a la demanda de quienes financian las investigaciones.

Sin embargo, tras cuarenta años de democracia luego de la última dictadura militar que culmina en 1983, las universidades han demostrado un proceso de democratización con respecto a la distribución y producción del conocimiento. Pensar a la universidad como objeto de derecho replantea la condición del sujeto marginado, excluido e invisibilizado socialmente. De hecho, a partir de la “Declaración Final de la Conferencia Regional de Educación Superior” (2008) que instala a la Universidad como un derecho humano universal, se considera a la Educación Superior un bien público social que debe ser garantizado por los estados. La UNESCO (2008) estipula que “El carácter de bien público social de la Educación Superior se reafirma en la medida que el acceso a ella sea un derecho real de todos los ciudadanos” (p. 92).

En Argentina la figura irrenunciable de la autonomía universitaria, considerada como una propiedad inherente a la institución en sí en cuanto a que le compete el saber sistemático y creativo, es plenamente recuperada en democracia. Además, resurge luego de permanecer cercenada ante la imposibilidad de hacer frente al letal autoritarismo militar en una etapa en que sus propios actores habían vulnerado ese carácter de organismo autónomo en constante deliberación con el entorno. Retomar este desmantelado valor positivo conlleva

a asumir la reproducción creativa y solidaria del saber y la efectiva convergencia de fuerzas al interior de la potencialidad académica. Los principios de la Reforma Universitaria de 1918 centrados en la libertad académica, referida a la capacidad de cada profesor de enseñar e investigar desde sus propias ideas sin temor a ser sancionado y sin condicionamientos externos, es sin dudas, el objetivo primordial de una institución flexible y atenta a las nuevas dimensiones de espacio de conocimiento. A partir del cogobierno de diferentes sectores de la comunidad universitaria la aludida libertad de cátedra se nutre del respeto a todas las corrientes de pensamiento y tendencias de carácter social o científico. La independencia de investigar y enseñar sin ser supervisada es un derecho que asiste al intelectual o al artista con idoneidad suficiente para difundir su sapiencia. De modo que recuperar la dignidad como institución dedicada a la educación conlleva a pensar la universidad como un derecho humano donde la producción de saber constituye una actividad esencial y emancipatoria que permite reflexionar sobre las propias categorías.

La Universidad como derecho exige consolidar la razón a través de la cual existe un 'otro' vulnerado que necesita incorporarse al discurso académico mediante una sistematización de contenidos contrastados en bibliografías y temáticas específicas. Es decir, aquellas nociones que describen el mundo iconográfico y que permanecen vacías e inaplicables si el 'otro' no estuviera ahí expresando mundos posibles. Mollis (2003) propone un estudio crítico, a modo de diagnóstico, en referencia a las transformaciones identitarias que comienzan a modificar a las instituciones universitarias en Argentina a partir del advenimiento del neoliberalismo como fuerza global y hegemónica. Este hecho guarda significativa relación con las profundas transformaciones que los estados fueron atravesando al ser impactados, ellos también, por dichas políticas. Para fundamentar estas transformaciones identitarias la autora inicia su análisis señalando la diferencia entre saber y conocimiento pues, según se fundamente esta categoría de una u otra manera, las universidades serán concebidas como instituciones del saber o como supermercados del conocimiento. En esta línea, define al conocimiento como el conjunto de enunciados que

describe los objetos de conocimiento excluyendo cualquier otro enunciado y son susceptibles de ser declarados verdaderos o falsos. El saber, en cambio, refiere “a una competencia que excede la determinación y la aplicación de criterios de verdad” (p. 203).

Una visión diacrónica de las universidades, o sea a lo largo de la historia, indica que el desarrollo de las sociedades hacia formas de interrelaciones más complejas ha exigido saberes especializados y diferenciados. Mollis (Ibid) advierte que “la historia del proceso de sistematización del saber, que tuvo su origen en el hombre sabio y que dio paso posteriormente al científico, al profesional y al especialista” (p. 203) se encuentra en conexión con un conjunto de habilidades propias de la sabiduría del hombre que las realiza. Entre los argumentos de la llamada ‘epistemología del sur’ (De Sousa Santos, 2009) emerge la aspiración de integrar otros saberes de “sectores sociales que reclaman nuevos procesos de producción, de valorización de conocimientos científicos y no científicos y de nuevas relaciones entre diferentes tipos de conocimiento” (p. 98).

Los lenguajes textiles entendidos como saber que develan una manera de ser y habitar el mundo, desde la perspectiva epistemológica del sur, desafían los criterios hegemónicos de verdad y objetividad incluidos en el conocimiento científico generado y reproducido en las instituciones universitarias, por lo tanto, surgen tensiones sustentadas en criterios que ponen en cuestión su validez. No obstante, en las aulas universitarias estos saberes dialogan desde la interculturalidad en espacios que propician el respeto a la diversidad, a los diferentes orígenes culturales y al conocimiento de frontera. Este último se puede entender como el producto de indagaciones de vanguardia que por su carácter novedoso se desarrolla en los límites de lo conocido/desconocido y genera nuevos enfoques. Si bien lo vanguardista y novedoso no establecen estándares, abordan problemáticas humanísticas que no provienen de lugares comunes y ponen en cuestión los paradigmas dominantes. Derribar verdades reconocidas como tales somete el saber a procesos de interlocución y funda una crítica ética a la normalización de dejar fuera de su institucionalidad la voz de los pueblos indígenas de la Franja Andina y sus iconografías.

### **3.2. Los saberes textiles andinos como contenidos formativos académicos**

“Desde antiguo, hasta el presente, son las tejedoras y los poetas-astrólogos de las comunidades y pueblos, los que nos revelan esa trama alternativa y subversiva de saberes y de prácticas capaces de restaurar el mundo y devolverlo a su propio cauce.”

- Silvia Rivera Cusicanqui -

Teniendo como marco el recorrido formativo de la Especialización en Investigación en Ciencias Sociales y Humanas es posible reflexionar, tal como fuera planteado en el Plan aprobado del presente Trabajo Final Integrador, sobre las condiciones de viabilidad de incluir los contenidos culturales subyacentes a la iconografía telera de la Franja Andina en la malla curricular de ofertas académicas humanísticas. Las tensiones suscitadas entre el saber fronterizo de los lenguajes textiles y el conocimiento científico academicista dominante en la Educación Superior pueden generar un puente de enlace entre la simbología de las imágenes y su estatus de valioso saber.

Los abordajes desarrollados en apartados anteriores convalidan distintos planos de estos lenguajes que se sintetizan en: saberes enmarcados en una epistemología ‘otra’ y saberes que se gestan como lenguajes artísticos ancestrales al interior de distintas tradiciones textiles en un marco histórico y geográfico particular. Avanzar hacia la incorporación de estos saberes fronterizos como contenidos de enseñanza y aprendizaje implica definir, en forma unitaria, el adjetivo que califica al vocablo saber. A modo de reunir distintos puntos de vista se arriba a un concepto situado de fronterizo que une región, historia y arte. La terminología sobre fronteras responde a estudios que recopilan un glosario de conceptos como fronterizo, transfronterizo o regiones fronterizas (Tapia Andino, 2017), por mencionar algunos, en el contexto de una zona de bordes en la que es pertinente ubicar a la Franja Andina. Estas poblaciones, habitan espacios donde se desenvuelven actores que luchan por mantener su hegemonía y necesidad de reconocimiento al transformarse en identidades subalternas por la colonización. No obstante, es el campo del tejido el que define aquí su posición social mediante un arte cuya dimensión revela las relaciones que sostienen

la vida en lo celestial, lo espiritual, lo cósmico y lo terrenal. Asimismo, las implicancias de lo minoritario elaboradas por Deleuze y Guattari (1975) en sus deliberaciones sobre una 'literatura menor'<sup>20</sup>, refieren críticamente a la de un grupo en minoría que por considerarse marginal busca que una lengua mayor lo proyecte. Si bien espacialmente las comunidades del tejido habitan un espacio reducido, esto hace que cada problema individual conecte con los intereses comunitarios “no hay sujetos sino un dispositivo colectivo de enunciación, una solidaridad activa” (p. 29) en defensa de un arte que les permite la trascendencia en el tiempo. Lo dicho aplica al arte iconográfico de las tradiciones textiles Andinas por cuanto da cuenta de un escenario social simbólico acotado pero autónomo que vincula la frontera, la migración y la movilidad de una cultura que condensa el relato de una tradición de la experiencia humana cultural de frontera.

Siguiendo los postulados del Manifiesto IESALC/UNESCO (2008) la inclusión de saberes expresados en otras lenguas alude a nuevas relaciones entre diferentes tipos de conocimiento y hace lugar a los derechos lingüísticos en todas sus formas de expresión entre ellas la iconográfica. En el texto se declara el año 2019 como Año Internacional de las Lenguas Indígenas y se expresa claramente la urgencia y responsabilidad que las universidades tienen en conformarse como instituciones permeables a la revalorización y protagonismo de todas las lenguas de los pueblos originarios que han sido silenciadas. En tal sentido el Manifiesto de la Universidad Nacional de Córdoba (2019) elaborado en el contexto de las declaraciones de la UNESCO, expresa: “la universidad pública argentina debe cuidar y promover los derechos lingüísticos como un derecho humano irrenunciable, cimiento del derecho a la identidad, a la cultura y a la soberanía de los pueblos latinoamericanos” (p. 23).

La universidad en sus dimensiones: docencia, investigación y extensión articula sus relaciones con miembros extrauniversitarios y busca promover un vínculo indiviso entre la

---

<sup>20</sup> Referida en particular al gran escritor checoslovaco Franz Kafka (1883-1924) a quien la situación histórica de la Primera Guerra Mundial lo lleva a escribir en alemán y no en su propia lengua, el Checo considerada minoritaria y marginal.

academia y todo su espectro social. Una gestión estratégica basada en los conceptos ya planteados de autonomía universitaria y libertad de cátedra toma decisiones transversales que le permiten a las facultades humanísticas mantener en la malla curricular de sus carreras la integración de procesos y saberes. La educación es una realidad que sólo puede descubrirse en el hombre, puesto que aspira al desarrollo de la naturaleza humana y la acción educativa asume diversos contenidos y metodologías según sea la idea de hombre a la que adhieran; ya que toda actividad pedagógica supone, luego de confrontaciones y de construcciones argumentativas respaldadas por un abanico de perspectivas, la adhesión a un determinado modelo antropológico. Desde estos postulados los saberes textiles, entendidos como lenguajes visuales provenientes de prácticas ancestrales y de la tradición oral de la región Andina, tienen derecho a compartir un lugar en el universo de conocimientos que se produce y enseña en las universidades. Saberes que, si bien no tienen un estatus científico, conducen a la transformación social y ratifican los derechos que los pueblos poseen, el de hablar sus propias lenguas y vivir de acuerdo con sus propias cosmovisiones y valores.

Lo antes descrito resulta convenientemente adecuado para abordar la inserción de estudios textiles en el ámbito universitario y sus antecedentes inciden favorablemente en países del Centro de América Latina, América del Sur y dentro de ella Argentina. Las primeras incorporaciones de estos contenidos en la región tienen lugar en la Universidad de los Andes hacia finales de la década de los 60. Moreno (2020), historiadora de Arte y conservación del patrimonio artístico de la Universidad de los Andes, explica que:

...el tejido comenzó a integrarse como disciplina dentro de la enseñanza de universidades colombianas, lo que se denomina actualmente “Diseño Textil” en el ámbito académico. En un principio, tuvo un desarrollo fundamental dentro de la Universidad de los Andes, lo que llevó a que se denominará en el programa de 1968 como “Taller de Tejidos”. (p. 2)

Los contenidos pedagógicos allí presentados se abordan desde una concepción humanística, como expresión artesanal y como patrimonio:

... con la reapertura del programa de arte en la Universidad de los Andes, se conformó el taller de “Textiles”, logrando ser el primero en Latinoamérica en convertirse en una disciplina formal dentro de una universidad. Este taller integró la concepción humanística y se remontaba a tradiciones profundamente colombianas como la expresión artesanal, los tejidos precolombinos y el tejido como patrimonio vivo. (p. 2)

Para Moreno (Ibid) “el arte textil en Colombia comienza a ser visto en la mitad del siglo XX, luego de que el tapiz lograra adquirir categoría de obra de arte dejando atrás su peyorativa conexión con la artesanía” (p. 3) y, agrega, que ya en esa época los estudiantes colombianos estaban interesados en experimentar con técnicas del tejido tradicional buscando acercarse a manifestaciones ancestrales de los tejidos desarrollados en las zonas rurales o en las comunidades indígenas. La academia colombiana, entonces, ha encontrado un concepto moderno del arte textil “que desata la necesidad de transformar las formas vistas de la fibra ancestral, para convertirse en una forma de arte experimental que no se aparte de sus tradiciones, lo cual es fruto de las influencias de la academia” (p. 6). Y si bien se observa una continuidad con la práctica de la tapicería ligada al muro, se experimenta la conservación de la tradición artística de la escultura tejida que “junto a la variedad de técnicas y materiales, el concepto textil obtuviera una dimensión mayor, amplia y de grandes diferencias estilísticas” (p. 7).

En Argentina los estudios textiles en el ámbito universitario son más recientes y se concretan en el año 2012 cuando la Secretaría de Posgrado de la Universidad de Buenos Aires (UBA)<sup>21</sup> de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, comienza a ofrecer como formación de posgrado el Programa de Actualización: “Textil Argentino”. Este recorrido curricular estaba a cargo de la ya citada historiadora y especialista en arte textil andino, Ruth

---

<sup>21</sup> Este Programa de formación inscripto en la Secretaría de Posgrado de la UBA (<http://www.posgradofadu.com.ar/>), en la actualidad dejó de dictarse.

Corcuera. Entre los objetivos generales planteados para dicha formación se propone reconfigurar el mapa cultural argentino a través de su producción textil y su relación con los tejidos de otros países de América, las influencias de otras culturas asimiladas a través de la inmigración y el comercio internacional. Por lo tanto, en los textiles se halla representada la revalorización de los objetos culturales que funcionan como expresión de una identidad transnacional y como lugar de entrecruzamiento de aspectos simbólicos, productivos e histórico-culturales.

Unos años después (2016) en la Universidad Provincial de Córdoba se crea la Tecnicatura Universitaria en Arte Textil<sup>22</sup>, con antecedentes de esa formación en la Escuela de Arte y Oficios y luego Artes Aplicadas creada en el año 1956, cubriendo una amplia formación profesional (como artistas textiles, conservación, museos) y de investigación, conformando el primer equipo de investigación de Arte Textil en la provincia de Córdoba. En cuanto a los textiles como saberes el plan de estudio indica:

(...) la creación de la Tecnicatura Universitaria en Arte Textil plantea como finalidad una formación integral que promueva en los estudiantes la construcción de conocimiento y herramientas necesarias para fortalecer la identidad como profesionales, trabajadores, artistas y ciudadanos comprometidos con la educación y con la sociedad en el marco de la vida democrática. Se promueve, además, la generación de formas más abiertas y autónomas de relación con el saber y con la cultura. (Res. Rectoral N° 008; 2016, 6)

Es decir que, en el mencionado Plan de Estudios los textiles se abordan el Arte y la Cultura Latinoamericana, luego más ampliamente la historia de la modernidad sin dejar de mencionar la visión arqueológica y etnográfica, pero no se advierte un tratamiento específico hacia otro tipo de saberes devenidos de los textiles. Más recientemente, en el año 2021, en

---

<sup>22</sup> Por Resolución Rectoral N° 008/2016 se crea la “*Tecnicatura Universitaria de Arte Textil*” en la Facultad de Arte y Diseño de la Universidad Provincial de Córdoba. Fuente: <https://upc.edu.ar/fad/tecnicatura-universitaria-en-arte-textil/>

Buenos Aires, en la Universidad Nacional de las Artes se crea una “Especialización en Prácticas Textiles Contemporáneas”<sup>23</sup>. Los contenidos pedagógicos de este programa de posgrado hacen foco en las prácticas contemporáneas de los textiles, ofreciendo una importante formación artística pero sin hacer referencia alguna sobre los estudios textiles Andinos como otras formas de saber. Entre las temáticas que aborda esta formación se incluye:

Este espacio, dedicado a la producción, investigación y conceptualización en el área del arte textil, ofrece la posibilidad de focalizarse en prácticas que involucran materiales, procedimientos y técnicas específicas. Esta nueva propuesta académica constituye la primera carrera de posgrado dedicada al campo textil a nivel nacional y regional. El posgrado propone, recorrer la trayectoria de una praxis artística que integra el hacer, su indagación y la reflexión acerca del mismo a partir de una noción extensa de lo textil, enfocando su interés en la producción local y regional, y su apreciación a partir del conocimiento de la escena artística global. (Resolución del CS-UNA N° 49/2021)

También en la Pontificia Universidad Católica de Perú<sup>24</sup> se viene desarrollando la Especialidad de Arte, Moda y Diseño Textil con una visión integral sobre la creación, difusión y gestión del diseño y de la moda. En este programa se contempla el abordaje de los componentes culturales, estratégicos, creativos y comunicativos desde una propuesta de valoración sustantiva del patrimonio peruano de textiles, vestimenta y accesorios. Esta formación también conjuga tejido, diseño y arte con experimentos creativos, técnicas y

---

<sup>23</sup> Carrera aprobada por CONEAU / Ordenanza N° 064 – CONEAU, Acta No 507 y por Resolución del Consejo Superior UNA N° 049. Fuente: [https://visuales.una.edu.ar/carreras/especializacion-en-practicas-artisticas-textiles-contemporaneas\\_32329#\\_inscripcion](https://visuales.una.edu.ar/carreras/especializacion-en-practicas-artisticas-textiles-contemporaneas_32329#_inscripcion)

<sup>24</sup>. Plan de Estudio de Arte, Moda y Diseño textil de la Pontificia Universidad Católica de Perú. Consultado en: <https://facultad.arteydiseno.pucp.edu.pe/especialidades/arte-moda-y-diseno-textil/plan-estudios/>.

tecnologías de base artística incorporadas a la industria de la moda mediante clases de teoría aplicada, talleres y laboratorios.

Otros espacios de formación académica de relevancia son los que corresponden a la actividad de investigación y preservación que se desarrolla en la actualidad desde el Museo de la Escuela de Antropología de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario. Según Valentini (2020) allí se realizan importantísimos trabajos arqueológicos y antropológicos de rescate, restauración, preservación e investigación de textiles “a través de sus diversos materiales, técnicas y diseños (que) expresan la riqueza de formas tradicionales de producir, de vivir y de pensar el mundo” (Valentini, et al., 2020, p. 15).

Rastreando el origen del significado del concepto currículo, se encuentra que este proviene de latín “currere”: documento o guía y se lo asocia a programa o curso. Como tal, es un término que genera mucha controversia por su carácter polisémico que admite numerosas y diferenciadas definiciones determinadas generalmente por las perspectivas sociales, políticas, históricas, antropológicas, epistemológicas y educativas. El currículo, visto aquí como un espacio de reconstrucción de la trama sociocultural delineada por factores culturales, constituye un dispositivo desde el cual es posible organizar saberes reflejados en contenidos que explican el significado de la vida del hombre en términos de su relación con la sociedad. De modo que, el conocimiento depende de criterios basados en consensos sociales definidos por los supuestos culturales e interpretados en el contexto particular de la cultura respectiva. Para Caicedo Nagles y Calderón López (2016) la comprensión del constructo teórico del currículo requiere de códigos de elaboración o principios según los cuales se forman la selección y los métodos de transmisión; pero estas acciones no están prefijadas o programadas en todos sus extremos, sino que hay que construirlas. Consecuentemente, el campo de estudio de los textiles adquiere una fuerza cultural portentosa tanto en las agendas académicas como en el mundo del arte convencional y en las ferias o encuentros de prácticas textiles. No obstante, para que los saberes devenidos de los

lenguajes iconográficos andinos puedan ser integrados dentro de los contenidos de enseñanza en carreras universitarias humanísticas de grado se requiere de la selección de estos componentes curriculares, distribuidos del siguiente modo en la Tabla 1.

**Tabla 1 :**

*Sistematización tentativas de contenidos del estudio documental*

| Sistematización de contenidos del estudio documental: EJES |                                    |                                   |
|--|------------------------------------|-----------------------------------|
| Eje Epistémico y cultural                                  | Eje Social, histórico y geográfico | Eje discursivo y representacional |

La sistematización de contenidos refiere al estudio documental teórico realizado en los apartados (1.1, 1.2, 1.2.1, 1.2.2, 2.1, 2.2, 2.3, 3.1 y 3.2) de los cuales se desprenden tres grandes ejes para el tratamiento e inclusión de contenidos culturales subyacentes a la iconografía telera de la Franja Andina en la malla curricular de ofertas académicas humanísticas, a saber: Eje epistémico y cultural; Eje social, histórico y geográfico y Eje discursivo y representacional de Tabla 1.

Retomando lo apuntado acerca de que los primeros contenidos sobre estudios textiles y sus prácticas, conforman antecedentes relevantes debido a que en la enseñanza del arte textil<sup>25</sup> comienza a perfilarse una preocupación estilística propia de la región revalorizando lenguajes de expresiones artísticas ancestrales y alejándose de enfoques eurocentrista. Consecuentemente, el campo de estudio de los textiles adquiere una densidad cultural prodigiosa tanto en las agendas académicas, como en el mundo del arte convencional y en las ferias o encuentros de prácticas textiles. Lo dicho anteriormente supone que la inclusión de estos saberes engrandece la formación de ciudadanos comprometidos con una visión prospectiva de lo originario dentro de en una concepción holística del hombre (TFI, p. 74), de la sociedad, de la cultura y de la educación.

---

<sup>25</sup> Corcuera señala que recién en el año 2000 el arte textil fue incorporado a la Academia Nacional de Bellas Artes.

## Capítulo 4: Marco metodológico

“La ciencia estricta -la matematizable- es ajena a todo lo que es más valioso para el ser humano: sus emociones, sus sentimientos, sus vivencias de arte y de justicia, sus angustias metafísicas.”

-Ernesto Sábato-

### 4.1. Consideraciones metodológicas

Las Ciencias Sociales encuentran en la metodología cualitativa una herramienta que para Sautu (2008) busca investigar “la construcción social de significados, las perspectivas de los actores sociales, los condicionantes de la vida cotidiana (y) brindar una descripción detallada de la realidad” (p. 178). Desde el inicio este Trabajo Final Integrador se ha centrado en elaborar un marco documental que sistematice las temáticas fundantes para otorgar densidad a la propuesta de base en torno a incluir, en la malla curricular de ofertas académicas humanísticas universitarias, los contenidos culturales subyacentes en la iconografía textil de la Franja Andina. La opción de sostener la indagación bajo una lógica cualitativa desde un punto de vista holístico, es decir concibiendo al objeto de estudio como un ‘todo’ aunque diferenciado en las partes que lo componen, permite captar sus componentes en la interacción a través de nexos con la comunidad, el mundo natural y los valores. En este sentido, Mendicoa (2003) postula que “más que hablar de construcciones teóricas es interés del cualitativismo pasar de las realidades factuales a las realidades simbólicas” (p. 64); es decir los acontecimientos sociales vistos como procesos de producción de sentido a través del lenguaje y de la acción simbólica centrada, en este caso, en el cruce entre la iconografía textil andina y los saberes que pueden ingresar a la academia.

Para Vasilachis (2006) la metodología cualitativa, basada en la generación de datos flexibles con respecto al entorno social en el que se producen, se interesa en las formas en las que el mundo social es interpretado, comprendido, experimentado, producido y contemplado por “métodos de análisis y explicación que abarcan la comprensión de la complejidad, el detalle y el contexto” (p. 26). Por lo tanto, la exploración cualitativa, en

cuanto a los dominios del cómo y el por qué, proporciona explicaciones sobre hechos que en determinadas condiciones y circunstancias responden a dinámicas atribuibles a una acción portadora de representaciones sociales. Volviendo a Sautu (2008) lo espaciotemporal juega un rol determinante en las indagaciones en Ciencias Sociales, ya que “los temas que trata y cómo los trata están profundamente afectados por las circunstancias históricas, mundiales y locales; por los intereses económicos y sociales y las ideas predominantes en las instituciones patrocinantes, en instituciones de investigación y entre sus miembros” (p. 181). Lo precedente indica que se puede presentar al universo de estudio como una estructura en movimiento, cambiante y llena de dinamismo en donde los agentes son personas activas en la construcción de las realidades que representan.

La consideración de saberes ‘otros’ o de ‘saberes fronterizos’ se integra como un fragmento del objeto a conocer, ya que para consolidarlo intervienen sujetos que comparten un universo significativo y una producción de significados a través de la tecnología del telar que los hermana como hombres o mujeres. A su vez, este tipo de investigación documental apela a lo descriptivo para trazar las características fundamentales de lo representado en el arte textil andino y cómo las significaciones iconográficas pueden constituirse en contenidos curriculares. Un recorrido sistemático de rastreo de fuentes de información facilita que los datos puedan adecuarse a las diferentes formas de acercamiento al objeto en cuanto a amplitud, flexibilidad y apertura. De esta manera, la elaboración de un marco teórico construido mediante procedimientos documentales deriva en la presentación de contenidos sostenidos por la desgrabación de las entrevistas realizadas (TFI, pp. 123-154) bajo criterios de selección y de explicitación. Asimismo, la recopilación documental sistematizada inicialmente a partir de documentos escritos de soporte papel y digital, sobre estudios específicos de las tradiciones textiles Andinas y sobre las instituciones universitarias como espacios de democratización del saber, sirven como contexto para la elaboración de un instrumento que valide la posterior enunciación de estos contenidos y su inserción en carreras universitarias de corte humanístico.

La apertura del amplio campo de conocimiento de los textiles andinos posiciona a la entrevista como una instancia en la cual, quien indaga, formula preguntas a actores académicos docentes e investigadores y cuyas respuestas son valiosas por su posición y experticia. La entrevista entendida como herramienta metodológica para la obtención de datos logra un espacio de intercambio en el que, si bien la subjetividad para Reguera (2008) “es una característica inherente a las respuestas del entrevistado (...) está advertido del principio de objetividad que sigue una investigación social” (p. 103), aquí las respuestas permiten recuperar posicionamientos teóricos epistemológicos desde diversas perspectivas. La configuración de un guion de preguntas contempla los apartados documentales que estructuran a este trabajo, cuyo protocolo flexible valora también conceptualizaciones surgidas espontáneamente en los intercambios. Por lo tanto, se plantea la conveniencia de forjar una instancia empática de colaboración entre entrevistador y entrevistado para identificar con claridad los objetivos y el tratamiento de las temáticas.

La entrevista se realiza a docentes/investigadores de la Universidad Nacional de Rosario y a una profesora integrante del Proyecto Consolidado “Desarrollo léxico-pragmático del lenguaje y el ‘otro’ en las practicas discursivas” de la Universidad Nacional de San Luis. Los criterios de selección responden a la filiación disciplinar en áreas afines al lenguaje, al arte o a la antropología en la actividad investigativa y en las prácticas de enseñanza. Consiguientemente, se establece que la participación se concrete en forma presencial previa interlocución y aceptación de los involucrados.

Las preguntas diseñadas para los entrevistados son las siguientes:

- 1- ¿Considera la necesidad de incluir conocimientos que integren las visiones de las culturas de los pueblos originarios, entre ellos los saberes textiles dentro de los contenidos pedagógicos de las carreras de grado de orientación humanística dictadas en el ámbito de las universidades?

2- ¿Aborda desde sus prácticas de investigación o de docencia estudios de los textiles o estudios que den cuenta de los saberes propios de las culturas originarias? Y si es así ¿desde qué perspectiva lo hace y con cuánta amplitud son tratados dichos estudios?

3- ¿Qué sugerencias formularía para un eventual diseño de espacios pedagógicos en las carreras de grado de orientación humanística dictadas en el ámbito de las universidades, que integren el estudio y la práctica de saberes textiles o bien sobre la importancia simbólica de los conocimientos aportados por las culturas originarias ?

Se detallan a continuación las áreas de conocimiento, las asignaturas y/o los proyectos de investigación en los que se desempeñan los entrevistados.

**Tabla 2 :**

*Filiación académica de docentes y/o investigadores*

| <b>DOCENTE/INVESTIGADOR/ TESISISTA</b> | <b>ÁREA DE CONOCIMIENTO</b>                 | <b>GRUPO DE INVESTIGACIÓN o CÁTEDRA QUE INTEGRA</b>  |
|--|---|--|
| <b>Investigador y Docente 1</b>        | Bellas Artes                                | Docente de “Historia del Arte” en la Lic. en Bellas Artes /FHyA-UNR  |
| <b>Investigador y Docente 2</b>        | Bellas Artes                                | -Docente de “Problemática del Arte Latinoamericano -s. XX” en la Lic. en Bellas Artes /FHyA-UNR<br>-Directora del Centro de Estudios Teórico Crítico y Creación Artística en Iberoamérica/ FHyA-UNR                        |
| <b>Investigador y Docente 3</b>        | Antropología                                | -Docente de “Antropología Lingüística” en la Lic. en Antropología /FHyA-UNR<br>-Centro de Estudios en Antropología Lingüística /FHyA-UNR   |
| <b>Investigador y Docente 4</b>        | Antropología,<br>orientación<br>Arqueología | -Miembro del Museo de Antropología /FHyA-UNR   |
| <b>Investigador y Docente 5</b>        | Bellas Artes                                | Docente de “Introducción a las Artes” en la Lic. en Bellas Artes /FHyA-UNR   |
| <b>Investigador y Docente 6</b>        | Antropología                                | Directora del Centro de Estudios en Antropología Visual/ FHyA-UNR  |
| <b>Investigador y Docente 7</b>        | Lengua y Literatura                         | Docente Aux. “Teorías del Lenguaje” del Prof. Universitario en Letras. Investigadora en el PROICO “Desarrollo léxico -pragmático del lenguaje y el ‘otro’ en las prácticas discursivas”. Facultad de Ciencias Humanas/UNSL |

A nivel descriptivo la Tabla 2 refleja el marco desde el cual cada entrevistado asume su posición con respecto a los tópicos a cerca de los cuales es interrogado. En este contexto, la comunicación interpersonal establecida entre el investigador y el entrevistado resulta acertada en tanto y en cuanto, más allá de aclarar dudas, el informante produzca información precisa en relación con los significados que otorga a los temas en cuestión y que la interpretación arribe a una comprensión profunda de lo aportado.

#### **4.2. Universo y tangibilidad de la muestra**

La entrevista obra en este trabajo como una fase más de exploración del objeto de estudio sobre el cual ya se han elaborado perspectivas y en el que, a modo de meta-texto, se ha representado el corpus textual bibliográfico/documental pertinente. Si se precisa aún más, dicha herramienta se inscribe dentro de lo que se designa como entrevista semiestructurada y su grado de flexibilidad admite la libertad discursiva. Es decir que, en el marco de una explícita direccionalidad temática, existe la posibilidad de aclarar términos, identificar ambigüedades y reducir formalismos. Se toma, entonces, como unidad de análisis las respuestas obtenidas de las entrevistas de investigación realizada a actores clave de disciplinas afines a los estudios textiles. Con la información obtenida se procede al análisis de los datos con el fin de elaborar posteriormente una sistematización de los contenidos que integrarían un virtual espacio disciplinar dedicado a los saberes fronterizos surgidos de las iconografías de la Franja Andina (Tabla 5, p. 103).

#### **4.3. Análisis de datos y resultados**

El procedimiento de organización de la unidad muestral consiste en:

- Desgrabar las respuestas de las entrevistas realizadas.
- Transcribir las respuestas otorgadas por los entrevistados registrados en Fichas de Entrevistas, (Anexo II)<sup>26</sup> diseñada para tal fin.

---

<sup>26</sup> En el Anexo II de este TFI se incorpora una transcripción de las respuestas a las entrevistas de investigación luego de ser desgrabadas.

- Organizar los conceptos centrales que responden al objeto de estudio.
- Elaborar una tabla de análisis (Tabla 3) que describe la información y la desglosa en temáticas.
- Categorizar los conceptos surgidos del discurso de los protagonistas de la muestra (Tabla 4).
- Sistematizar los contenidos que integran el espacio disciplinar dedicado a los saberes fronterizos surgidos de las iconografías de la Franja Andina (Tabla 5).

Como ya se ha expresado en la entrevista semiestructurada, el entrevistador dispone de un guion que recoge los temas que debe tratar a lo largo de la misma. Sin embargo, el orden en el que se los aborda en su diversidad y el modo de formular las preguntas se deja a la libre decisión y valoración del entrevistador. A su vez, siguiendo lo que metodológicamente se indica para esta técnica, las preguntas del guion son abiertas y su número es limitado para evitar que no se interrumpa la fluidez en tanto permita aclaraciones, profundizaciones y explicaciones. La Tabla 3 de procesamiento de datos organiza la información provista por los entrevistados en cada una de las tres preguntas formuladas y consigna, respectivamente, en la columna derecha las temáticas emergentes.

**Tabla 3 :**

*Tabla de procesamiento de datos*

| <b>Docente/<br/>Investigado<br/>(D/I)</b> | <b>Aspectos centrales de las Respuestas</b>   | <b>Temáticas</b>                    |
|---|---|-------------------------------------|
| <b><i>Respuesta 1</i></b>                 |   |                                     |
| <b>D/I 1</b>                              | <p>-Se considera afirmativamente la importancia de abordar las visiones de las culturas de los pueblos originarios, entre ellos los saberes textiles, dentro de los contenidos pedagógicos.</p> <p>-Abordaje interdisciplinario.</p> <p>-Focalización en las producciones simbólicas textiles impactadas por la conquista y el estilo Barroco a modo de borramiento.</p> <p>-Relevancia de las ideas cosmovisivas naturalistas/humanizadora de los íconos textiles andinos.</p> | <b><i>Interdisciplinariedad</i></b> |

| <b>Docente/<br/>Investigado<br/>(D/I)</b> | <b>Aspectos centrales de las Respuestas</b>  | <b>Temáticas</b>   |
|---|--|--|
| <b>D/I 2</b>                              | <p>-Se considera afirmativamente la importancia y relevancia de la incorporación de los saberes textiles como contenidos pedagógicos.</p> <p>-Necesidad de Revisión de Planes de Estudio y sus categorías, con perspectiva eurocéntrica, centrada en occidente.</p> <p>-Categorías invisibilizadas de las culturas andinas.</p> <p>-Necesidad de ampliar el registro a través de los cuales se entiende cultura y arte. Vinculación de Arte y Cultura.</p> <p>-Resistencia a dar valor a saberes que no provienen del mundo académico.</p> <p>-Dar un lugar a saberes ancestrales y a actores sociales de comunidades indígenas que aún están luchando por su visibilidad, por el reconocimiento de sus identidades.</p> <p>-Replanteamiento de los saberes legitimados.</p> | <p><b><i>Eurocentrismo</i></b></p> <p><b><i>Categorías Andinos invisibilizadas</i></b></p> <p><b><i>Arte</i></b></p> <p><b><i>Cultura</i></b></p> <p><b><i>Resistencias</i></b></p> <p><b><i>Saberes legitimados</i></b></p> |
| <b>D/I 3</b>                              | <p>-Consideración de los saberes textiles como una categorización muy amplia.</p> <p>-Tener en cuenta principios de pertinencia dada la amplitud de los objetos de estudios de las carreras humanistas.</p>  | <p><b><i>Principio de pertinencia del objeto de estudio</i></b></p>  |
| <b>D/I 4</b>                              | <p>- Se considera afirmativamente la importancia de habilitar estos para el ámbito de las Universidades y a nivel de enseñanza primaria y secundaria.</p> <p>-Relevancia de una enseñanza de los ‘otros sabres’ desde las Universidades que redunde en beneficio para las comunidad que entrega esos saberes.</p> <p>-Importancia de considerar los tejidos ligados a saberes sagrados, mitológicos.</p> <p>-La enseñanza debería focalizarse en la trasmisión de las técnicas textiles y aquellos saberes ligados a la tejeduría.</p> <p>-Generar una instancia textil textual en la academia universitaria.</p> <p>-Apertura al aprendizaje de técnicas textiles proveniente de distintas partes del mundo.</p>  | <p><b><i>Saber mitológico</i></b></p> <p><b><i>Saber sagrado</i></b></p> <p><b><i>Textualidad textil</i></b></p>   |
| <b>D/I 5</b>                              | <p>- Se considera afirmativamente la importancia de incorporar los saberes textiles ya que se trata de un saber necesario.</p> <p>-Necesidad de poner en crisis los conceptos de arte y cultura. Vinculación de los conceptos arte y cultura. Establecer debates que amplíen y problematicen las</p>   |  |

| Docente/<br>Investigado<br>(D/I) | Aspectos centrales de las Respuestas  | Temáticas   |
|----------------------------------|---|---|
|                                  | <p>ideas heredadas.</p> <p>-Desde una perspectiva multidisciplinar, como la Antropología, la Sociología, la Etnografía, la Historia y la Educación.</p> <p>-Desde el abordaje multidisciplinario de las asignaturas mencionadas se obtienen herramientas teórica y metodológicas para abordar y fundamentar porqué y cómo es necesaria la inclusión de los saberes culturales de los pueblos originarios.</p> <p>-El saber textil es una deuda que tienen las universidades.</p> <p>-Los formadores en estos saberes textiles deberían ser personas de los pueblos originarios que ya están trabajando en los textiles, aunque no sean docentes. Son ellos los que poseen ese saber y esa posibilidad de enseñar y de transmitir dicho saber.</p> | <p><i>Enseñanza del saber textil</i></p> <p><i>Prácticas textiles</i></p> |
| <b>D/I 6</b>                     | <p>- Integrar los saberes fronterizos en la academia, si bien es muy interesante y convocante, sin embargo se trata de un camino costoso para ir trabajando, para llegar a ser reconocidos curricularmente como espacios académicos.</p> <p>-Desde los estudios semióticos iconográficos juntamente con la arqueología y con la antropología, desde esos espacios de conocimiento sería posible.</p> <p>-Plantearlo desde la investigación de los significados iconográficos y de las culturas que lo producían permitiría la integrarlos como contenidos de investigación.</p>   | <p><i>Investigación textil como objeto de estudio</i></p>                 |
| <b>D/I 7</b>                     | <p>- Se considera afirmativamente la importancia y necesidad de integrar los saberes textiles como contenido pedagógico en las Universidades.</p> <p>-Problemática que genera tensiones entre los saberes fronterizos de los lenguajes textiles y el conocimiento científico academicista.</p> <p>-Necesidad de crear las posibilidades de su inclusión en asignaturas afines.</p>  |   |
| Docente/<br>Investigado<br>(D/I) | Aspectos centrales de las Respuestas  | Temáticas   |
| <b>Respuesta 2</b>               |   |   |
| <b>D/I 1</b>                     | <p>-No se abordan estos saberes textiles. Pero desde la mirada de la cátedra de Historia del Arte deberían ser incluidos como han sido incluidas otras manifestaciones artísticas. Es importante el establecimiento de criterios</p>  | <p><i>Interdisciplinarietàad</i></p> <p><i>Cultura</i></p>                |

| <b>Docente/<br/>Investigado<br/>(D/I)</b> | <b>Aspectos centrales de las Respuestas</b>   | <b>Temáticas</b>   |
|---|---|--|
|   | <p>de abordaje: desde una mirada nostálgica o desde una mirada crítica y constructivista.</p> <p>-Relevancia de un abordaje interdisciplinario desde lo formal, desde los elementos formales artísticos pero también desde el sentido que portan estos textiles (contienen creencias de esas culturas). Es insoslayable el aspecto cultural.</p>  |  |
| <b>D/I 2</b>                              | <p>-No se abordan las problemáticas del saber textil. Es mencionado desde la cátedra como un espacio pendiente a estudiar.</p>  |  |
| <b>D/I 3</b>                              | <p>-Los saberes textiles no son abordados de manera directa y específica.</p> <p>-Desde la cátedra “Principios de Lingüística Antropológica” se aborda la teoría del signo y las relaciones de este con la cultura y el pensamiento desde dos puntos de vista: desde los autores clásicos europeos, y , además, son leídos la luz de las investigaciones realizadas en torno las lenguas originarias del continente americano.</p> <p>-Se realiza un abordaje crítico de las teorías clásicas del signo lingüístico.</p>  | <p><b>Signos culturales</b></p> <p><b>Lenguas originarias</b></p> <p><b>Signos lingüísticos</b></p>            |
| <b>D/I 4</b>                              | <p>-Desde e Museo de Antropología se realizan talleres de estudios textiles y publicaciones de investigaciones referente a los saberes textiles. Así también actividades de conservación textil.</p> <p>El abordaje es mixto: a través de la investigación, tomando a los textiles como objeto de estudio desde el análisis arqueológico y, a través del trabajo de campo, acercándonos a las comunidades, realizando el estudio desde adentro de la comunidad.</p> <p>-Desde el proyecto de investigación se construyeron catálogos textiles a través de un acercamiento a los registros arqueológicos, a los objetos que se encontraron y que se desenterraron. Se trabaja realizando análisis, analizando procesos.</p> <p>-Desde este trabajo de preservación de los objetos textiles se advierte la importancia del trabajo de conservación ya que, al preservar los objetos textiles se está preservando a las personas que tejieron esos objetos, los conocimientos que portan esos objetos, los tejedores, y todos los sucesos en torno a esos objetos textiles. Los catálogos textiles son compartidos con los tejedores haciéndolos participar de lo producido desde el ámbito académico.</p> <p>-Es fundamental considerar quienes son los verdaderos beneficiados de este encuentro entre saberes y academia.</p> | <p><b>Preservación textil</b></p> <p><b>Catálogos textiles</b></p> <p><b>Registros iconográfico textil</b></p> |

| Docente/<br>Investigado<br>(D/I) | Aspectos centrales de las Respuestas   | Temáticas                     |
|----------------------------------|--|-------------------------------|
| <b>D/I 5</b>                     | <p>-No se abordan los saberes textiles de manera directa.</p> <p>-Si aborda los objetos artesanales de los pueblos originarios.</p>  |                               |
| <b>D/I 6</b>                     | <p>-Los saberes textiles no se abordan como temática desde la cátedra de Antropología visual como un tema central.</p> <p>-Se aborda desde el dibujo y las leyendas de los pueblos originarios, a través de animaciones y cuentos infantiles e historias relativas a distintas mitologías, a mitología cercanas, las que tienen que ver con los guaraníes.</p> <p>-El textil es una producción humana que excede a la cuestión de la artesanía o del arte. También excede a la cuestión de si es algo que necesita tener una ubicación relacionada con lo necesario, con lo útil para convertirse en algo necesario por lo que cuenta, por lo que representa, por lo que dice como obra expresiva. No es algo meramente accesorio (como la joyería, como la platería y como la cerámica), sino que es central para los seres humanos.</p>  |                               |
| <b>D/I 7</b>                     | <p>-Los textiles son abordados tangencialmente en la asignatura "Teorías del lenguaje" del Profesorado Universitario en Letras.</p> <p>-Son estudiados desde las teorías que analizan el valor semiótico de los lenguajes icónicos no verbales y su importancia cultural .</p>   | <b>Lenguajes icónicos</b>     |
| Docente/<br>Investigado<br>(D/I) | Aspectos centrales de las Respuestas   | Temáticas                     |
| <b>Respuesta 3</b>               |  |                               |
| <b>D/I 1</b>                     | <p>-Necesidad de generar un espacio pedagógico atravesado por distintas miradas interdisciplinarias.</p> <p>-Generación de cuerpo de conocimiento que atravesase distintas asignaturas e incluso distintas disciplinas. Podría ser abordado desde lo antropológico, lo psicológico, las Letras, desde la Literatura, las Artes, el Teatro e incluso desde lo espiritual.</p> <p>-También desde el diseño, el coleccionismo y el mercado artístico. Buscar espacios de mercantilización para estos productos textiles siguiendo la tradición del mundo andino, que también les ponían a los textiles un valor de intercambio, debido a que les permitía la sobrevivencia.</p> <p>-Importancia de volver a incentivar las producciones de las personas de los pueblos originarios que hoy continúan tejiendo.</p> <p>-Otros espacios pedagógicos podrían ser dentro de las asignaturas de la carrera de Bellas Artes, desde el dibujo,</p> | <b>Interdisciplinarietàad</b> |

| <b>Docente/<br/>Investigado<br/>(D/I)</b> | <b>Aspectos centrales de las Respuestas</b>   | <b>Temáticas</b>  |
|---|---|---|
|   | <p>la pintura y la escultura.</p> <p>-Los saberes textiles podrían ser abordados desde un seminario que integre una Especialización que se los estudie como objetos textiles y, además, como portadores de una cultura, de una iconografía, de una filosofía. También podrían ser abordados desde una mirada epistemológica crítica, en el sentido de una organización de las ideas que transmiten.</p> <p>-Otro espacio pedagógico podría ser desde la mirada de la tecnología para un abordaje desde un pensamiento ubicuo. La tecnología mira en red, como un entretejido que se crea con la virtualidad, las redes sociales, con internet, la misma web que es como una telaraña.</p> <p>-Generar líneas de investigación que cruce distintas miradas disciplinarias.</p> <p>-La tecnología como red está considerada como un gran objeto textil virtual.</p>   | <p><b><i>Tecnología textil</i></b></p> <p><b><i>Pensamiento ubicuo</i></b></p> <p><b><i>Ubicuidad tecnológica</i></b></p> <p><b><i>Pensamiento visual en red</i></b></p> <p><b><i>Objeto textil virtual</i></b></p> |
| <b>D/I 2</b>                              | <p>-Necesidad de revisión de la oferta curricular dentro de asignaturas que abordan estas prácticas y saberes textiles pensándolas como artesanía o como artes menores frente al arte burgués, considerado este último como arte mayor.</p> <p>-Los saberes textiles podrían ser incorporados a espacios pedagógicos ya existentes como la Filosofía, Pensamiento del Arte Latinoamericano, Historia del Arte.</p> <p>-Podría proponerse también el armado de cátedras colegiadas que planteen distintos itinerarios de aproximación al saber, dentro de la misma área o que se incorporen a esas cátedras con una mirada oblicua, que se sustenten desde otros posicionamientos teóricos, metodológicos y epistemológicos dentro de la cursada, para que se puedan revisar esas teleologías o esos relatos que se tornaron realmente únicos.</p> <p>-Existen prejuicio en la actualidad al ser considerados como un saber lateral, o se los estudia al final del programa. Existe aún incomodidad.</p> | <p><b><i>Mirada oblicua</i></b></p> <p><b><i>Saberes laterales</i></b></p>  |
| <b>D/I 3</b>                              | <p>-La incorporación de saberes fronterizos en los contenidos universitarios es un proceso que requiere atender diversos aspectos de índole ideológico.</p> <p>-En las Universidades públicas Argentinas se otorga impronta a tradiciones académicas europeas, en particular las áreas sociales/humanísticas, por lo tanto la legitimidad de ciertos saberes "fronterizos" requiere estrategias pensadas y elaboradas desde la complejidad.</p>   | <p><b><i>Pensamiento complejo</i></b></p> <p><b><i>Legitimidad de los saberes</i></b></p>   |

| <b>Docente/<br/>Investigado<br/>(D/I)</b> | <b>Aspectos centrales de las Respuestas</b>  | <b>Temáticas</b>  |
|---|--|---|
|   | <p>-Generación de espacios pedagógicos alternativos como talleres, seminarios, encuentros y jornadas son una posible dinámica a través de la cual generar una corriente de legitimación de los saberes fronterizos en el interior del discurso universitario hegemónico.</p>   | <p><b>Espacios pedagógicos alternativos</b></p>   |
| <b>D/I4</b>                               | <p>-En los espacios académicos se puede y se debe dar valor y transmitir los saberes textiles conservando los tópicos que le son propio: sus cosmovisiones y los sentidos que éstas les otorgan a su iconografía. Estos saberes son saberes laterales que integran muchas disciplinas.</p> <p>-Necesidad de crear espacios pedagógicos desde la primaria, la secundaria y en la Universidad.</p> <p>-Los espacios pedagógicos podrían ser: talleres, centros de estudios, una cátedra donde las personas sienta que se produce un dar y un recibir.</p> <p>-Generar un formato de enseñanza donde se prepare a la gente para ser receptora de estos saberes.</p>   | <p><b>Cosmovisiones textiles</b></p> <p><b>Saberes laterales</b></p>  |
| <b>D/I5</b>                               | <p>-Acercamiento a los saberes textiles, a las cerámicas, no como algo muerto. Estos objetos nos hablan de configuraciones culturales perdidas, así como nos enseñan posibles modos de estar en el mundo.</p> <p>-La cuestión de la cultura, la cuestión del colonialismo debe estar incluidos en los estudios del arte en general. Desde el arte, en la Universidad Nacional de Rosario existen docentes que ya están trabajando en esto.</p> <p>-Generar espacios pedagógicos considerando aspectos que pertenecen a nuestra identidad, a nuestro territorio.</p> <p>-Crear espacios pedagógicos a través de espacios de investigación que se acerquen a los pueblos indígenas. Esto genera idea y actitud de pertenencia. Comenzar a actualizar ese pasado con una mirada contemporánea.</p> <p>-Volver a pensar la vinculación entre arte y cultura al generar espacios pedagógicos.</p> <p>-Pensar espacios pedagógicos que se inicien desde el nivel primario, secundario y en la Universidad.</p> <p>-Desde la asignatura “Introducción a las artes” de la carrera de Bellas Artes podría pensarse como un espacio pedagógico posible, desde donde se introduzca esta problemática: la de “otros saberes textiles”.</p> <p>-Transmitir todos estos saberes. permite pensar que existe otra manera de estar en el mundo, otras posibilidades, otras utopías.</p> | <p><b>Mirada oblicua</b></p> <p><b>Mirada múltiples</b></p> <p><b>Lenguas perdidas</b></p> <p><b>Colonialismo</b></p> <p><b>Arte</b></p> <p><b>Cultura</b></p> <p><b>Modos de estar en el mundo</b></p> |
| <b>D/I6</b>                               | <p>-Los saberes textiles quedaron fuera de las Universidades porque los sujetos que generaban y mantenían esos saberes no tenían la oportunidad de</p>   |   |

| Docente/<br>Investigado<br>(D/I) | Aspectos centrales de las Respuestas  | Temáticas                                 |
|----------------------------------|---|---|
|                                  | <p>transitar el espacio universitario. Y si desde las universidades se abordaban estos saberes eran entendidos como saberes exóticos, pero nunca eran considerados como un conocimiento.</p> <p>-Pensar la posibilidad de generar un espacio pedagógico para los saberes textiles desde la apertura de un centro de estudio, ya que da cierta libertad y al mismo tiempo estarían al amparo de una institución. Además abre las puertas para conectarse con otros lugares, con otros espacios curriculares, con otras geografías.</p> <p>-En los ámbitos académicos está legitimado el texto verbal escrito pero no los sonidos, los relatos o leyendas que se transmiten oralmente y que no fueron escritos. Recientemente se está dando espacio a esos 'saberes otros'.</p> <p>-Podrían proponerse como seminarios de contenido variable (SCV) que son seminarios de un cuatrimestre sobre un tema específico. Se presentan a consideración de la Comisión Asesora de las Escuelas de la Facultad de Humanidades y Artes y muchos de ellos son transversales, es decir que las pueden cursar personas que vienen de otras Facultades.</p> | <p><b><i>Transversalidad</i></b></p>      |
| <p><b>D/I7</b></p>               | <p>-Considerando los cambios estructurales, los desafíos de la Universidad del siglo XXI y la interdependencia regional es necesario reconocer el rol dinámico de los contenidos que habitan los planes de estudios universitarios de las humanidades y artes.</p> <p>-Eexiste una sinergia positiva entre enseñanza e investigación para incluir actividades de actualización que den cuenta de estos saberes.</p> <p>-Se trata de un desafío pedagógico que hace posible demostrar que la industria textil prodiga nuevas temáticas situadas en los lenguajes culturales ancestrales para disponer y enseñar contenidos específicos de este universo simbólico.</p>   | <p><b><i>Lenguajes Culturales</i></b></p> |

La codificación de las entrevistas da cuenta de que todo estudio social requiere de una concepción de alcance antropológico, histórico, cultural, geográfico y de simbolización iconográfica para reconstruir las huellas sobre el estado actual de un área de estudio y su prospectiva. Las respuestas obtenidas denotan un manejo de léxico disciplinar común en los entrevistados en relación con el acercamiento hacia los tópicos: saberes fronterizos, cosmovisiones e iconografías. De tal modo que, los diversos ángulos de lo argumentado

demuestran un conocimiento compartido sobre la temática y confirman el anhelo de la posible incorporación de estos saberes en la malla curricular de carreras de grado.

Consiguientemente, la visión de las imágenes icónicas textiles y su entorno socio histórico derivan en documentar las significaciones aportadas por los entrevistados y se registran en el Tabla 4, a partir de análisis que categorizan las temáticas emergentes de un campo simbólico que resemantiza esta realidad textil silenciada.

**Tabla 4 :**

*Tabla de Análisis Categorical*

| <b>Categorías</b>                    | <b>Temáticas</b>   | <b>Análisis descriptivo de los enunciados</b>   |
|--------------------------------------|--|---|
| <b><i>Epistémico - cultural</i></b>  | <ul style="list-style-type: none"> <li><b><i>-Saberes andinos invisibilizados</i></b></li> <li><b><i>-Saber mitológico</i></b></li> <li><b><i>-Saber sagrado</i></b></li> <li><b><i>-Cosmovisión</i></b></li> <li><b><i>-Signos culturales</i></b></li> <li><b><i>-Colonialismo</i></b></li> <li><b><i>-Eurocentrismo</i></b></li> <li><b><i>-Hegemonías</i></b></li> <li><b><i>-Resistencia</i></b></li> <li><b><i>-Mirada oblicua</i></b></li> <li><b><i>-Arte mayor y arte menor</i></b></li> </ul> | <p>-Los textiles son entendidos desde la Antropología como signos culturales y lenguajes icónicos. Se trata de cosmovisiones andinas que se han silenciado, se han invisibilizado por la imposición hegemónica de otros signos y otros lenguajes.</p> <p>-Necesidad de generar nuevas dimensiones de abordaje sobre la categoría 'iconos textiles' como signo cultural. Los saberes textiles muestran distintas dimensiones de análisis.</p> <p>-Visión de lo sagrado y lo mitológico como modo de habitar el mundo.</p> <p>- Hegemonía de un esquema de conocimientos legitimados eurocéntricos que perviven hasta la actualidad.</p> <p>-Búsqueda de desarticular hegemonías.</p> <p>-Generar una mirada oblicua de los saberes textiles y su arte que desplace la visión mercantilista de la artesanía considerada como un arte menor y ubicarla dentro de las consideraciones legitimadas del arte.</p> |
| <b><i>Histórico - Geográfica</i></b> | <ul style="list-style-type: none"> <li><b><i>-Pueblos originarios</i></b></li> <li><b><i>-Colonialismo</i></b></li> <li><b><i>-Eurocentrismo</i></b></li> <li><b><i>-Resistencia</i></b></li> <li><b><i>-Preservación de los textiles</i></b></li> </ul>   | <p>-Contextos históricos y geográfico de América del Sur que reúne a los pueblos originarios.</p> <p>-Convivencia en espacio de resistencia.</p> <p>-Necesidad de ubicar espacios de cuidado y preservación de los textiles.</p>  |

| Categorías                                   | Temáticas  | Análisis descriptivo de los enunciados   |
|--|--|--|
| <p><b>Discursividad representacional</b></p> | <p><b>-Signos culturales</b></p> <p><b>-Registros iconográficos textiles</b></p> <p><b>-Textualidad de los textiles</b></p> <p><b>-Tecnología textil</b></p> <p><b>-Industria telera</b></p> <p><b>-Catálogos textiles</b></p> <p><b>-Prácticas textiles</b></p> <p><b>-Textualidad de los textiles</b></p> <p><b>-Lenguas originarias</b></p> | <p>-La teoría del signo (lingüístico) es fundamental para abordar la representación de los textiles.</p> <p>-Énfasis en la relevancia de conformar un registro de textiles para dar continuidad a los significados de las iconografías.</p> <p>-Lo sagrado y lo mitológico se transforman en una cosmovisión representada en los textiles.</p> <p>-El abordaje de los saberes textiles implica una tecnología de complejas combinaciones posibilitadas por el telar.</p> <p>-La tecnología textil genera una industria telera de comercialización e intercambio.</p> <p>-El textil como objeto de estudio necesita de catálogos que provean de un ordenamiento y sistematización de los saberes textiles.</p> <p>-Considerar a la práctica textil como un modo de conocer el universo de las representaciones iconográficas.</p> <p>-Conciencia de que la pertenencia a una cultura ágrafa deriva en el lenguaje representacional iconográfico.</p> <p>-Señalan la necesidad de preservar las lenguas originarias o aquellas a puntos de extinguirse como instrumento de interpretación de la iconografía.</p> |
| <p><b>Dimensión curricular</b></p>           | <p><b>-Pertinencia del objeto de estudio</b></p> <p><b>-Interdisciplinariedad</b></p> <p><b>-Transversalidad</b></p> <p><b>-Iconografía textil como objeto de estudio</b></p> <p><b>- Enseñanza del saber textil</b></p> <p><b>-Práctica textil</b></p>  | <p>-Se tiene en cuenta la pertinencia del objeto de estudio acotada a los saberes fronterizos y sus representaciones iconográficas. Además, se requiere fundamentar por qué y cómo es necesaria la inclusión de estos saberes.</p> <p>-Necesidad de un equipo interdisciplinario que genere contenidos pedagógicos sobre los saberes fronterizos.</p> <p>-Diversas disciplinas (antropología, historia del arte, sociología, filosofía, lengua, entre otras) forman parte de un universo posible de abordaje transversal de los saberes fronterizos e iconografía de la Franja Andina.</p> <p>-Se enuncian diversas modalidades para el tratamiento de este objeto de estudio (seminarios, cátedras libres, talleres, espacios curriculares obligatorios de una carrera humanística).</p> <p>-Propuesta de integrar referentes de los pueblos originarios en el desarrollo y enseñanza de los</p>  |

| Categorías | Temáticas                       | Análisis descriptivo de los enunciados  |
|------------|---------------------------------|---|
|            | <b>Docencia e investigación</b> | <p>saberes fronterizos de la Franja Andina y de sus iconografías.</p> <p>-Se plantea la incorporación de la enseñanza de la tecnología del telar para una comprensión más acabada de la cosmovisión de estos pueblos.</p> <p>Generar líneas de investigación que cruce distintas miradas disciplinarias y que tenga presente lo curricular para llevar adelante una asignatura sobre saberes fronterizos.</p> |

El procedimiento de categorización adopta el criterio de relevancia temática de cada una de las respuestas obtenidas y codificadas en el ítem ‘Temáticas’ de la Tabla 3 Procesamientos de Datos. Las categorías surgidas guardan relación con el Tabla 1 en la que se enuncian tentativamente los ejes que podrían integrar un espacio curricular en la educación superior dedicado a la inclusión de los saberes culturales fronterizos y de las iconografías textiles de la Franja Andina. En tal sentido, se ubican en la categoría ‘epistémico cultural’ lo relativo a la construcción de saberes, la cosmovisión de los pueblos de la Franja Andina, los signos culturales creados, el colonialismo y el eurocentrismo como procesos históricos hegemónicos y la resistencia hacia la conquista. La categoría ‘histórico geográfica’ reúne las temáticas que describen a los pueblos originarios, a los lugares de preservación de los textiles y al espacio y tiempo en que se producen los acontecimientos que desembocan en la resistencia al colonialismo. La categoría ‘discursividad representacional’ engloba las temáticas que se explican desde las teorías del signo, de la enunciación y de la escritura como sistema de representaciones, por ello la integran los sentidos culturales, los registros iconográficos textiles, la textualidad de los textiles, la tecnología, la virtualidad e hipertexto y las lenguas originarias. Del procesamiento de las entrevistas (Tabla 3) surge una categoría que se agrega a los ejes antes propuestos (Tabla 1) denominada ‘dimensión curricular’, en la cual los entrevistados refieren a las modalidades que podría adoptar la inclusión de saberes fronterizos en carreras universitarias humanísticas.

En la Tabla 5 se retoman los ejes que sistematizan lo bibliográfico/documental (Tabla 1) en función de lo aportado por los entrevistados, con el objetivo de trazar un recorrido que contenga los temas fundamentales de un espacio curricular dedicado a los saberes fronterizos y a las iconografías textiles de la Franja Andina. Asimismo, al agregarse la dimensión curricular se enfatiza sobre la necesidad de que la investigación provea recursos y estrategias teórico- prácticas acerca del tratamiento de estos saberes por su carácter interdisciplinar. Al configurarse como cursos que tratarían saberes que no están contemplados por la academia, son introductorios y podrían adoptar diversas modalidades, a desplegarse en futuras investigaciones: talleres; seminarios; cursos optativos; trayectos de formación o, también, cátedras libres que se equiparen a la currícula de grado de carreras humanísticas universitarias.

**Tabla 5 :**

*Sistematización de contenidos*

| <b>Inclusión de saberes fronterizos e iconografías textiles de la Franja Andina</b> |   |   |
|---|---|---|
| <b>EJES</b>   | <b>CONTENIDOS</b>   | <b>REFERENCIAS <sup>27</sup></b>                      |
| <b>Eje 1: Epistémico-cultural</b>   | <ul style="list-style-type: none"> <li>-Los textiles como saberes culturales fronterizos</li> <li>-Epistemología del Sur</li> <li>-Saberes Otros</li> <li>-Aportes de disciplinas a fines sobre los textiles andinos</li> </ul>   | Mónica Szurmuk y Robert Mckee Irwin, (coord.). (2009) |
| <b>Eje 2: Social, Histórico y Geográfico</b>  | <ul style="list-style-type: none"> <li>-Marco sociopolítico y cultural del mundo andino</li> <li>-Geografía y un tiempo textil andino</li> <li>-Tradiciones textiles andina</li> <li>-Significaciones textiles andinas</li> </ul> | Ruth Corcuera (2010)                                  |

<sup>27</sup> Véase referencia extendida en Anexo III

| <b>Inclusión de saberes fronterizos e iconografías textiles de la Franja Andina</b> |  |  |
|---|--|--|
| <b>Eje 3: Discursivo y Representacional</b>   | <ul style="list-style-type: none"> <li>-Los textiles como lenguaje y escritura</li> <li>-Los textiles como lenguajes artísticos artesanal</li> <li>-Lenguajes culturales</li> <li>-Lenguas originarias en función de la comprensión de los sentidos de la iconografía</li> <li>-Tecnología de los textiles</li> <li>-Prácticas Textiles</li> </ul> | <p>Denis Y. Arnold (2015)</p> <p>Margot Bigot (2018)</p> |
| <b>Eje 4: Dimensión curricular</b>  | <ul style="list-style-type: none"> <li>-La Interdisciplinariedad en función de la enseñanza y aprendizaje de contenidos discursivos, representacionales</li> <li>-Potencialidad pragmática de la iconografía de la franja andina en interrelación con los contenidos socioculturales, la ubicación geopolítica y las culturas textiles</li> </ul>  | Espacio concedido a futuras investigaciones.             |

El arribo esquemático a estos ‘Contenidos’ (Tabla 5) resulta de la interacción de los entrevistados en articulación con el rastreo bibliográfico/documental realizado en los tres primeros capítulos. El desarrollo de instancias de enseñanza y aprendizaje denominado aquí ‘Dimensión curricular’ es introducido por los docentes/investigadores de la muestra, sin embargo, esta dimensión excede los objetivos del TFI y convoca a nuevas investigaciones. El énfasis aquí está puesto en discriminar contenidos que asuman la complejidad de indagar la posibilidad de ser incluirlos en la malla curricular de ofertas académicas humanísticas en función de las tensiones suscitadas entre el saber fronterizo de los lenguajes textiles y el conocimiento científico. No obstante, la mención de Catálogos en Red por parte de algunos entrevistados constituye una herramienta demostrativa de la potencialidad simbólica de las tradiciones de los íconos textiles y se ve reflejada en el Glosario de imágenes de la Tabla 6 adjuntado al Plan aprobado de éste TFI (Res. 342/20-D). Su utilidad permite que potenciales

estudiantes consoliden, amplíen, profundicen, discutan e integren lo referenciado en el ítem ‘Contenidos’ de la Tabla 5. La Tabla 6 denominada ‘Glosario iconográfico’, donde lo enunciado está descrito en la pauta lexicográfica estandarizada por la bibliografía existente, conforma para cada imagen un campo semántico metafóricamente ambivalente que invita a lecturas específicas y a establecer relaciones entre la ritualidad moderna y la ritualidad de los pueblos originarios.

**Tabla 6 :**

*Glosario Iconográfico*

| Iconos textiles   | Lo enunciado<br>Pauta lexicográfica  | Campo Semántico   |
|---|--|---|
|   | <p><b>Perimontunfilu</b><br/> <i>Culebra</i>. Visión generalmente del mal agüero, “lo inexplicable”. Se trata de una figura mítica, íntimamente relacionado con la experiencia mística. También se traduce como la “visión”, tener visiones, asustarse de algo, sentir miedo. Se trataría de un animal extraño que nunca nadie ha visto en la tierra y que aparece en los sueños, visiones o alucinaciones. Pero también la serpiente se vincula con el culto agrario, con la fertilidad de la tierra. A veces sus formas integran líneas ondulantes, derivadas de la representación de batracios, vinculados con el agua y la lluvia.</p> | <p>Este diseño presenta un significado de valoración negativa en cuanto se asocia al miedo. Pero también hace referencia a un valor positivo en cuanto se lo vincula con la fertilidad de la tierra.</p> <p>Se trataría de una imagen polisémica ya que contiene varios significados en un mismo significante.</p>      |
|  | <p><b>Willodmawe Nimin</b><br/> Diseño que se enrolla sobre sí mismo, representa un abrazo. Otros significados aluden a ganchos que representan una serpiente, animal de gran importancia en la cultura Mapuche. “Las espirales y grecas suelen asociarse con el agua y cultos agrarios o de fertilidad. Se las ha comparado con el recorrido de los canales de riego en los campos de cultivo, que en sitios con depresiones eran terrazas dispuestas en espiral” (Fiadone: 119-120).</p>   | <p>En esta imagen prima la valoración positiva ya que alude a un sentimiento como el abrazo, así como también a la fertilidad. Este último sentido es compartido con la imagen anterior, con Perimontunfilu.</p> <p>Se trata de una imagen polisémica ya que contiene varios significados en un mismo significante.</p> |

| Iconos textiles   | Lo enunciado<br>Pauta lexicográfica  | Campo Semántico  |
|---|--|--|
|    | <p><b>Huilloz</b><br/>El término alude, según Fiadone (2007: 103) a “una realidad circular, ya sea en espiral o tubular ascendente.” Lo que se busca representar es “el trayecto utilizado por los místicos para viajar en espíritu al más allá por un camino tortuoso, laberíntico, con circunvoluciones.”</p> <p>Según cómo se desarrolle la imagen, sostiene este autor, podría ampliarse su sentido y entonces “Varias figuras de huilloz juntas, en una faja ceremonial, unidas formando una sucesión encadenada a lo largo del eje de simetría, estaría aludiendo al concepto de infinito al constituir figuras en ‘S’, enlazadas unas a otras en un desarrollo sin principio ni fin y sin una dirección determinada.”</p> | <p>En su sentido de camino tortuoso presenta la negatividad de su valor, pero al referirse a su sentido de infinito contiene un valor positivo.</p> <p>En cuanto a su forma estaría integrando el campo semántico de Willodmawe Nimin.</p> <p>Podría decirse que se trata de imágenes sinonímicas.</p> |
|   | <p><b>Mapu</b><br/>La cruz o mapu simboliza la tierra. Es el plano del mundo natural, donde las fuerzas del bien y del mal se equilibran. Solo en este icono se encuentran ambas categorías juntas, generando así el concepto de dualidad, presente en todos los aspectos de la cultura mapuche. La antítesis entre el bien y el mal indica que todo necesita, para tener sentido, un contrasentido: nada existe sin su opuesto, que equilibra su influencia en el cosmos. Se distingue, además, la valoración ética de este icono, su sacralidad: donde cada cuadrante representa una región cósmica, concebida desde lo religioso, signada por lo natural y donde a cada uno le corresponde valores éticos.</p>                | <p>Desde su sentido equilibrador se advierte su positividad en la valoración que se concibe de este icono.</p> <p>Se trata de un icono monosémico pues su significante se asocia a un solo significado.</p>  |
|  | <p><b>Lalén Kuzé o Llalin</b><br/>Uno de sus dioses: La araña vieja. Símbolo del arte textil, de la sabiduría y maestra del tejido. La geometrización de las imágenes es una de las características de la iconografía telera mapuche.</p> <p>Los rombos con patas conformaban las arañas, imagen religiosa asociada al origen de las mujeres hilanderas y tejedoras. También esta imagen romboidea era interpretada como representación del sapo.</p>  | <p>Esta imagen lleva consigo un valor positivo.</p> <p>Se trataría de una imagen polisémica al contener varios significados en un mismo significante.</p>  |

| Iconos textiles   | Lo enunciado<br>Pauta lexicográfica  | Campo Semántico   |
|---|--|---|
|  | <p><b>Likutuel</b><br/>Se trata de una de las figuras principales de la iconografía mapuche y A. Fiadone (2007: 83-84) desentraña su significado:<br/>“Luku: rodilla; lukutu: de rodillas; lukutun: hincarse, arrodillarse; tue: suelo, tierra. Lukutuel: el arrodillado. Muestra a un personaje arrodillado en actitud de rezo... La imagen de Lukutuel representa a cualquier integrante de la comunidad, por eso no tiene sexo determinado: no es hombre ni mujer, es ambos a la vez.”</p> <p>Pero además este autor señala otras traducciones de este término: “Likutuel se traduce como imagen del cosmos y todo lo que hay en él. Pertenece al universo femenino, porque así como la mujer, en su doble condición de ser imperfecto por lo humano y perfecto por su capacidad divina de generar vida, simboliza la conexión de los mundos natural y sobrenatural, el orante representa la intención del contacto entre ambos planos cósmicos.”</p> | <p>Por lo enunciado en esta imagen se observa un contenido de valor positivo.</p> <p>Por poseer un significante con varios significados se trataría de una imagen polisémica.</p> |

## Conclusiones

“Hay un idioma dentro del idioma  
que hila el telar y que no tiene pausa.”  
-Armando Tejada Gómez-

El recorrido de investigación bibliográfica y el marco metodológico han trazado las vías de indagación que interpelan a las tensiones entre los saberes fronterizos de los lenguajes iconográficos textiles y el conocimiento científico academicista. Esto ha permitido encontrar un espacio que incluya los saberes fronterizos provenientes del universo iconográfico y simbólico de las tradiciones textiles de la franja Andina. El contexto de la Educación Superior, acotada aquí al ámbito académico universitario, encuentra espacios que lo convalidan desde la autonomía universitaria hasta la libertad de cátedra, ya que, si bien le compete a la universidad el saber científico y sistemático, debe mostrar apertura a nuevas dimensiones del conocimiento sin condicionamientos externos. Esto es así, además, por sus interdependencias regionales y su rol social dinámico frente a la disposición de los contenidos que habitan los planes de estudios universitarios de humanidades y artes. La sinergia necesariamente positiva entre enseñanza e investigación incluye a las actividades de actualización que emprenden los docentes para poder ubicarse en los saberes de frontera, por lo tanto, resulta un desafío demostrar que las iconografías textiles prodigan nuevas temáticas situadas en los lenguajes culturales ancestrales y, más aún, disponen de contenidos específicos referidos a ese universo simbólico.

La indagación desarrollada ha abordado también las huellas de qué y quiénes enuncian las imágenes textiles, lo que ha permitido comprender el sentido de su identidad y de sus posicionamientos axiológicos. Asimismo, se ha demostrado la relación existente entre textiles, lenguaje y escritura, ya que estas producciones permiten leer su cultura desde la enunciación de sus manifestaciones simbólicas.

Su contexto ancestral de producción hasta la actualidad ha estado signado por una mirada monofocal desde el pensamiento neoliberal eurocentrista que determina las formas propias del conocimiento científico. Los procesos de barrimiento y silenciamiento operados

por la colonización han ubicado el saber textil como un saber lateral, sin embargo en distintos momentos de la historia se generaron espacios de resistencia y conservación. Son los saberes 'otros' los que develan una manera de ser y habitar el mundo y desafían los criterios hegemónicos de verdad y objetividad. Por lo tanto, sus cosmovisiones sintetizan el núcleo de los *saberes fronterizos invisibilizados* por la agenda de mercado.

Los íconos textiles de la región Andina han sido elaborados como lenguajes portadores de profundas enseñanzas, lo cual se comprueba en la sistematización teórica/documental. Este hilo conductor conceptual y las entrevistas constituyen el andamiaje sobre el que se construyen las distintas dimensiones emergentes que describen el objeto de estudio. Es por ello por lo que se postula que los hacedores de estos lenguajes iconográficos culturales y la continuidad de su práctica en la actualidad corresponde a una producción humana cultural transferible a un ámbito desde el cual pueda ser resignificado como posible contenido de un espacio curricular. Es alentador, entonces, que el discurso de los especialistas en áreas disciplinares afines señalen la necesidad y la importancia de incluir los sabres fronterizos en la malla curricular de los planes de estudios de carreras de grado humanísticas universitarias. A partir de diversas modalidades didáctico- pedagógicas, los especialistas consideran un abordaje interdisciplinario que contemple la mirada oblicua y la transversalidad en la consideración de las cosmovisiones míticas, religiosas y sociohistórica de simbologías que guardan, desde su creación misma, una relación íntima con lo estético.

## Referencias

- Accornero, M. (2007). *El rol del diseño y los sistemas simbólicos en América Prehispánica*. Brujas.
- Arnold, D. Y., y Otros. (2007). *Hilos sueltos: Los Andes desde el textil*. Bolivia. PLURAL e ILCA EDITORES.
- Arnold, D. Y. (2015). Del hilo al laberinto: replanteando el debate sobre los diseños textiles como escritura. En F. Garcés, V. y W. Sánchez C. (Eds.). *Textualidades. Entre cajones, textiles, cueros, papeles y barro*. (pp. 39-64). [https://www.academia.edu/20132445/Textualidades\\_entre\\_cajones\\_textiles\\_cuero\\_s\\_papeles\\_y\\_barro](https://www.academia.edu/20132445/Textualidades_entre_cajones_textiles_cuero_s_papeles_y_barro)
- Arnold, D. Y. (2016). Los textiles comparados con los khipus hacia un lenguaje tejido en común de documentación en los Andes Sur Centrales. En Fundación Simó (Prod.). *Bolivia. Lenguajes gráficos*. (pp. 4-41). [https://www.academia.edu/32428141/Los\\_textiles\\_comparados\\_con\\_los\\_khipus\\_Hacia\\_unlenguaje\\_tejido\\_en\\_com%C3%BAn\\_de\\_documentaci%C3%B3n\\_en\\_los\\_Andes\\_surcentrales](https://www.academia.edu/32428141/Los_textiles_comparados_con_los_khipus_Hacia_unlenguaje_tejido_en_com%C3%BAn_de_documentaci%C3%B3n_en_los_Andes_surcentrales)
- Arnold, D. Y. (2018). Hilos heterodoxos en la historia del arte: Repensando la modernidad europea desde los Andes. En J. F, Forniés Casals, P. Numhauser y M. Orfali (Eds.). *ESCRITURAS SILENCIADAS. Heterodoxias y disidencias en la península Ibérica y América* (pp. 147-170). Universidad de Alcalá. <https://www.researchgate.net/publication/327544871>
- Austin, M. (2004). *Metodología y Técnica de Investigación Social*. Editorial McGraw Hill.
- Biagini, H. E. (2012). *La contracultura juvenil. De la emancipación de los indignados*. Capital Intelectual.
- Biblioteca Real Danesa. (2004). *Padre de doctrina forzando a tejer a las indias*. [Dibujo]. *Guaman Poma de Ayala. Nueva crónica y buen gobierno*. <https://poma.kb.dk/permalink/2006/poma/578/en/text/?open=idm464>

- Biblioteca Real Danesa. (2004). Tejendera de telar de cintura. [Dibujo]. Guaman Poma de Ayala. Nueva crónica y buen gobierno. (pp. 215).  
<https://poma.kb.dk/permalink/2006/poma/217/en/text/?open=idm176>
- Bigot, M. (2018). Culturas de tradición oral y escritura. *Papeles de trabajo - Centro de Estudios Interdisciplinarios en Etnolingüística y Antropología Sociocultural*, (36), 1-15.  
[http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1852-45082018000200001&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-45082018000200001&lng=es&tlng=es)
- Borsotti, C. (2008). Metodología de la Investigación en Ciencias Sociales. Ed. NIÑO Y DÁVILA.
- Caicedo Nagles, J. y Calderón López, J. (2016). Currículo: en búsqueda de precisiones conceptuales. *Revista de Educación & Pensamiento*.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5740421>
- Camacho, J. C. M. (2018). La Etnolingüística como disciplina científica. Propuesta de definición y ámbitos de estudio. [Conferencia]. *XIII Congreso Internacional de Lingüística Xeral, Vigo, 584-591* <http://cilx2018.uvigo.gal/actas/pdf/653542.pdf>
- Cereceda, V. (2010). Semiología de los textiles andinos: las talegas de Isluga. *Revista de Antropología Chilena*, 42 (1), pp. 181-198.  
[https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0717-73562010000100029](https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-73562010000100029)
- Cerutti-Guldberg, H. (2015). La filosofía en la Universidad y más allá (¿o más acá?) de ella. *Universidad en Democracia. Políticas y problemáticas argentinas y latinoamericanas*. MIÑO y DÁVILA EDITORES.
- Corcuera, R. (2010). Herencia Textil Andina. FUNDACIÓN CEPPA.
- De Sousa Santos, B. (2009). Una epistemología del sur. CLACSO y Siglo XXI.
- De Sousa Santos, B. (2019). La tragedia de nuestro tiempo es que la dominación está unida y la resistencia está fragmentada. En: Revista digital El Salto.  
<https://www.elsaltodiario.com/pensamiento/entrevista-boaventura-sousa-tragedia-nuestro-tiempo-dominacion-unida-resistencia-fragmentada>.

- Desrosiers, S. (1992). Las técnicas de tejido ¿ tienen un sentido ? Una propuesta de lectura de los tejidos andinos. *Revista Andina*, Año 10, junio 1992.  
[https://www.academia.edu/18112292/Las\\_tecnicas\\_de\\_tejido\\_tienen\\_un\\_sentido\\_Una\\_propuesta\\_de\\_lectura\\_de\\_los\\_tejidos\\_andinos](https://www.academia.edu/18112292/Las_tecnicas_de_tejido_tienen_un_sentido_Una_propuesta_de_lectura_de_los_tejidos_andinos)
- Dussel, E. (1997). 1492 El descubrimiento del otro. Hacia el origen del mito de la modernidad. Plural.
- Echazú Conitzer, A. (2020). Textiles: signo táctil, memoria y oralidad. *Revista Ciencia y Cultura*, (24), pp. 185-219.  
[http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2077-33232020000200009&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2077-33232020000200009&lng=es&tlng=es)
- Estermann, J. (2004). Filosofía Andina elementos para la reivindicación del pensamiento colonizado. *Filosofía Andina . Cuadernos de Investigación en Cultura y Tecnología Andina*. Edición IECTA-IQUIQUE.
- Fiadone, A. E. (2004). Mitogramas. La Marca.
- Fiadone, A. E. (2007). Simbología Mapuche en territorio Tehuelche. MAIZAL.
- Fiadone, A. E. (2009). 500 diseños Precolombinos de la Argentina. La Marca.
- Fiadone, A. E. (2010) El diseño indígena argentina. Una aproximación estética a la iconografía precolombina. La Marca.
- Gallardo I., F. y Cornejo B., L. E. (1992). Colores: Signos de América Andina. *Colores de América*. Museo Chileno de Arte Precolombino Editores, (pp. 11-20).  
<https://museo.precolombino.cl/wp-content/uploads/2020/10/Colores-de-America.pdf>
- García Canclini, N. (2005). La Cultura Extraviada en sus Definiciones. *Diferentes, Desiguales y Desconectados. Mapas de la Interculturalidad*. Gedisa Editorial.
- Garzón López, P. (2013). Pueblos indígenas y Decolonialidad. Sobre la colonización epistemológica occidental. *Revista Académica: Andamios*, 10 (22), pp. 305-331.

- Gentile, P. (2000). La exclusión y la escuela: el apartheid educativo como política de ocultamiento. *Códigos para la ciudadanía. La formación ética como práctica de la libertad*. Santillana.
- Giersz, M. (2017). Castillo de Huarmey. Un centro del imperio Wari en la costa norte del Perú. Ediciones del Hipocampo SAC. [https://www.academia.edu/35797711/CASTILLO\\_DE\\_HUARMEY\\_UN\\_CENTRO\\_DEL\\_IMPERIO\\_WARI\\_EN\\_LA\\_COSTA\\_NORTE\\_DEL\\_PERU](https://www.academia.edu/35797711/CASTILLO_DE_HUARMEY_UN_CENTRO_DEL_IMPERIO_WARI_EN_LA_COSTA_NORTE_DEL_PERU).
- Guaycochea, B., Juárez, A. M. G. y Luengo D.(2014a). La influencia del contexto en la conformación iconográfica Mapuche. *Visualidades Infinitas III: Narrativas y Lenguajes*. (pp. 108-115). UNR Editora. <https://rephip.unr.edu.ar/xmlui/handle/2133/4810>
- Guaycochea, B. y Juárez, A. M. G. (2014b). La condición de la mujer en el espacio artístico de un lenguaje ancestral. *Genealogías críticas de la Colonialidad . II CONGRESO DE ESTUDIOS POSCOLONIALES. III JORNADAS DE FEMINISMO POSCOLONIAL*. pp. 144-156.
- Guaycochea, B., Juárez, A. M. G. y Luengo D. (2015). La inclusión de la iconografía Mapuche como contenido de aprendizaje en materiales para la enseñanza de ELE (Español como Lengua Extranjera). *Visualidades Infinitas IV: Comunicación, Educación y Ciudadanía*. <https://es.scribd.com/doc/274595604/Programa-Visualidades-Infinitas-4>
- Hoces de la Guardia Ch., S., Brugnoli B., P, otros (2011). Registro cromático en textiles de la cultura arica en el período intermedio tardío: caso inkuñas. *BOLETÍN DEL MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO*. 16, (1), pp. 67-92. [http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-68942011000100005&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-68942011000100005&script=sci_arttext)
- IESALC/UNESCO. (2008). Declaración Final de la Conferencia Regional de Educación Superior. *Instituto para la Educación Superior de América Latina y el Caribe* IESALC/UNESCO.

- IESALC/UNESCO. (2008). Educación Superior y Sociedad. Transformaciones sociales y desafíos universitarios en América Latina. <https://www.iesalc.unesco.org/ess/index.php/ess3/issue/view/36>
- Juárez, A. M. G., Luengo, D y Guaycochea, B. (2013). Lo enunciado en el diseño textil mapuche. Su continuidad en la textilería de los artesanos tejedores de la provincia de San Luis. *Visualidades 2.0 (E) Evolución de los lenguajes expresivos*, pp. 256-272. <https://rephip.unr.edu.ar/xmlui/handle/2133/4813>
- Juárez, A M. G. (2019). El uso de la técnica de Análisis de Contenido en una Práctica de Investigación llevada a cabo dese el Profesorado de Lenguas de la UNSL. *Revista Académica Digital ARGONAUTA*, 9 (12), pp. 158-182. <https://fchportaldigital.unsl.edu.ar/index.php/argonautas/article/view/81/49>
- Kerbrat Orecchioni, C. (1986). La problemática de la enunciación. *La enunciación de la subjetividad en el lenguaje*. Edicial S.A.
- Kusch, R. (1976). Geocultura del Hombre Americano. Estudios Latinoamericanos.
- López Campeny, S. (2016). El textil antes del textil. Análisis de instrumental arqueológico como referente de prácticas de producción textil. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 21 (2), pp. 119-136. <https://www.scielo.cl/pdf/bmchap/v21n2/art08.pdf>.
- Lyons, J. (1997). Semántica Lingüística: Una Introducción. Paidós.
- Manifiesto UNC (2019). Manifiesto ante la realización del VIII Congreso Internacional de la Lengua Española en Córdoba, Argentina. Fundamentación del I Encuentro Internacional: Derechos Lingüísticos como Derechos Humanos en Latinoamérica. <https://ffyh.unc.edu.ar/derechoslinguisticos/wp-content/uploads/sites/31/2018/12/Manifiesto.pdf>
- Mege Rosso, P. (1987). Los símbolos constrictores: una antiestética de las fajas femeninas mapuches. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 89 (2), pp. 89-128. <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-79860.html>
- Mendicoa, G. E. (2003). Sobre Tesis y Tesistas. Lecciones de Enseñanza-Aprendizaje. Espacio Editorial.

- Mignolo, W. D. (2003). *Historias locales / diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Akal.
- Michieli, C. T. (2021). Vestigios de una gran cultura nativa en la Aldea Angualasto. *Revista electrónica Destino San Juan*. <https://destinosanjuan.com.ar/vestigios-de-una-gran-cultura-nativa-en-la-aldea-angualasto/>
- Mollis, M. (2003). Un breve diagnóstico de las universidades argentinas: identidades alteradas. CLACSO. <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/gt/20101109022326/11mollis.pdf>.
- Moreno, G. (2020). El arte textil en la academia. *Banco de Archivos Digitales de Arte en Colombia*. <https://badac.uniandes.edu.co/articulos/el-arte-textil-en-la-academia/>.
- Mosquera, G. (1992). El des-contexto del arte. *Lápiz*, (89), pp. 19-21.
- Murra, J. (1998). Las funciones del tejido andino en diversos contextos sociales y políticos. En Mena, F. (Ed.). *Arte Mayor de los Andes*. (p. 19). <https://precolombino.cl/wp/biblioteca/arte-mayor-de-los-andes/>
- Museo Chileno de Arte Precolombino. (1989). Tapiz de la tradición textil Wari [Fotografía]. En Mena, F. (Ed.). *Arte Mayor de los Andes*. (p. 51). <https://precolombino.cl/wp/biblioteca/arte-mayor-de-los-andes/>
- Museo Chileno de Arte Precolombino. (1992). Faja de la tradición textil Mapuche. [Fotografía]. En Berenguer Rodríguez, J. (Ed.). *Colores de América* (p. 45). <https://museo.precolombino.cl/wp-content/uploads/2020/10/Colores-de-America.pdf>
- Museo Chileno de Arte Precolombino. (2006a). Abanico de la tradición textil Nazca. [Fotografía]. En Sinclair Aguirre, C. y Aldunate del Solar, C. (Eds.). *Awakhuni. Tejiendo la Historia Andina*. (p. 66). <https://museo.precolombino.cl/wp-content/uploads/2020/09/Awakhuni-tejiendo-la-historia-andina.pdf>
- Museo Chileno de Arte Precolombino. (2006b). Áreas Andina y Sur Andina. [Mapa]. En Sinclair Aguirre, C. y Aldunate del Solar, C. (Eds.). *Awakhuni. Tejiendo la Historia Andina*. (p. 20). <https://museo.precolombino.cl/wp-content/uploads/2020/09/Awakhuni-tejiendo-la-historia-andina.pdf>

- Museo Chileno de Arte Precolombino. (2006c). Borde de camisa de la tradición textil Moche-Wari. [Fotografía]. En Sinclair Aguirre, C. y Aldunate del Solar, C. (Eds.). *Awakhuni. Tejiendo la Historia Andina*. (p. 49). <https://museo.precolombino.cl/wp-content/uploads/2020/09/Awakhuni-tejiendo-la-historia-andina.pdf>
- Museo Chileno de Arte Precolombino. (2006d). Fragmento de faja de la tradición textil Parakas. [Fotografía]. En Sinclair Aguirre, C. y Aldunate del Solar, C. (Eds.). *Awakhuni. Tejiendo la Historia Andina*. (p. 28). <https://museo.precolombino.cl/wp-content/uploads/2020/09/Awakhuni-tejiendo-la-historia-andina.pdf>.
- Museo Chileno de Arte Precolombino. (2006e). Geografía de las Tradiciones Textiles Andina. [Mapa]. En Sinclair Aguirre, C. y Aldunate del Solar, C. (Eds.). *Awakhuni. Tejiendo la Historia Andina*. (p. 20). <https://museo.precolombino.cl/wp-content/uploads/2020/09/Awakhuni-tejiendo-la-historia-andina.pdf>
- Museo Chileno de Arte Precolombino. (2006f). Gorro de la tradición textil Tiwanaku. [Fotografía]. En Sinclair Aguirre, C. y Aldunate del Solar, C. (Eds.). *Awakhuni. Tejiendo la Historia Andina*. (p. 60). <https://museo.precolombino.cl/wp-content/uploads/2020/09/Awakhuni-tejiendo-la-historia-andina.pdf>
- Museo Chileno de Arte Precolombino. (2006g). Mural pintado sobre tela de la tradición textil Chavín. [Fotografía]. En Sinclair Aguirre, C. y Aldunate del Solar, C. (Eds.). *Awakhuni. Tejiendo la Historia Andina*. (p. 23). <https://museo.precolombino.cl/wp-content/uploads/2020/09/Awakhuni-tejiendo-la-historia-andina.pdf>
- Museo Chileno de Arte Precolombino. (2006h). Pectoral de plumas de la tradición textil Wari. [Fotografía]. En Sinclair Aguirre, C. y Aldunate del Solar, C. (Eds.). *Awakhuni. Tejiendo la Historia Andina*. (p. 64). <https://museo.precolombino.cl/wp-content/uploads/2020/09/Awakhuni-tejiendo-la-historia-andina.pdf>
- Museo Chileno de Arte Precolombino. (2006i). Tapicería de la tradición textil Moche. [Fotografía]. En Sinclair Aguirre, C. y Aldunate del Solar, C. (Eds.). *Awakhuni.*

*Tejiendo la Historia Andina*. (p. 50). <https://museo.precolombino.cl/wp-content/uploads/2020/09/Awakhuni-tejiendo-la-historia-andina.pdf>

Museo Chileno de Arte Precolombino. (2006j). Telar de cintura de la tradición textil. [Fotografía]. En Sinclair Aguirre, C. y Aldunate del Solar, C. (Eds). *Awakhuni. Tejiendo la Historia Andina*. (p. 100). <https://museo.precolombino.cl/wp-content/uploads/2020/09/Awakhuni-tejiendo-la-historia-andina.pdf>

Museo Chileno de Arte Precolombino. (2006k). Túnica-unku de la tradición textil Wari. [Fotografía]. En Sinclair Aguirre, C. y Aldunate del Solar, C. (Eds). *Awakhuni. Tejiendo la Historia Andina*. (p. 53). <https://museo.precolombino.cl/wp-content/uploads/2020/09/Awakhuni-tejiendo-la-historia-andina.pdf>

Museo Chileno de Arte Precolombino. (2010a). Envolvente de cabeza de la tradición textil Chancay. [Fotografía]. En Sinclair Aguirre, C. (Ed.). *Sala textil. Guía de Sala*. (p. 22). <https://museo.precolombino.cl/wp-content/uploads/2020/10/Sala-textil.-Guia-de-sala.pdf>

Museo Chileno de Arte Precolombino. (2010b). Escultura textil de tejedoras de la tradición Chancay. [Fotografía]. En Sinclair Aguirre, C. (Ed.). *Sala textil. Guía de Sala*. (p. 4). <https://museo.precolombino.cl/wp-content/uploads/2020/10/Sala-textil.-Guia-de-sala.pdf>

Museo Chileno de Arte Precolombino (2010c). Máscara funeraria de la tradición textil Chancay. [Fotografía]. En Sinclair Aguirre, C. (Ed.). *Sala textil. Guía de Sala*. (p. 4). <https://museo.precolombino.cl/wp-content/uploads/2020/10/Sala-textil.-Guia-de-sala.pdf>

Museo Chileno de Arte Precolombino. (2010d). Traje ceremonial de la tradición textil Chimú. [Fotografía]. En Sinclair Aguirre, C. (Ed.). *Sala textil. Guía de Sala*. (p. 13). <https://museo.precolombino.cl/wp-content/uploads/2020/10/Sala-textil.-Guia-de-sala.pdf>

- Museo Chileno de Arte Precolombino. (2012). Bolsa de lana de la tradición textil Arica. [Fotografía]. En Berenguer Rodríguez, J. y Odone Correa, M. C. (Eds.). *Chile, 15000 años*. (p. 73). <https://museo.precolombino.cl/wp-content/uploads/2020/10/Chile-15-mil-anos.pdf>
- Museo Chileno de Arte Precolombino. (2015a). Manto Funerario de la tradición textil Paracas. [Fotografía]. En Berenguer Rodríguez, J. y Sinclair Aguirre, C. (Eds.). *Mantos funerarios de Parakas: Ofrenda para la vida*. (p. 79). <https://museo.precolombino.cl/wp-content/uploads/2020/10/Mantos-funerarios-de-Paracas.-Ofrendas-para-la-vida.pdf>
- Museo Chileno de Arte Precolombino. (2015b). Personajes antropomorfos de los mantos funerarios Parakas. [Fotografía]. En Berenguer Rodríguez, J. y Sinclair Aguirre, C. (Eds.). *Mantos funerarios de Parakas: Ofrenda para la vida*. (p. 95). <https://museo.precolombino.cl/wp-content/uploads/2020/10/Mantos-funerarios-de-Parakas.-Ofrendas-para-la-vida.pdf>
- Museo Chileno de Arte Precolombino. (2018). Quipu de la tradición textil Arica. [Fotografía]. En Martínez, P. S., Martínez, J. L. y Díaz, C.D. (Eds.). *La fiesta de las imágenes en los Andes*. (p. 46). <https://museo.precolombino.cl/wp-content/uploads/2020/10/La-fiesta-de-las-imagenes-en-Los-Andes.pdf>
- Naidorf, J. (2017). La comercialización de la academia. *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/universidad/10-153309-2010-09-17.html>
- Palacios Liberato, L. (2014). Una aproximación a la filosofía andina prehispánica en los fragmentos, relatos o testimonios registrados durante la colonización española. *Revista EPISTEME*, 6 (2), pp. 167-178. <https://philpapers.org/archive/LIBUAA.pdf>
- Polanyi, K. (2007). La gran transformación. Crítica del liberalismo económico. Quipu Editorial. [https://traficantes.net/sites/default/files/Polanyi,\\_Karl\\_-\\_La\\_gran\\_transformacion.pdf](https://traficantes.net/sites/default/files/Polanyi,_Karl_-_La_gran_transformacion.pdf)

- Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En Lander, E. (comp.) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*. CLACSO.
- Quijano, A. (2007). Colonialidad del poder y clasificación social. En Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (eds.). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Siglo del Hombre Editores.
- Reguera, A. (2008). Metodología de la investigación lingüística: prácticas de escritura. Brujas.
- Restrepo, E. (2012). En torno a la especificidad de los estudios culturales. *Antropología y Estudios culturales. Disputas y confluencias desde la periferia*. Siglo XXI.
- Richard, N. (1998). Antidisciplina, transdisciplina y redisciplinamientos del saber. *Revista de Estudios sociales* (1), pp. 118-123. <https://journals.openedition.org/revestudsoc/31557>
- Rivera Cusicanqui, S. (2010). Sociología de la Imagen. Una visión desde la historia colonial andina. *Ch'ixinakax utxiwa Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Tinta limón.
- Sánchez Parga, J. (1995). Textos textiles en la Tradición Cultural Andina. IADAP. [https://issuu.com/ipanc/docs/textos\\_textiles\\_en\\_la\\_tradici\\_n\\_cu](https://issuu.com/ipanc/docs/textos_textiles_en_la_tradici_n_cu)
- Sabino, C. (1992). El proceso de investigación. Ediciones Lumen.
- Sautu, R. (2008). Acerca de qué es y no es la Investigación Científica en Ciencias Sociales. *Manual de Metodología. Construcción del Marco Teórico, formulación de los objetivos y elección de la metodología*. CLACSO.
- Siracusano, G. (2005). Colores en los Andes. Hacer, saber y poder. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas (siglos XVI-XVIII). Fondo de Cultura Económica.
- Sondereguer, C. y Punta, C. (2005). Civilización Amerindia. Topología Histórico-Plástica. Norteamérica – Mesoamérica -Centroamérica -Suramérica. Corregidor.

- Szurmuk, M. y Mckee Irwin, R. (coord.). (2009). Introducción. *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*. Siglo XXI Editores.
- Tanodi, B. (2010). Escritura de los pueblos originarios e hispanoamericanos. Brujas.
- Tapia Andino, M. (2017). Las fronteras, la movilidad y lo transfronterizo. Reflexiones para un debate. *Revista Estudios fronterizos*, 18(37), 61-80.  
<https://www.scielo.org.mx/pdf/estfro/v18n37/2395-9134-estfro-18-37-00061.pdf>
- Tejada Gómez, A. (1994). Los telares del sol. Telar de las palabras. Paidós.
- Valentini, M., Tamburini, D., Graneros, C. y Leiva, L. (2020). Catálogo de textiles de la colección Negrete. *Museo de la Escuela de Antropología. Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario*. HyA Ediciones.
- Vasilachis de Galindo, I. (Coord.) (2006). Estrategias de Investigación Cualitativa. Editorial Gedisa S.A.
- Williams, R. (2003). El análisis cultural. *La larga revolución*. Nueva visión.
- Zapata, H. M. H. (2009). Indagando otras formas de organización social en el mundo precolombino: Lógica del parentesco y lógica estatal en la sociedad inka, siglos XIV-XVI. Un ensayo de interpretación. *Trabajos y Comunicaciones* (35), pp. 45-88. *Memoria Académica*. [https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.4681/pr.4681.pdf](https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4681/pr.4681.pdf).

### **Índice de Tablas**

|  |         |
|--|---------|
| Tabla 1 : <i>Sistematización tentativas de contenidos del estudio documental</i> ..... | - 86 -  |
| Tabla 2 : <i>Filiación académica de docentes y/o investigadores</i> .....              | - 90 -  |
| Tabla 3 : <i>Tabla de procesamiento de datos</i> .....                                 | - 92 -  |
| Tabla 4 : <i>Tabla de Análisis Categorical</i> .....                                   | - 100 - |
| Tabla 5 : <i>Sistematización de contenidos</i> .....                                   | - 103 - |
| Tabla 6 : <i>Glosario Iconográfico</i> .....   | - 105 - |

### Índice de Figuras

|  |        |
|--|--------|
| Figura 1: <i>Padre de doctrina forzando a tejer a una mujer india</i> .....        | - 16 - |
| Figura 2 : <i>Túnica-unku de la tradición textil Wari</i> .....                    | - 22 - |
| Figura 3: <i>Manto Funerario de la tradición textil Parakas</i> .....              | - 32 - |
| Figura 4: <i>Telar de cintura de la tradición textil Chancay</i> .....             | - 34 - |
| Figura 5: <i>Tapiz de la tradición textil Wari</i> .....                           | - 39 - |
| Figura 6: <i>Áreas Andina y Sur Andina</i> .....                                   | - 48 - |
| Figura 7: <i>Tejedera usando el telar de cintura</i> .....                         | - 50 - |
| Figura 8 : <i>Geografía de las Tradiciones Textiles Andinas</i> .....              | - 55 - |
| Figura 9 : <i>Mural pintado sobre tela de la tradición textil Chavín</i> .....     | - 56 - |
| Figura 10 : <i>Personajes antropomorfos de los mantos funerarios Parakas</i> ..... | - 57 - |
| Figura 11: <i>Fragmento de faja de la tradición textil Parakas</i> .....           | - 58 - |
| Figura 12 : <i>Abanico de la tradición textil Nazca</i> .....                      | - 59 - |
| Figura 13 : <i>Envolvente de cabeza de la tradición textil Chancay</i> .....       | - 60 - |
| Figura 14 : <i>Máscara funeraria de la tradición textil Chancay</i> .....          | - 61 - |
| Figura 15 : <i>Escultura textil de tejedoras de la tradición Chancay</i> .....     | - 61 - |
| Figura 16 : <i>Traje ceremonial de la tradición textil Chimú</i> .....             | - 63 - |
| Figura 17 : <i>Tapicería de la tradición textil Moche</i> .....                    | - 64 - |
| Figura 18 : <i>Borde de camisa de la tradición textil Moche-Wari</i> .....         | - 65 - |
| Figura 19 : <i>Pectoral de plumas de la tradición textil Wari</i> .....            | - 66 - |
| Figura 20 : <i>Gorro de la tradición textil Tiwanaku</i> .....                     | - 67 - |
| Figura 21: <i>Quipu de la tradición textil Arica</i> .....                         | - 68 - |
| Figura 22 : <i>Bolsa de lana de la tradición textil Arica</i> .....                | - 69 - |
| Figura 23 : <i>Restos textiles en San Juan (Argentina)</i> .....                   | - 70 - |
| Figura 24 : <i>Faja de la tradición textil Mapuche</i> .....                       | - 71 - |

## **Anexo I**

### **Fichas de entrevistas**

#### **Guion de preguntas de entrevistas**

1-¿Considera la necesidad de incluir conocimientos que integren las visiones de las culturas de los pueblos originarios, entre ellos los saberes textiles dentro de los contenidos pedagógicos de las carreras de grado de orientación humanística dictadas en el ámbito de las universidades?

2-¿Aborda desde sus prácticas de investigación o de docencia estudios de los textiles o estudios que den cuenta de los saberes propios de las culturas originarias ? Y si es así ¿desde qué perspectiva lo hace y con cuánta amplitud son tratados dichos estudios?

3-¿Qué sugerencias formularía para un eventual diseño de espacios pedagógicos en las carreras de grado de orientación humanística dictadas en el ámbito de las universidades, que integren el estudio y la práctica de saberes textiles o bien sobre la importancia simbólica de los conocimientos aportados por las culturas originarias ?

#### **Respuestas**

|   |
|---|
| <b>Investigador/Docente 1 - Área disciplinar en la que se desempeña: Bellas Artes</b><br><b>- Docente de “Historia del Arte” en la Lic. en Bellas Artes /FHyA-UNR</b> |
|---|

#### **RESPUESTA A LA PREGUNTA 1:**

“Creo un ejercicio importante para la construcción de este trabajo de investigación y de estudio, un trabajo abierto, que tiende a integrar propuestas, a generar vínculos, incluso interdisciplinario, desde nuestra asignatura que es Historia del Arte II y dentro de uno de los temas del final del Programa que es el Barroco, en sus vertientes cortesanas, eclesiástica, intimista de los países bajos que podríamos pensar desde el Barroco. Barroco que se enmarca junto con las ideas evangelizadoras y de conquista en los territorios americanos del nuevo mundo y cómo impactan esas corrientes, esos estilos que se evidenciaban no solo en la

escultura y en la pintura en el Barroco eclesiástico de la contrarreforma, no solo venían esas ideas sino que también venía en la moda, en la ropa. Un ejemplo maravilloso, me parece, son los ángeles arcabuceros, es sumamente interesante no solo desde el punto de vista pictórico que abraza la modalidad sincrética, un sincretismo, una interrelación entre las ideas, las religiones y la cultura existente y precolombina junto con estas ideas evangelizadoras y de la religión cristiana que vienen junto con este Barroco. Y el ángel arcabucero es como una especie de soldado angélico. Pero no es un ángel que vuela como en muchas pinturas de este estilo Barroco como por ejemplo en Caravaggio. Sino que es un ángel que está parado sobre la tierra pero tiene cualidades humanas y angélicas, porque tiene alas pero a su vez está vestido como un soldado barroco.

Me parece un punto interesante, al menos como lo trabajamos desde nuestra cátedra, pensar y reflexionar sobre el impacto de la corriente Barroca al aparecer, al impactar y al cuestionar y poner en tensión lo preexistente. Y dentro de este ejercicio de pensamiento podemos pensar qué era lo preexistente, qué era lo precolombino, qué era esta iconografía, estos objetos textiles, todas estas técnicas que entendemos que tenían un gran valor y que se trata de un gran valor de intercambio en estas culturas andina, pero también en Mesoamérica y que están basadas en una iconografía relacionada con la naturaleza, una especie de naturalismo panteísta. Un naturalismo en el que la naturaleza y sus manifestaciones: el viento, el cielo, los ríos, las montañas eran considerados por los habitantes de las culturas precolombinas como elementos fuertemente arraigados y le daban como un matiz humano, humanizado que nos recuerda la antigüedad grecolatina, a los dioses mitológicos, y si bien humanizados, también representaban fuerzas de la naturaleza.

Con todo esto quiero decir que al Barroco lo podemos pensar como si se integrara a estas culturas pero en definitiva viene a barrer esta iconografía que estaban basadas en la idea de naturaleza, que se expresaban en estilizaciones, entendiéndose por estilizaciones esas formas morfológicamente estilizadas con un sentido de síntesis. Una de las representaciones muy conocida es la que se refiere a las olas del mar. Esas repeticiones de guardas o flores, o

elementos de la botánica. Entonces el Barroco viene a sustituir todo esto y creo que puede ser una de las explicaciones de por qué han sido dejado de lado estos objetos textiles tan ancestrales para nosotros como latinoamericanos.

Y no es que ahora no se estudian. No se han estudiado porque han sido corridos del foco de estudio. Han sido corridos nada más y nada menos que por tendencias barrocas. Si uno mira la platería, las fachadas de estilo filigranas vemos que el Barroco es un arte que apunta a los sentidos, es muy seductor. Entonces la competencia o el fuerte impacto que causa frente a este cuerpo de íconos textiles muy coloridos o estilizados pero que el Barroco lo corre del foco de interés. Por eso el ángel arcabucero puede ser a lo mejor una muestra de cierta integración o en algunas otras culturas como, por ejemplo, en Brasil hay como una supervivencia de esas cosas o en Méjico mismo que logran sobrevivir. Y creo que tienen que ver con la riqueza en términos materiales, por ejemplo Méjico que era una cultura bastante rica y a lo mejor tenían herramientas que permitieron, culturalmente, la supervivencia de mucha de su riqueza. No así los andinos. Recientemente se han realizado investigaciones acerca de todo esto.

Recientemente me impactó “El señor de Sipán”, un noble incaico que descubrieron su tumba con toda su vestimenta, sus armas y su orfebrería. Y todos estos descubrimientos son sumamente rico e interesante, así como importante para empezar a construir histórica e iconográficamente un universo donde estas ideas, estos conceptos estén reunidos, se materialicen y se vean. Porque la idea de este trabajo de investigación tiene que ver con hacer visible.

Retomando las ideas, el impacto del Barroco sobre estas construcciones, estas producciones, todas estas ideas vinculadas a la naturaleza conformaba toda una cultura establecida desde hacía muchos años en términos de que el Barroco lo corre y, lo corre, porque en el fondo esa es la dinámica de la conquista, correr y sacarle lo más valioso que es la cultura de los pueblos conquistados. Entonces revisar todo eso sería muy importante. Creo, además, que otro punto

importante es revisar las cuestiones de género porque estos textiles están vinculados al quehacer y al dominio de una técnica llevada adelante fundamentalmente por mujeres.”

**RESPUESTA A LA PREGUNTA 2:**

“Desde nuestra asignatura nosotros tenemos esta mirada, deberían ser incluidos como han sido incluidas otras manifestaciones artísticas. Cuando uno empieza a pensar todo esto creo que hay que establecer una mirada con la que se va a abordar. Es decir lo vamos a mirar con una especie de nostalgia de algo que pasó y se perdió o lo vamos a mirar con una mirada crítica y por sobre todo constructiva. Si lo vamos a abordar interdisciplinariamente desde lo formal, desde los elementos formales artísticos pero también desde el sentido, porque en el fondo eran las creencias de esas culturas. Entonces, es insoslayable la parte cultural y por otro lado podría ser tal vez un cuerpo de conocimiento que atravesase distintas asignaturas e incluso distintas disciplinas, porque se podría abordar desde lo antropológico, lo psicológico, desde las Letras, desde la Literatura, desde las Artes, desde el Teatro e incluso desde lo espiritual.”

**RESPUESTA A LA PREGUNTA 3:**

“Creo que tiene este carácter innovador que ya no transforma a los objetos textiles o a una producción textil determinada en un objeto de estudio cerrado sino que creo que la idea sería atravesarlo por distintas miradas interdisciplinarias. Y esto sin dejar de lado el diseño y sin dejar de lado lo que hoy conocemos como el coleccionismo y el mercado artístico. Porque tranquilamente se puede volver a incentivar las producciones, que de hecho las hay, porque aún hay personas de los pueblos originarios en quienes aún están vivas esas tradiciones y es sumamente importante no solo hacerlas visibles sino además ponerlas en valor sin considerar opciones del mercado con juicio de valor que no lo enriquezcan. Porque si se venden otro tipo de objeto de diseño entonces por qué no vender estos objetos textiles. Entonces ¿por qué no producir en serie y estar de moda? ¿Por qué la moda no puede también tomar y abordar esto y mercantilizarlos? Los habitantes del mundo andino también

les ponían a los textiles un valor de intercambio, porque también esto le daría la sobrevida. Si queremos apuntar a la supervivencia de estos estudios y que además presenten un desafío, que sean seductores, que promuevan la curiosidad de los estudiantes, entonces me parece que no habría que dejar de lado ningún aspecto.

Creo que podría promoverse dentro de las asignaturas, por ejemplo, desde el dibujo, desde la pintura, desde la escultura. Podría abordarse como estudios textiles que no necesariamente tendría que ser solo los objetos textiles porque son objetos portantes de una cultura, de una iconografía, hasta de una filosofía y de una mirada epistemológica, si se quiere, en el sentido de una organización de las ideas que transmiten. Entonces una vez que lo presentamos, lo fundamentamos y le damos este carácter epistemológico y crítico, podría transformarse en un saber que podría ser un seminario o una especialización. Depende de la intensidad y los bríos y el entusiasmo que le pongan los que lo organicen.

Por otro lado creo que lo académico no pone resistencia a estos saberes y por varias cuestiones. Y creo que la más importante es una fundamentación generacional. Hoy en día hay generaciones de personas más jóvenes que el academicismo ya no los seduce. Si bien les interesa y son curiosos por investigar, por abordar nuevas áreas de estudio, como decía anteriormente, en la actualidad el foco de interés está puesto en los estudios de género, incluso los estudios de las manifestaciones regionales, folklóricas que involucren la vivencia y la experiencia cotidiana. Creo que hay generaciones de personas contemporáneas interesadas en otros universos posibles. Y ese abordaje académico ha perdido fuerza. Si bien creo que no ha desaparecido, si ha perdido energía. Entonces las generaciones más jóvenes son más abiertas, más curiosas.

Yo creo que hay algo fundamental y que debería formar parte de este proyecto y es la mirada de la tecnología porque, me parece, que sería importante pensarlo desde un pensamiento ubicuo. Las nuevas tecnologías, los que trabajan con los sistemas, con la programación tienen una mirada que se asemeja mucho al objeto textil, las redes sociales. Por eso se llaman redes, este entretejido que se crea con la virtualidad, las redes sociales, con internet, la

misma web que es como una telaraña. Entonces me parece que sería muy interesante que esto se aborde también desde ese lugar. Y creo que las personas que trabajan con la tecnología, con los programas se van a sentir muy seducidas, les va a interesar todo esto. La persona que pensó la ubicuidad la pensó desde la tecnología, desde la informática, una concepción que se maneja con hilos y estoy pensando, al decir esto, en el cruce de los hilos, el cruce como líneas de investigación.

Aby Warburg estudia el arte florentino y en un momento de su vida se va a estudiar una tribu norteamericana y hay una simbología de una especie de círculo, de espiral como la greca y este autor la vincula a lo griego, a la antigüedad, la vincula al Renacimiento y la vincula con estas tribus que va a estudiar y él trabaja con la idea de la supervivencia. Él dice que la antigüedad grecolatina va sobreviviendo, lo pagano, y va reapareciendo y de hecho lo pagano sobrevive al Barroco. Los mismos templos que construyen los pueblos originarios, las misiones jesuitas. Entonces creo que se podría aportar esta idea de considerar a los objetos textiles en su relación con la ubicuidad tecnológica que también está considerada como un gran objeto textil virtual. Y este paralelo me parece sumamente interesante para abordarlo.”

**Investigador y Docente 2 - Área disciplinar en la que se desempeña: Bellas Artes- -Docente de “Problemática del Arte Latinoamericano -s. XX” de Lic. en la Lic. en Bellas Artes /FHyA-UNR -Directora del Centro de Estudios Teórico Crítico y Creación Artística en Iberoamérica/ FHyA-UNR**

**RESPUESTA A LA PREGUNTA 1:**

“Creo que sí que estos saberes deben ser incluidos en las universidades. Me parece fundamental para revisar, al menos donde yo trabajo que es la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario porque aún los Planes de Estudios están muy marcados por una perspectiva eurocéntrica. Todas las historias parten de Grecia, hay una marca, una monoculturalidad centrada en occidente, con un desconocimiento muy fuerte, primero de la revisión de las categorías teóricas metodológicas con las que trabajamos y

luego de la comprensión de los alcances y de los límites de esas categorías y que evidentemente hay que revisar y plantear la aproximación a otras culturas, comprendiendo en qué momento se acuñaron los conceptos y categorías con los cuales trabajamos, sobre qué arrojan luz y qué invisibilizan. Y la manera de hacerlo es justamente la incorporación de otros itinerarios, de otros saberes. Y obviamente ampliando el registro que tenemos respecto de lo que entendemos por cultura y de lo que entendemos por arte.

Creo que sigue habiendo una resistencia, a pesar de que evidentemente estamos en un momento de fuerte revisión de los saberes y categorías heredadas. Pero hay una resistencia porque justamente los actores sociales que pueden transmitir esos conocimientos no tienen los itinerarios que se les exige a los docentes universitarios. Entonces, en este punto existe un problema muy complejo y multicausal. Y creo que tiene que ver con estar dispuestos a reconocer el valor de los saberes y prácticas que no provienen del mundo académico, de los saberes instituidos por las instituciones burguesas sino que allí habría que ver un lugar donde se le dé cabida a saberes ancestrales y a actores sociales de comunidades que incluso están luchando por su visibilidad, por el reconocimiento de sus identidades. Esto requeriría un planteo muy serio respecto a los saberes que se consideran legítimos, las instancias de formación y el reconocimiento de prácticas simbólicas que circulan por otros carriles que el de las prácticas que en general estudiamos, investigamos y validamos. Pero creo que estos saberes, tanto textiles como de los pueblos originarios, deben ser incorporados en los planes de estudio de las universidades.”

**RESPUESTA A LA PREGUNTA 2:**

“Yo estoy a cargo de la asignatura “Problemática del Arte Latinoamericano del siglo XX” y desde allí lo que trabajamos es el pasado reciente y articulaciones que tienen más que ver con memoria, arte y archivo o preguntas a la historia que tiene que ver con la perspectiva de género. Pero no me he abocado específicamente a esta problemática que considero que es fundamental. La menciono como herida cuando doy clase y planteo cuales son los alcances y limitaciones de los saberes formalizados con los cuales estamos trabajando.”

**RESPUESTA A LA PREGUNTA 3:**

“Creo que hay varias instancias. Hay instancias que tienen que ver con la reflexión teórica, las que tienen que ver con la reflexión teórico-metodológicas e instancias que tienen que ver con la producción específica en los campos que involucran cualquier tipo de producción simbólica. Por ejemplo en la carrera de Bellas Artes los talleres están formulados desde la categoría arte eurocéntrica, mono occidental consolidada en el siglo XIX y desde aquí los talleres son pintura, escultura, dibujo. Entonces realizaría una revisión de los planes de estudio y plantearía una oferta curricular que integre saberes que tienen que ver con prácticas que han sido pensadas como artesanía o como artes menores o artes aplicadas por el sistema del arte burgués, pero, necesariamente hoy, habría que brindar como saber socialmente útil, como práctica necesaria. Pero, además, que a su vez alimente prácticas contemporáneas que justamente recuperan la importancia, en el presente, del arte textil. Así también las fuertes revisiones desde los feminismos, las culturas invisibilizadas que están planteando e impugnando que estos saberes se erijan como universales y con una validez inclusiva. Y mostrar, además, su necesidad y su provisionalidad e incorporar desde las artes y los oficios, en la misma cursada y desde las cátedra de Filosofía, Pensamiento del Arte Latinoamericano, Historia del Arte. Que todas estas asignaturas se planteen una revisión y se pregunten por qué todas empiezan por Grecia; por que determinados pensamientos se consideran como indispensables y otros ni si quiera se ven. También podrían armarse cátedras colegiadas que planteen distintos itinerarios de aproximación al saber, dentro de la misma área o que se incorporen estas cátedras con una mirada oblicua, que se sustenten desde otros posicionamientos teóricos, metodológicos y epistemológicos dentro de la cursada. Esto permitiría revisar esas teleologías o esos relatos que se tornaron realmente únicos. Durante todo mi itinerario de formación en la Facultad de Humanidades Artes desde la carrera de Bellas Artes no tuve una materia que tuviera esta mirada que deconstruyera o que planteara esta revisión urgente. Aún hoy existe ese prejuicio de que es un saber más

lateral o que está al final del programa, existe aún una incomodidad. Creo que sería importante, primeramente instalar la problemática al interior de las instituciones.”

**Investigador y Docente 3 - Área disciplinar en la que se desempeña:**  
**Antropología- -Docente de “Antropología Lingüística” en la Lic. en**  
**Antropología /FHyA-UNR -Centro de Estudios en Antropología Lingüística**  
**/FHyA-UNR**

**RESPUESTA A LA PREGUNTA 1:**

“Entiendo que la idea de ‘saberes textiles’ es una categorización muy amplia. De todas maneras, como sucede con cualquier otro saber, deberíamos tener en cuenta principios de pertinencia puesto que las carreras humanísticas como se menciona en la pregunta involucran disciplinas con diversos objetos de estudio y metodologías.”

**RESPUESTA A LA PREGUNTA 2:**

“En el caso de la cátedra de la que formo parte “Principios de Lingüística Antropológica” abordamos la teoría del signo y las relaciones de este con la cultura y el pensamiento desde dos puntos de vista. Por una parte, retomamos los autores clásicos europeos, y por otro, los releemos a la luz de las investigaciones realizadas en torno a las lenguas originarias del continente americano. Esto nos permite alcanzar una lectura crítica de las clásicas teorías del signo lingüístico.”

**RESPUESTA A LA PREGUNTA 3:**

“Pienso que la incorporación de saberes fronterizos en los contenidos universitarios es un proceso que requiere atender diversos aspectos de índole ideológico. Como sabemos, la universidad pública argentina y en particular las áreas de sociales/humanísticas tienen una fuerte impronta de la tradición académica europea por lo tanto la legitimidad de ciertos saberes "fronterizos" requiere estrategias pensadas y elaboradas desde la complejidad.

Entiendo que espacios alternativos como talleres, seminarios, encuentros y jornadas son una posible dinámica con la cual generar una corriente de legitimación de los saberes fronterizos al interior del discurso universitario hegemónico.”

**Investigador y Docente 4- Área disciplinar en la que se desempeña:  
Antropología, orientación Arqueología- -Miembro del Museo de Antropología  
/FHyA-UNR**

**RESPUESTA A LA PREGUNTA 1:**

“Creo que la promoción o la transmisión, la transferencia de este tipo de conocimiento, los saberes textiles, son importantísimos que se enseñen. Pero ligarlos directamente al mundo académico tengo mis reservas, porque francamente tengo un posicionamiento ambiguo en cuanto a cómo la academia puede llegar a transformar estos saberes: si son interpretados como valorización de un patrimonio; que esta valorización pertenece a ciertas comunidades a ciertos pueblos y estos pueblos se sienten valorizados, en eso me parece excelente, me parece maravilloso. Pero de la misma manera me parece que debe haber espacio entre esos conceptos, que haya un poco más de elasticidad en el sentido de que todos estos saberes, en el caso de los textiles, el pretexto o la razón que los va a unir, pero además existen muchas otras cosas que son auxiliares de los tejidos que vienen de las comunidades como: la elaboración de los tintes; las formas de las hoyas donde se van a tejer o cocer; el bichito que van a criar; cómo lo van a criar; si lo van a comer o a esquilar solamente; el proceso del hilado; como construyen los usos o las rucas. Muchas otras pequeñas cosas hacen como un conglomerado que de alguna manera u otra están muy ligados a una identidad de un lugar porque es lo que tienen en ese lugar. Y todo eso a veces se reproduce en un tejido. Si miramos un bolso wichí o una faja mapuche deberemos tener mucha delicadeza de cómo lo tomamos y cómo lo enseñamos, porque todo eso tiene que redundar en un beneficio para esa comunidad que entrega esos saberes.

Esto fue una de las primeras cosas en las que me posicioné cuando fui a trabajar con los wichís a Formosa. Lo primero es que quienes primero deben ser beneficiados con este trabajo son ellos. De esta manera de a poco uno va creando un público que sí le interesa. Con la formación del catálogo y la conservación que se hizo de los tejidos wichís que tenemos en el museo de la escuela de Antropología de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario pudimos advertir que, si bien los tejidos wichís se vendieron mucho en un momento porque estaban de moda, sin embargo estos pueblos no se vieron beneficiados porque siguen siendo uno de los pueblos más pobres de país.

Entonces esos saberes que son sagrados, porque tienen mucho de su mitología, en pueblos como el pueblo wichís, que son específicamente tejedores, tienen que estar ligados a esa idiosincrasia porque si no es otra manera de avanzar sobre eso. Entonces solo vamos a tejer pero no se va a poder transmitir otras cuestiones que vienen ligadas a la tejeduría que puede llegar a ser la filosofía de la vida de un tejedor. Entonces cuando enseñemos a tejer en la universidad vamos a estar creando tejedores, esos tejedores no van a tejer todos tejidos, sino que van a tejer otras cosas. Por eso me parece muy importante que exista una instancia textil textual en la academia, en la universidad. Y si no es el momento, o aún no están las personas que pueden llegar a transmitir estos saberes, pues entonces sembramos las semillas para que eso pueda crecer ya que creo que es muy beneficioso para la población en general. Ayuda a la mente, ayuda a crear procesos para que uno pueda sostener proyectos.

Una de las cuestiones que caracteriza a la juventud en la actualidad es esa necesidad de vivir de la tecnología porque le da inmediatez. Un curso que antes no se podía hacer por la distancia o por la multiplicidad de actividades que uno tiene ahora se puede hacer de manera virtual, en el mismo teléfono tenemos el curso on line. Todo esto aceleró tanto todo que pareciera ser que uno no puede esperar para el próximo paso. Y es eso lo que enseña un tejido: enseña que si no se urde, no se puede tejer; si primero no se diseñan las imágenes y se tiñen los colores, tampoco se puede urdir; si no se preparó el bicho ya sea la llama, la oveja o el gusano para que nos otorgue la materia prima, tampoco se puede empezar a hilar para

luego urdir y luego tejer. Entonces tenemos un proceso en el cual previamente debemos ir armando un campo y ese campo está diciendo que el producto final es el resultado de una concatenación de procesos que en el fondo está moviendo al mundo. Por lo tanto, no se pueden hacer ciertas cosas saltándonos partes de ese proceso. Y es la mejor de las enseñanzas porque yo no puedo tejer si no tengo todos esos elementos preparados.

El tema de la programación lo escuché en un joven que trabaja justamente en ese tema. Escuché es que el gobierno está poniendo dinero para sacar programadores en seis meses, pero los chicos no llegan a programar porque no entienden lo que es armar un proyecto. Esto quiere decir que el gobierno está poniendo dinero para crear frustración. En cambio el tejer es un elemento anti frustrante porque al enseñar cómo se concatena determinados procesos, uno puede eliminar de alguna manera o achicar la frustración. Porque los chicos hoy creen que es todo mágico y se creen que son genios y no se dan cuenta que los proyectos se construyen y cuando se frustran es una tristeza total. Tiene que haber una herramienta en la cultura y en la educación una “metáfora de” que me permita llegar a realizar proyectos de ese calibre y otros proyectos.

Además está muy desvalorizada la imagen del tejedor y de la tejedora. Es triste ver gente grande perdida porque la vida se les escapó y no saben cómo seguir. Y se ven a otras personas que se ponen a tejer y son felices porque hacen grupos, charlan y se comparte. Creo que también es muy importante en muchas etapas de la vida que cuando uno llega a grande y se puede tejer, eso no es nada despreciable, es una puerta por la que aún no pasamos.

También creo que es importante habilitar estos saberes no solo para el ámbito de la universidad. Me parece que lo más importante es enseñar técnicas básicas en el nivel de la escuela primaria y técnicas más complejas en la secundaria. En ese momento de la vida se aborda a los niños con tiempo y ganas. En la universidad los jóvenes viven con otras velocidades. Pero si la universidad abrió la carrera para adultos mayores, puede recibir gente de toda la comunidad para que aprenda técnicas distintas de todas partes del mundo y no solo las nuestras. Las técnicas de nuestra región son más difíciles porque aún en nuestro

país, por ejemplo, existen múltiples identidades y aún falta el respeto de unos con otros. Las técnicas textiles, como las manejan otras comunidades u otros países, parecieran que están mucho más organizadas. Aquí podés aprender a tejer, podés enseñar a tejer pero llega un momento que esa herencia debe ser nuevamente retomada. No es que nunca hubo un corte. Efectivamente sí hubo un corte en muchas tradiciones y comunidades textiles y esos cortes han transformado el campo, el por qué se teje y el para qué se teje.”

**RESPUESTA A LA PREGUNTA 2:**

“Yo trabajo en el Museo de la Escuela de Antropología de la FHyA de la UNR como auxiliar y me dedico a la conservación del patrimonio textil. En mi proyecto doy talleres y además recientemente publicamos un libro como producto de una investigación de los textiles wichís.

En cuanto al abordaje, uno tiene varias posibilidades: realizar un abordaje como si fuera un objeto de estudio y yo quiero saber eso desde afuera. Otra manera sería hacer trabajo de campo, ir a las comunidades y hacer el estudio del objeto desde adentro. Creo que hasta ahora lo que vengo haciendo es una especie de fusión de ambas, porque ninguna me captura totalmente. Si bien mi orientación va a ser arqueológica, no tiene tanto acercamiento hacia los sujetos, sí tiene mucho acercamiento hacia los objetos, son acercamiento hacia los registros arqueológicos, a los objetos que se desenterraron, que se encontraron. Trabajamos análisis, analizamos procesos.

Esta formación, desde que los museos se arman hasta la actualidad, ha ido cambiando mucho porque lo que los museos buscan, en pro de un paradigma evolucionista, positivista. Desde aquí las poblaciones dedicadas a las artesanías eran ligadas a seres inferiores, a seres que pareciesen que no estuvieran terminados, siempre hubo un desprecio hacia los pueblos originarios. Se trata de una discriminación que se ve reflejada en el objeto, considerando a estas poblaciones arcaicas. Y se considera que es el ser humano evolucionado el que produce la ciencia. Desde ese momento hasta la actualidad se ha pasado por muchas formas de objetivar y de observar a los objetos.

Entonces mi perspectiva primero es observar el objeto y eligiendo esa orientación arqueológica ligada al objeto, porque de alguna manera el objeto no puede mentir. Hay procesos taxonómicos que es cuando un objeto sufrió ciertas transformaciones porque alguien pisó dicho objeto. Pero, además, existen varios procesos hasta que llega a la mesa del investigador y lo observa. Cuando uno mira esos objetos ya sea los textiles, los instrumentos con los que tejían, de alguna manera se me despierta en mi mente la tejedora, cosa que no sucede con otros observadores, solo porque no son tejedores. Y todo esto es lo que más o menos dirigió la investigación que realicé. Entonces si hay gente que sigue tejiendo, yo quiero conocerlos y quiero que me digan como tejen. Y eso no significa que yo teja como tejieron esas tejedoras o tejedores, sino que estoy convencida de que me van a enseñar muchísimo, que yo voy a aprender mucho.

Y es esto lo que yo hice para formar el catálogo de los textiles. Entendí que la preservación de los objetos es muy importante, pero yo no estoy preservando los objetos, sino que estoy preservando las personas, los conocimientos, los tejedores, un montón de cosas que pasaron por estos objetos. Además, a parte de la preservación, lo que me interesó es hacer trabajo de campo que no estaba dentro de mis necesidades académicas, pero lo llevé a cabo igualmente. Yo ya había hecho contacto con la comunidad, con uno de los miembros de esa comunidad y me abrió las puertas de par en par y surgió algo nuevo. Estamos hablando de un objeto pero con la mirada de los sujetos que siguen reproduciendo esos objetos. Y luego mostrarles a ellos el registro que hicimos: y preguntarles que les parece, qué es esto para ustedes y poder ver la emoción que han sentido al ver esas piezas (bolsos) que eran de sus abuelos, o más allá, atrás en el tiempo.

Algunos de sus diseños se siguen reproduciendo y en los puntos comprimidos de los bolsos quedó registrado cómo tejían sus abuelas. Para conseguir el chagua la comunidad wichís continúa, aún hoy, introduciéndose en el monte, sigue corriendo peligros como por ejemplo, la posibilidad de ser mordidos por alguna víbora. Aún en la actualidad siguen atravesando el

monte agreste, que para ellos es sagrado. El chaguar o carabatá es la fibra con la que los wichís tejen sus bolsos y el chaguar tiene un sentimiento mítico para ese pueblo.

El chaguar, fibra con la cual teje la mujer wichís, la única que realiza este tipo de trabajo en su comunidad, es el elemento con el cual la tejedora desciende a la tierra y la toca. La tejedora baja del plano de arriba, que no es el cielo, porque las comunidades originarias como muchas poblaciones del mundo, no tienen el cielo como los católicos, sino que lo tienen en el centro de la tierra. Entonces la mujer viene bajando del chaguar y los hombres se van a cazar. Ellas bajan a un plano donde los hombres estaban viviendo y dejaban la comida y se iban nuevamente a cazar. Ellas comían y cuando los hombres volvían, no encontraban comida, porque los animales del monte les dicen a los hombres que espíen a las mujeres cuando éstas bajen por la fibra chaguar. Entonces cuando ellas bajan por estos hilos, estas fibras, los wichís y los tobas, que tienen las mismas mitologías, mientras las mujeres cortan el chaguar. Así comienzan a formarse estas comunidades que tienen estos mitos de base. El chaguar es una fibra que solo maneja la mujer y que tiene una connotación sexual en su pueblo. Los hombres pueden tocarla pero no pueden tejer.

Todo esto que yo aprendo no es tan importante si pertenece al campo de la antropología social o de la arqueología. Lo que es importante es saber cuáles son esos saberes que sirven para la comunidad y, si sirven, por qué ellos quieren que nosotros los conozcamos. Ellos quieren que nosotros cuidemos sus bolsos y quieren estar cerca cuando nosotros hablemos de ellos, quieren estar y participar cuando se transmite su cultura.

Denis Y. Arnold sostiene que los museos cuidan nuestro esfuerzo y muestran nuestros tejidos cómo quieren pero, no nos preguntan a nosotros. Quiere decir que hay un interés en mostrar su cultura y mostrar su cultura es vivir, mostrar que están vivos, es participar de la vida y nombrarlos como deben ser nombrados, no como los nombra la ciencia. Por otro lado el mundo académico es un mundo que tiene una velocidad impresionante y no se puede trabajar para siempre, existe un límite de tiempo. Es difícil afirmar que para estudiar estas comunidades se va a introducir en esa comunidad como un miembro más y así poder

conocerlos a fondo. El académico puede llegar a la comunidad con una necesidad de aprender pero podría ser imprudente con la necesidad de estas comunidades de preservar su vida fuera de lo público. El contacto con las comunidades y transmitir conocimiento de esas comunidades puede darse, pero siempre hay un conflicto entre estos saberes y la academia. Y los que van a terminar siendo beneficiarios de todas estas nuevas ideas serán solo los académicos y no tanto las comunidades originarias que se están investigando. Creo que debemos respetar estas identidades según sus costumbres, modos y reglas.”

**RESPUESTA A LA PREGUNTA 3:**

“Pienso que la humanidad evolucionó, dio un salto muy grande cuando el hombre torció una fibra por primera vez. La fuerza que adquirió esa fibra torcida hizo que el ser humano pudiera moverse por todo el planeta, ya sea porque hizo vestimentas; o porque hizo velas para sus barcos; porque tejió redes para pescar; tejió una canasta para poder traer la fruta o, porque hizo la cuna de sus bebés. Considero que el ser humano al torcer una fibra dio un paso muy grande. Y ese saber de alguna manera está incrustado en nosotros. Si tomamos un grupo de fibras y las estiramos, podemos romperlas. Pero si las torcemos y las estiramos, va a costar más, tendremos que aplicar más fuerza. Y creo que ese es un saber muy importante. Por eso sería muy beneficioso que se enseñase no solo en una academia sino que, además, sería importante que se enseñara en la primaria y en la secundaria, donde los alumnos tienen más tiempo para dedicarse a aprender. Porque hay una cosa que yo llamo la máquina del tiempo. Si hoy viniera un cataclismo, no podría sembrar una semilla y mañana comer, porque voy a tener que esperar un tiempo, en cambio. Pero si voy haciendo una huerta, podré comer de sus frutos. Entonces podríamos adelantarnos en el tiempo para que en el futuro, cuando se plantee con mucha más fuerza y con más herramientas la posibilidad de que en la academia se integren contenidos pedagógicos referidos a la producción textil argentina, ya exista la semilla de inquietud acerca de los textiles en la población. Entonces creo que en el camino de la educación lo óptimo sería incorporar estos saberes textiles o de los pueblos originarios un poco más temprano, para llegar a ciertos momentos donde no

parezca una cosa rara. En la actualidad hay grupos de hombres que tejen y que tejen el crochet o a dos agujas, cosa que en otro momento era muy discriminante o raro, pero actualmente que los hombres tejan se ha convertido en algo natural. Creo que los niños más pequeños podrían construir un uso y comenzar a hilar. Es tristísimo escuchar que hay lugares donde la lana se tira y no se puede explicar por qué sucede esto.

Algunas de las formas de introducir estos saberes textiles podrían ser: talleres, centro de estudios, una cátedra donde la gente sienta que se produce un dar y un recibir. Esto me parece un propuesta interesante. Buscar un formato de enseñanza donde se prepare a la gente para ser receptora de estos saberes. Existen una variedad de metáforas acerca de la filosofía y el tejido y no son inocentes. El ser humano tiene muchas emociones como muchas hebras y desde la formación en estos saberes tenemos que aprender a orientar, torcer hacia un lado para que esas emociones y sentimientos que produce el saber textil u originarios sean apreciadas por los interesados en dichos saberes. Creo que estos saberes son saberes laterales que integran muchas disciplinas.

En cuanto a que si la academia puede o no puede, sí puede y debe dar valor y transmitir pero debería conservar esos tópicos.”

**Investigador y Docente 5 -Área disciplinar en la que se desempeña: Bellas Artes- Docente de “Introducción a las Artes” en la Lic. en Bellas Artes /FHya-UNR**

**RESPUESTA A LA PREGUNTA 1:**

“Para empezar me parece necesario poner en crisis los conceptos de arte y cultura. Partir de un debate que amplíe y problematice la idea que traemos sobre estos tópicos desde nuestra formación escolar. Desde una perspectiva multidisciplinar, como la Antropología, la Sociología, la Etnografía, la Historia y la Educación. En todos estos campos podemos encontrar diferentes líneas de pensamiento, desde la clásica, positivista y las tendencias críticas y transformadoras. Una aproximación a ellas nos puede dar herramientas para

abordar y más tarde fundamentar porqué y cómo es necesaria la inclusión de los saberes culturales de los pueblos originarios.

Me parece necesario porque uno tiene que formarse en talleres aparte cuando quiere estudiar los textiles y no dentro de la universidad. Yo empecé a estudiar cerámica en el año 1974 en la Facultad y entre las materias de 3er año teníamos cerámica con una docente que también daba escultura. Y en esa época entre todos hicimos una vaquita y compramos un horno de cerámica y hacíamos esmalte y hubo mucha gente que se dedicó después a la cerámica y ahora no tenemos estos recorridos. En cuanto a los textiles, es una deuda que tenemos. Y creo que deberíamos tener personas de los pueblos originarios que ya están trabajando en los textiles, aunque no sean docentes. Son ellos, los tejedores de los pueblos originarios, los que poseen ese saber y esa posibilidad de enseñar y de transmitir dicho saber. Creo que la forma de actualizar estos saberes tiene que ver con que el mundo cambió y seguramente hay materiales que ya no se consiguen.”

**RESPUESTA A LA PREGUNTA 2:**

“Desde la práctica docente, tanto terciaria como universitaria, propongo dentro de los contenidos espacios donde podamos aproximarnos y visibilizar la cultura de los pueblos originarios, producciones simbólicas: leyendas, creencias, rituales, pintura corporal, textiles, cerámicas, canto.

En la carrera de Fotografía (Nivel Terciario) en el núcleo Historia de la fotografía, la cultura y el arte, se aborda desde la Conquista de América, para distinguir formas de elementos naturalizados en la construcción del ‘otro’, propios de la colonización cultural en las sociedades latinoamericanas. En la carrera de Fotografía y en las Ciencias Humanas: el modo en que se clasificaron las comunidades originarias siguió un patrón fisionómico eurocentrista. Esto se puede observar en la fotografía postal de las sociedades indígenas en Argentina a fines del siglo XIX y principios del XX.

En la carrera de Bellas Artes, en la materia “Introducción a las artes” de 1er año, como en Fotografía, se aborda el concepto de imagen como producción simbólica en diferentes

culturas. Por ello nos aproximamos al arte desde sus manifestaciones más tempranas, en el paleolítico. Desde allí comprobamos como cada comunidad fue configurando sus creencias, su organización social y el significado compartido de las producciones simbólicas, lo que hoy llamamos, arte, cultura, religión, conceptos que nunca son fijos. Del mismo modo nos permite comprender al hombre como ser histórico y por ello, diferente en cada época y lugar. He tenido una alumna tesista que ha trabajado el tema de los textiles y he aprendido con las alumnas que han tenido un interés específico en ese tema. Y si bien el tema de los textiles lo hemos abordado muy limitadamente, cada alumno interesado en el tema debía investigarlo personalmente. Yo solo he abierto puertas.

No abordé el textil en profundidad porque desconozco la simbología como el tema de la cerámica. Por tanto si bien he abordado el tema en mi cátedra, no es un campo que maneje en profundidad. Entre mis estudios tengo archivos de textiles, de imágenes, de contextos.”

### **RESPUESTA A LA PREGUNTA 3:**

Creo que puestos a reflexionar sobre estos tópicos desde diferentes disciplinas y diferentes posturas al interior de cada una de ellas, abordar la Modernidad, ese momento tan contradictorio y por ello mismo, tan rico y fructífero de nuestra cultura, nos permite comprender la condición de la cultura de los pueblos originarios. ¿Se podría pensar en una identidad latinoamericana? Podemos pensar en la inclusión de los saberes de los pueblos originarios, pero además lo interesante es cómo llegaban a estos saberes, el modo en que ellos estaban en el mundo. Esta inclusión en la educación formal se está produciendo lentamente y debiera formar parte de los contenidos en todos los niveles de la educación, desde el Nivel Inicial. Desde luego, conociendo la otra historia, la que nunca nos contaron o la que nos enseñaron de manera errónea. De ese modo, interiorizándonos en su cultura, podremos amarla, sentirla, vivirla. Acercarnos a sus saberes, objetos, textiles, cerámicas, no como algo muerto.

Estos objetos no solo nos hablan de configuraciones culturales perdidas, sino que nos enseñan posibles modos de estar en el mundo. Por un lado, un mundo entonces donde los

objetos y las imágenes estaban investidas de un significado que era interpretado de manera unívoca por cada comunidad.

Desde la cátedra que dicto partimos de lo que es el arte desde la asignatura y por eso me parece importante que todos pensemos si el arte existió siempre. Por eso propongo que lean al artista argentino Luis Felipe Noé, quien fue docente y crítico de arte y quien desarrolló una serie de líneas de pensamiento de índole antropológico y filosófico. Y esto que se dice acerca de si el textil está de moda o no, si sirve o no sirve, según donde uno se plante en la docencia universitaria, según que lineamiento se siga, la respuesta, creo, sería ver qué es lo que pretendemos transmitir.

Por eso la cuestión de la cultura, la cuestión del colonialismo debe estar incluidos en los estudios del arte en general. Creo que desde el arte, desde nuestra universidad hay docentes que ya están trabajando en esto. Creo que tenemos que abrevar de elementos de análisis que son de nuestro territorio. La manera de apropiarnos de lo nuestro, de nuestros territorios poblados por aborígenas, es investigando, realizar viajes a las regiones indígenas, a los territorios mapuches, conocer sus textiles. Creo que esto genera una cuestión de pertenencia. Nosotros abrevamos de otras culturas que no son la nuestra: de los griegos, los egipcios, las vanguardias europeas. Empecemos a apropiarnos de lo nuestro y comencemos a hacer otra cosa. Sería muy importante comenzar a actualizar ese pasado con una mirada contemporánea.

Además considero que debemos volver a pensar la vinculación entre cultura y arte. Debemos conocer esos saberes, cómo es su forma de pensar, cómo se configuraban, cómo llegan a determinar que significa cada símbolo, o cómo una técnica se desarrolla de una manera u otra, el qué, el cómo. Creo que cuando uno se aproxima a los objetos culturales, a las creaciones simbólicas es muy importante pensar esto, porque están mostrando otra forma de pensar, otro camino, una mirada oblicua y múltiple. Esto es lo que tienen los pueblos originarios.

Debemos recordar cómo los conquistadores barrieron esas culturas a través de su poder político. Son pueblos que tenían saberes increíbles y los diezmaron. La cultura que existió en Argentina fue preincaica, recordemos que los incas también fueron imperialistas y una de las cosas que perdieron los indios Quilmes fue la lengua, por eso son diaguitas. La lengua se perdió. Otro aspecto marginal de estos pueblos. Creo que por la vía de lo institucional lo fronterizo puede ser conocido desde las fronteras. Además estos saberes deberían estar desde el nivel inicial.

Yo fui docente también en los terciarios y desde las áreas de enseñanza artística no existían espacios curriculares específicos para estos saberes. Y creo que debería incluirse desde el inicio de la formación de los alumnos y abordarlos poco a poco y en profundidad y, no como un tema o una leyenda aislada.

Cuando desde la asignatura “Introducción a las artes” problematizamos qué es el arte y cuando empieza el arte, analizamos cómo, para algunos pensadores, el arte es un invento del Renacimiento, para otros el arte es parte de la vida de los hombres y mujeres desde el principio, desde el paleolítico. Pero si vemos cómo las sociedades se fueron organizando y avanzando (no linealmente) tanto política como socialmente, aparecen estos pasajes que va desde la oralidad a lo escrito, todas estas creencias expresadas en los mitos y que después la vamos a llamar religión. Y si lo pensamos desde nuestra actualidad y vemos esa diferencia con la época arcaica desde todos los lugares del planeta, podemos comenzar a abordar estos saberes desde los primeros habitantes: hay manos pintadas en las cuevas, hay restos óseos, hay trenzas y tejidos, tenemos el registro de esos saberes.

Creo, entonces, que desde la asignatura “Introducción a las artes” se podría hacer una introducción a esta problemática acerca de esos otros saberes. Algo también que creo interesante de los pueblos originarios, como de cualquier otra cultura no occidental europea moderna, todas esas otras culturas tienen mucha semejanza como el cuidado y respeto por la tierra. Creo que transmitiendo todos estos saberes, nos permiten pensar que hay otra manera de estar en el mundo, otras posibilidades, otras utopías.”

**Investigador y Docente 6 -Área disciplinar en la que se desempeña:  
Antropología- Directora del Centro de Estudios en Antropología Visual/ FHyA-  
UNR**

**RESPUESTA A LA PREGUNTA 1:**

“Desde la propia experiencia sabemos que hay ciertos saberes que están instalados como conocimiento, lo que se considera como una experticia particular como lo es el cine, aún en el ámbito académico, el cine es algo fronterizo. Y si bien es un conocimiento muy cabal en el ámbito de la Antropología, uno no es bien mirado cuando se plantea al cine como un objeto de estudio específico, y teniendo en cuenta que el cine es de blancos, europeos y a lo que se han dedicado muchos académicos también y desde hace muchos años. En ese sentido cuesta muchísimo que saberes que se generaron por fuera del ámbito académico, ingresen de lleno a un espacio particularmente reconocido dentro de la academia.

La Antropología se piensa como una manera, una forma de generar conocimiento muy particular. Nuestra materia es la única en las universidades argentina que posee la característica de ser obligatoria dentro del programa de estudio de la carrera. En las demás universidades es abordada como una materia optativa, un seminario extracurricular o seminario de especialización al final de la carrera. Pero nunca integrada como algo que los estudiantes podrían empezar a considerar como una forma de construir conocimiento. Por tanto cuesta muchísimo que esos saberes fronterizos se conviertan de interés para la academia.

En Buenos Aires existe una carrera que se llama licenciatura en audiovisión donde las tesis no pueden ser presentadas audiovisualmente sino que deben ser presentadas de manera escrita, es decir que todo aquello que aprenden durante la carrera de manera que se empleen medios audiovisuales debe ser traducido en palabra escrita, obviando la importancia que le han dado en todo el desarrollo de su carrera a la comunicación desde el sonido de la música, por ejemplo, o desde los ruidos que ellos crean y desde lo visual. Entonces esta incorporación de saberes fronterizos como posibilidad de ser integrado a la

academia, si bien es muy interesante y convocante, sin embargo creo que será un camino costoso para ir trabajando y para llegar a ser reconocidas curricularmente como espacios académicos.

Por supuesto que desde la semiótica existen estudios iconográficos, en la semiótica combinada con la arqueología, con la antropología, desde esos espacios de conocimiento creo que sí. Pero desde el saber más integral, desde el saber cómo se hace, qué significa, qué representa, en términos de la vida cotidiana de una determinada cultura, creo que es algo para concretarse dentro de muy largo tiempo. Porque la cuestión de las investigaciones iconográficas o semióticas está más cerca de intereses que sí están aceptados por la academia. Pero desde el lugar que plantea esta investigación, es más cercano a lo que significaban los textiles para las culturas que los producían, y creo que la posibilidad es lejana.

Si uno dice cómo miramos desde la antropología, es muy general, porque dentro de la antropología está la arqueología que trabaja con objetos y donde los objetos les hablan de esos sujetos que los produjeron. Por ejemplo desde la antropología social o desde la antropología lingüística, donde trabajamos más directamente con otros sujetos, se hace más difícil de ver. Pero eso no significa que no esté allí presente la posibilidad de analizar lo visual en lo que tengo aquí delante, porque lo que tengo aquí adelante ve o representa las cosas visualmente igual que yo que pertenezco al mismo grupo cultural.”

**RESPUESTA A LA PREGUNTA 2:**

“No, no abordo estos saberes. Y el mundo de los textiles siempre me gustó muchísimo. La cátedra desde donde trabajo, Antropología Visual, es todo un ámbito disciplinar que en realidad es más bien una metodología, entonces se puede trabajar con indígenas, con otras comunidades, otras diversidades, otras particularidades y una variedad de temas enormes ya que, de lo que se trata es de analizarlos desde el punto de vista visual. Entonces es más bien una metodología que una disciplina que tenga un objeto temático a abordar de manera específica. Se trata de la forma de abordarlo, pero lo que se aborda puede ser cualquier cosa.

Por supuesto que hay gente que se dedica más a lo étnico, a lo etnográfico. Y otros que se dedican al cine, como yo. Además hay un miembro de la cátedra que se dedica al dibujo y hace animación y cuentos infantiles contando historias relativas a distintas mitologías, a mitología cercanas, las que tienen que ver con guaraníes, por ejemplo.

Tenemos en la cátedra también a una persona que se incorporó como adscripta que trabaja el tema “negritud”. Y hasta hace poco tiempo también estuvo una chica que venía de Bellas Artes, quien nos dio un gran apoyo debido que trabajó temas como la patrimonialización de las imágenes, lo que fue muy favorable para la cátedra porque ese trabajo se convirtió en uno de los temas de una de las unidades. Luego vino un alumno de la Universidad de Quilmes que había trabajado en cine colaborativo. Se conectó con nosotros e hizo la adscripción en nuestra cátedra sobre ese tema. De esta manera se acercan alumnos que tienen distintas aproximaciones a lo visual, pero desde distintos temas. Todos ellos pasan por la cátedra y dejan el aporte de los temas que han desarrollado o profundizado con una tesis o con una adscripción y que, luego, se convierten en núcleos temáticos.

El textil es una producción humana que excede a la cuestión de la artesanía o arte, que excede a la cuestión de si es algo que necesita tener una ubicación relacionada con lo necesario, con lo útil, para convertirse en algo necesario: por lo que cuenta, por lo que representa, por lo que dice como obra expresiva. No es meramente algo accesorio como la joyería, la platería y la cerámica, sino que es central para los seres humanos.”

### **RESPUESTA A LA PREGUNTA 3:**

“En el mismo enunciado de “Historia del Arte” subyace un concepto de que existe una sola historia del arte y que corresponde al discurso eurocentrista. Todo lo demás es periférico o se reduce a un detalle de color, pero el tronco central de la historia del arte es el europeo, todo lo demás se entiende como personas que se especializan en esos temas o se reduce al ámbito de lo primitivo. Se asocia además a ese concepto de cultura, de la alta cultura, que es la que conoce del arte y del arte europeo y, desde aquí, cultura está solo relacionada con lo artístico y no todo lo demás que forma parte de la cultura. De esta manera se trata de un abordaje

sesgado ya que no le llama la atención, por ejemplo, los textiles andinos o los textiles en general. De tal manera que el tema de los textiles y los saberes que portan queda reservado a un espacio de estudio particular de arqueólogos y antropólogos a quienes sí les interesa estas formas de hacer, entendidas como arte, cultura, como otro tipo de saber o como lenguaje. Desde aquellas disciplinas los textiles son entendidos como un conocimiento o una forma expresiva que no es caprichosa sino que tiene que ver con el contexto y con el momento en que son producidas dichas expresiones culturales. Es decir que explícitamente necesitan ser presentadas, representadas, mostradas y esas son las formas que tienen de mostrarse. Se trata de procesos identitarios que se resisten a ser borrados, por eso la persistencia en una forma de hacer, de elaborar ese arte andino ya sea en los textiles o en otras formas de expresión, como la escultura, las pinturas, etc.

También seguramente tiene que ver porque sus propias vidas están signadas por ese ser diferentes que quieren, de alguna manera, mantener lo que le es propio y no dejar que se pierda en el tiempo. No creo que sea simplemente un capricho el hecho de querer mantener sus tradiciones, o no querer adaptarse, sino todo lo contrario. Es su forma de decir “yo estoy presente, estoy vivo y pertenezco a esta cultura”. No se paga lo mismo una tela que la hizo alguien con sus propias manos, con su propio teñido, con sus propios hilos. Uno sabe reconocer el valor que tiene eso en el mercado. El tema es cómo lograr que esos trabajos tengan una valoración que no implique que siempre sean los últimos eslabones de las cadenas productiva del mercado en la modernidad y que no terminen siendo explotados.

Por eso no se debería considerar a estos saberes de los pueblos originarios fuera del sistema, sino que deberían estar integrados al mundo social en el que vivimos. Pero ese espacio particular tiene características contradictorias que corresponde a procesos históricos que ellos están transitando a través de su propio quehacer y saber. Estos saberes quedaron fuera de las universidades porque los sujetos que generaban y mantenían estos saberes no tenían la oportunidad de transitar el espacio universitario. Y si desde las universidades se abordaba

estos saberes, eran entendidos como saberes exóticos, pero nunca considerándolos como un conocimiento.

Desde la cátedra en la que me desempeño buscamos una especie de reconocimiento de la importancia que tiene en el mundo moderno el registro de lo visual que nos invade desde todo punto de vista, cómo eso se transforma en una experiencia que debería ser de conocimiento. En ese sentido transitamos por la antropología visual tradicional que era la del antropólogo que iba con su cámara fotográfica o la cámara de cine, como si fuera un cuaderno de campo. Luego se le agregaron otras perspectivas referidas a ver cómo esos registros que se realizaban con cualquier tipo de cámara, en realidad hablaban, no tanto de las imágenes que quedaban reflejadas por ese procedimiento, sino que hablaba mucho más del que se encargaba de registrarlas. Y esto debido a que el que registraba construía un punto de vista, capturaba el dato, a veces desde lo que estaba pensando cuando eligió seleccionar una pose determinada, un contexto o una forma de vestir. Y lo que en realidad está construyendo es un punto de vista, la del que captura la imagen.

Luego se fueron sumando los estudios visuales, los cuales no se centren en la semiótica o en el análisis del discurso audiovisual, ni en cuestiones como la forma o la corriente estética. Mi postura personal respecto a esta cátedra es que yo no puedo dejar de considerar al mundo social donde está todo imbricado y no podemos distinguir cada uno de los aspectos y relacionarlos directamente, por ejemplo, con el modo con el que lo producimos. Yo no puedo obviar las relaciones que se establecen entre los sujetos para producir lo audiovisual: si son relaciones de poder, si son relaciones económicas u otro tipo de relaciones. Tampoco se puede obviar qué otros aspectos están en juego en esa relación que une a dos sujetos, uno de cada lado de la cámara, para construir una imagen. A veces elaboramos nosotros mismos el registros y a veces trabajamos con lo ya hecho, por ejemplo con películas.

En este sentido yo considero que el análisis de los textiles no es tan ajeno al análisis del films porque el análisis de los textiles también tiene representaciones que de alguna manera podemos considerar personajes. También tiene una historia que se cuenta a partir de cómo

la viven o la llevan adelante o la conforman esos personajes. Además no deja de tener lo que se llama en el cine la extradiégesis que es una especie de organización que te da la idea del tiempo y del espacio, de colores que dan la idea acerca de lo pasional, de lo geográfico, del clima, etc. Ese manejo de los marrones, los verdes, los amarillos, los rojos en los textiles no es casual, azaroso o caprichoso sino que siempre tiene que ver con el mundo en el que viven los que lo producen. Y todo esto teniendo en cuenta que estos pueblos que estaban condicionados por distintas situaciones históricas como relaciones de poder, relaciones de captura, de migraciones, a veces hasta de trabajo compulsivo, es decir de cómo debían producir. Además están en un contexto particular que es geográfico, de organización social y familiar. Esos pueblos están subsumidos en esas relaciones en las que debían subsistir. De tal manera que la actividad textil no implicaba solamente desarrollar una actividad artística o expresiva, además les servía para abrigarse, para vender sus producciones, para contarles a los demás que están viviendo. Esos objetos textiles no son meramente accesorios, sino que son partes de su vida cotidiana.

Creo que sería pertinente abrir un centro de estudio porque da cierta libertad pero al mismo tiempo se estaría al amparo de la institución. Además que abre las puertas para conectarse con otros lugares, con otros espacios curriculares, con otras geografías.

En la academia está legitimado el texto verbal escrito pero no los sonidos, los relatos o leyendas que se transmiten oralmente y que no fueron escritos. El guaraní recientemente se ha organizado como lengua escrita y a ellos mismos les costó pensarse desde lo escrito. Lo que legitima es el texto verbal escrito en las prácticas de cine y en la presentación de las tesis. Pero el saber indígena ¿cómo hace si no tiene un saber escrito?

En la Facultad de Humanidades y Artes existió una cátedra de guaraní y estudiábamos el proceso a través del cual los guaraní pensaban su propia lengua.

Personalmente me focalicé en la antropología visual desde la lingüística porque la antropología lingüística es la que posee las herramientas para analizar. Muchos elementos de análisis son robados del ámbito del análisis del discurso. En los últimos años tuvo lugar un

proceso de cine colaborativo, o cine desde el interior, cine hecho por las propias comunidades para mostrarse a ellos mismos como ellos mismos se ven. Entonces ya no es más el antropólogo con la cámara filmando la danza indígena o el hacer del textil, sino que son ellos mismos con las cámaras armando un discurso acerca de la propia forma de hacer las cosas, y desde formas que quizás no tienen internalizadas esas cuestiones que se han vuelto como canónicas acerca de cómo se representa visualmente algo. Ideas como por ejemplo la perspectiva, tan europea y arraigada en nosotros; el encuadre, qué es lo que debe quedar en el cuadro, centrado, equilibrado y simétrico. Esas nociones que tenemos nosotros acerca de cómo deben construirse las imágenes, que aún se siguen transmitiendo en los cursos de fotografía.

Pero, qué sucede cuando se le das la cámara a alguien que no está educado en esas formas de hacer las imágenes y que, quizás, las relaciona con otros aspectos de su vida cotidiana y con otros conocimientos que no tienen nada que ver con lo que tenemos incorporado nosotros. Podríamos preguntarnos ¿dónde pondría el foco un miembro de la comunidad indígena, qué encuadre haría? Una alumna fue a una escuelita toba a hacer la grabación del acto conmemorativo del 12 de octubre y cuando le dio la cámara a los niños tobas estos niños grabaron cosas insólitas que no tenía nada que ver con lo que estaba pasando en el escenario. Si nosotros le damos la cámara a nuestros alumnos blancos de nuestras escuelas blancas seguramente todos hubieran puesto el foco de la cámara apuntando el escenario del acto conmemorativo. En cambio los niños tobas pusieron el foco en las bambalinas, mostraron las cacerolas colgando que las habían puesto allí para que no se ensuciaran mientras transcurría el acto. Además hicieron una fotos maravillosas de todas las cosas que les interesaban y que no era necesariamente lo que estaba pasando en el escenario.

Por otro lado, hace veinte años apareció una nueva categoría que es la de cine colaborativo, cine comunitario, donde las propias aldeas y comunidades indígenas, sobre todo del Chaco y de Misiones, son las que elaboran las filmaciones y tienen sus propios festivales de cine

colaborativo. La Universidad de Quilmes publicó un compilado respecto a estos trabajos acerca del cine colaborativo.

Para la integración de saberes culturales de los pueblos originarios, entre ellos los saberes textiles, podría proponerse centro de estudio, seminarios de contenido variable (SCV) que son seminarios de un cuatrimestre, sobre un tema específico y se presentan a consideración de la Comisión Asesora de las Escuelas de la Facultad de Humanidades y Artes. Muchos de estos espacios curriculares son transversales, es decir que las pueden cursar personas que vienen de otras facultades.”

**Investigador y Docente 7 -Área disciplinar en la que se desempeña: Lengua y Literatura- Directora del proyecto de Investigación PROICO N. ° 40114/2 “Desarrollo del lenguaje y prácticas discursivas”, Profesorado de Lenguas - Facultad de Ciencias Humanas/UNSL**

**RESPUESTA A LA PREGUNTA 1:**

“Considero que es posible incluir los contenidos culturales subyacentes a los saberes textiles, en particular los de la Franja Andina en la malla curricular de ofertas académicas de la Educación Superior. Si bien esta problemática puede generar tensiones entre los saberes fronterizos de los lenguajes textiles y el conocimiento científico academicista, es necesario crear las posibilidades de su inclusión en asignaturas afines.”

**RESPUESTA A LA PREGUNTA 2:**

“Abordo estos saberes muy tangencialmente en la asignatura "teorías del lenguaje" del Profesorado Universitario en Letras, cuando tratamos las teorías que analizan el valor semiótico de los lenguajes icónicos no verbales y su importancia cultural.”

**RESPUESTA A LA PREGUNTA 3:**

“Debemos advertir los cambios estructurales y los desafíos de la universidad del siglo XXI, en particular la interdependencia regional que éstas asumen en sus espacios de funcionamiento. Para ello es necesario reconocer el rol dinámico de los contenidos que habitan los planes de estudios universitarios de las humanidades y artes. En suma, se debe asumir que existe una sinergia positiva entre enseñanza e investigación para incluir actividades de actualización que den cuenta de estos saberes. Se trata de un desafío pedagógico que hace posible demostrar que la industria telera prodiga nuevas temáticas situadas en los lenguajes culturales ancestrales para disponer y enseñar contenidos específicos de este universo simbólico.”

## Anexo II

### Permiso para el uso de las figuras

#### Museo Chileno de Arte Precolombino

Correo donde se otorga el permiso para el uso de las figuras:

Patricio Weiler <pweiler@museoprecolombino.cl>

Hola Alejandra,

Según las normas APA, entiendo que solo debes colocar junto a la imagen las siglas del Museo=MChAP, el Código de la pieza y la info de la cédula, que lo encuentras en:

<https://museo.precolombino.cl/catalogo-en-linea/>

Condiciones de uso del catálogo en línea: Pertenece al Museo Chileno del Arte Precolombino la propiedad intelectual respecto al sitio web <https://colecciones.precolombino.cl> y todo su contenido, incluidos software, textos, imágenes, videos, audios y diseño.

Se permitirá el uso del material contenido en dicho sitio exclusivamente para los fines y en la forma establecida por la ley chilena, incluidos fines educacionales y personales. Para uso público de las imágenes, estas deben estar acompañadas de la sigla MChAP y el código de la pieza. Para otros usos no autorizados por la ley, incluidos usos para fines comerciales, dirija su solicitud a [catalogoenlinea@museoprecolombino.cl](mailto:catalogoenlinea@museoprecolombino.cl). Las solicitudes serán atendidas caso a caso.

El Museo Chileno de Arte Precolombino no se hace responsable por usos que puedan afectar a derechos de terceros.

#### Lenguaje utilizado en contexto del catálogo

La base de datos de la colección surge del trabajo de catalogación de los objetos en custodia desde los inicios del Museo Chileno de Arte Precolombino y refleja una historia no sólo de los objetos, sino de la forma en que han sido documentados y entendidos los últimos 50 años. Nuestro objetivo es ponerlo a disposición de una audiencia global y garantizar que los lenguajes utilizados representen su contexto histórico.

Si tiene inquietudes o reparos sobre la forma en que los términos o frases se utilizan en la información entregada, por favor escríbanos a [catalogoenlinea@museoprecolombino.cl](mailto:catalogoenlinea@museoprecolombino.cl).

**Biblioteca Danesa**

Correo donde se otorga el permiso para el uso de las figuras:

Det Kgl. Bibliotek | Royal Danish Library <nb@culis.kb.libanswers.com>

Thomasen Laura Søvstø

Aug 25, 2023, 09:53AM via System

Dear Alejandra Maria Gabriela Juarez

We are pleased to grant you permission to download and use the digital facsimile of *Guaman Poma, Nueva corónica y buen gobierno*.

(<https://poma.kb.dk/permalink/2006/poma/info/en/frontpage.htm>). There is no charge, but you are requested to credit the Royal Danish Library the following way:

Royal Danish Library, GKS 2232 kvart: Guaman Poma, Nueva crónica y buen gobierno (c. 1615), page [xxx [xxx]].

You can buy a reproduction in high resolution through our Photography Studio, and you can consult the price list here: <https://www.kb.dk/en/services/digitisation> (previously produced files). You order the reproduction by stating your name and your postal address or – if somebody makes the payment else than you – the payer’s name, postal address, and mail. Royal Danish Library’s Photography Studio manages the digital payment and delivery through this correspondence, and usually it takes around ten workdays before you receive the files.

Yours sincerely

Laura Thomase

### Anexo III

#### Referencias extendidas

| Propuesta de Bibliografía para la enseñanza de contenidos  |
|--|
| <b>Eje 1: Epistémico-cultural</b>  |
| <p><b>Los textiles como saberes culturales fronterizos:</b></p> <p>-Grimson, Alejandro (2013): “Introducción” a Hegemonía cultural y políticas de la diferencia, Bidaseca, K. y Grimson A. (coord.) Buenos Aires, CLACSO.</p> <p>-Moreno, G. (2020). El arte textil en la academia. <i>Banco de Archivos Digitales de Arte en Colombia</i>.</p> <p><b>Epistemología del Sur:</b></p> <p>- De Sousa Santos, B. (2009). Una epistemología del sur. CLACSO y Siglo XXI.</p> <p>-Garzón López, P. (2013). Pueblos indígenas y Decolonialidad. Sobre la colonización epistemológica occidental. En: <i>Revista Académica: Andamios</i>. Vol. 10, Número 22, mayo-agosto, 2013, (pp. 305-331).</p> <p>-Szurmuk, M. y Mckee Irwin, R. (coord.). (2009). <i>Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos</i>. Siglo XXI Editores.</p> <p>-Tapia Andino, M. (2017). Las fronteras, la movilidad y lo transfronterizo: Reflexiones para un debate. <i>Revista Estudios fronterizos Universidad de Baja California</i>. Vol. 18. Deleuze y Guattari (1975)</p> <p>-Dussel, E. (1997). El descubrimiento del otro. Hacia el origen del mito de la modernidad.</p> <p><b>Saberes Otros:</b></p> <p>-Estermann, J. (2004). Filosofía Andina elementos para la reivindicación del pensamiento colonizado. <i>Filosofía Andina . Cuadernos de Investigación en Cultura y Tecnología Andina</i> N° 12. Edición IECTA-IQUIQUE.</p> <p>-Lander, E. (comp.). (2020) La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas. CLACSO.</p> <p>-Mignolo, W. D. (2003). <i>Historias locales / diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo</i>. Akal.</p> <p>-Richard, N. (1998). Antidisciplina, transdisciplina y redisciplinamientos del saber. En <i>Revista de Estudios sociales</i> N° 1, agosto/1998</p> <p><b>Aportes de disciplinas a fines sobre los textiles andinos:</b></p> <p>-Berenguer Rodríguez, J. (Ed.). (1992) <i>Colores de América</i>. Museo de Arte Chileno Precolombino Editorial.</p> <p>-Gallardo, I. F. y Cornejo, B. L. E. ( 1992). <i>Colores de América</i>. Museo Chileno de Arte Precolombino Editora.</p> <p>-Mosquera, G. (1992). El des-contexto del arte. En <i>Lápiz</i>, año X, n° 89, oct. 1992, (pp. 19-21.)</p> <p>-Palacios Liberato, L. (2014). Una aproximación a la filosofía andina prehispánica en los fragmentos, relatos o testimonios registrados durante la colonización española. En: <i>Revista EPISTEME</i> / 7-7504 / Vol. 6, No. 2 / julio-diciembre 2014 / Villavicencio / pp. 167-178.</p> <p>-Ripamonti, P. (2006). Armando Tejada Gómez y la emergencia del nosotros.</p> |

| <b>Propuesta de Bibliografía para la enseñanza de contenidos</b>   |
|--|
| <p>-Rivera Cusicanqui, S. (2010). Sociología de la Imagen. Una visión desde la historia colonial andina. En: Ch'ixinakax utxiwa Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores. Tinta limón.</p> <p>-Siracusano, G. (2005). Colores en los Andes. Hacer, saber y poder. En: Nuevo Mundo Mundos Nuevos.</p> <p>-Tejada Gómez, A. (1994). Los telares del sol. <i>Telar de las palabras</i>. Paidós.</p>   |
| <b>Eje 2: Social, Histórico y Geográfico</b>   |
| <p><b>Marco sociopolítico y cultural del mundo andino</b></p> <p>-Corcuera, R. (2010). Herencia Textil Andina. FUNDACIÓN CEPPA</p> <p>-Kusch, R. (1976). Geocultura del Hombre Americano. Estudios Latinoamericanos.</p> <p>-Murra, J. (1998). Las funciones del tejido andino en diversos contextos sociales y políticos. <i>Arte Mayor de los Andes</i>. Museo Chileno de Arte Precolombino Editora.</p> <p><b>Geografía y un tiempo textil andino</b></p> <p>-Giersz, M. (2017). Castillo de Huarmey. <i>Un centro del imperio Wari en la costa norte del Perú</i>. Ediciones del Hipocampo SAC.</p> <p>-Sinclair Aguirre, C. y Aldunate del Solar, C. (Eds). (2006). Geografía de las Tradiciones Textiles Andina. <i>Awakhuni. Tejiendo la Historia Andina</i>. Museo Chileno de Arte Precolombino Editora.</p> <p>-Sondereguer, C. y Punta, C. (2005). Civilización Amerindia. Topología Histórico-Plástica. Norteamérica – Mesoamérica -Centroamérica -Suramérica. Corregidor</p> <p><b>Tradiciones textiles andina:</b></p> <p>-Corcuera, R. (2010). Herencia Textil Andina. FUNDACIÓN CEPPA</p> <p><b>Significaciones textiles andinos</b></p> <p>-Fiadone, A. E. (2004). Mitogramas. La Marca.</p> <p>-Fiadone, A. E. (2009). 500 diseños Precolombinos de la Argentina. La Marca.</p> <p>-Fiadone, A. E. (2007). Simbología Mapuche en territorio Tehuelche. MAIZAL.</p> <p>-Fiadone, A. E. (2010) El diseño indígena argentina. Una aproximación estética a la iconografía precolombina. La Marca.</p> <p>- Mege Rosso. P. (1987). Los símbolos constrictores: una antiestética de las fajas femeninas mapuches. <i>Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino</i>, 89 (2), pp. 89-128.</p> <p>-Sinclair Aguirre, C. y Aldunate del Solar, C. (Eds). (2006). <i>Awakhuni. Tejiendo la Historia Andina</i>. Museo de Arte Chileno Precolombino Ediciones.</p> |
| <b>Eje 3: Discursivo y Representacional</b>  |
| <p><b>Los textiles como lenguaje y escritura:</b></p> <p>- Arnold, D. Y. (2015). Del hilo al laberinto: replanteando el debate sobre los diseños textiles como escritura. En F. Garcés, V. y W. Sánchez C. (Eds.). <i>Textualidades. Entre cajones, textiles, cueros, papeles y barro</i>. (pp. 39-64).</p> <p>-Sánchez Parga, J. (1995). Textos textiles en la Tradición Cultural Andina. IADAP</p> <p><b>Los textiles como lenguajes artísticos artesanal:</b></p> <p>-Tanodi, B. (2010). Escritura de los pueblos originarios e hispanoamericanos. Brujas.</p>  |

### Propuesta de Bibliografía para la enseñanza de contenidos

#### **Lenguajes culturales:**

- Bigot, M. (2018). Culturas de tradición oral y escritura. Papeles de trabajo - *Centro de Estudios Interdisciplinarios en Etnolingüística y Antropología Sociocultural*, (36), 1-15.

García Canclini, N. (2005). La Cultura Extraviada en sus Definiciones. *Diferentes, Desiguales y Desconectados. Mapas de la Interculturalidad*. Gedisa Editorial.

-Kerbrat Orecchioni, C. (1986). La problemática de la enunciación. *La enunciación de la subjetividad en el lenguaje*. Edicial S.A.

#### **Lenguas originarias en función de la comprensión de los sentidos de la iconografía**

-Martínez, P. S., Martínez, J. L. y Díaz, C.D. (Eds.). *La fiesta de las imágenes en los Andes*. (p. 46).

-Camacho, J. C. M. (2018). La Etnolingüística como disciplina científica. Propuesta de definición y ámbitos de estudio

#### **Tecnología de los textiles**

-Desrosiers, S. (1992). Las técnicas de tejido ¿ tienen un sentido ? *Una propuesta de lectura de los tejidos andinos. Revista Andina*, Año 10, junio 1992.

-Hoces de la Guardia Ch., S., Brugnoli B., P, otros (2011). Registro cromático en textiles de la cultura arica en el período intermedio tardío: caso inkuñas. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 16 (1), pp. 67-92.

#### **Prácticas Textiles**

-López Campeny, S. (2016). El textil antes del textil. *Análisis de instrumental arqueológico como referente de prácticas de producción textil. Boletín del museo chileno de arte precolombino*, 21 (2), pp. 119-136.

### Eje 4: Dimensión curricular

#### **La Interdisciplinarietà en función de la enseñanza y aprendizaje de contenidos discursivos, representacionales :**

-Bhabha, Homi (2002): "Introducción: Los lugares de la cultura" a El lugar de la cultura. Buenos Aires, Manantial.

-García Canclini, N. (2005). La Cultura Extraviada en sus Definiciones. *Diferentes, Desiguales y Desconectados. Mapas de la Interculturalidad*. Gedisa Editorial.

#### **Potencialidad pragmática de la iconografía de la franja andina en interrelación con los contenidos socioculturales, la ubicación geopolítica y las culturas textiles:**

-Mena, F. (Ed.). Tapiz de la tradición textil Wari. Arte Mayor de los Andes. (p. 51).

- Sinclair Aguirre, C. y Aldunate del Solar, C. (Eds). (2006). Telar de cintura de la tradición textil. *Awakhuni. Tejiendo la Historia Andina*. Museo Chileno de Arte Precolombino Editorial.