

Don Roberto Puca, el último tejedor de Humahuaca (1940-2020).

Autor:

Valiñas, Gabriela María

Tutor:

Zanolli, Carlos E.

2022

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Magíster de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Patrimonio Artístico y Cultura en Sudamérica Colonial.

Posgrado

**UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES.
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS.**



***“DON ROBERTO PUCA, EL ÚLTIMO TEJEDOR DE
HUMAHUACA” (1940-2020).***

**TESIS PARA EL GRADO DE MAESTRIA EN
PATRIMONIO ARTISTICO Y CULTURA EN
SUDAMERICA COLONIAL.**

Prof. Gabriela María Valiñas.

Director: Dr. Carlos E. Zanolli.

Marzo 2022

INDICE.

INTRODUCCION.

CAPITULOS.

I -LA GEOGRAFIA, LAS DISTINTAS PERSPECTIVAS PARA EL ESTUDIO DEL TEXTIL ANDINO Y LA METODOLOGIA DE INVESTIGACION.

A- LAS CARACTERISTICAS DEL TERRITORIO

La Puna.

La Quebrada de Humahuaca.

Los Valles.

B- LAS DISTINTAS PERSPECTIVAS TEORICAS Y METODOLOGICAS PARA LA COMPRESION Y EL ANALISIS DE LOS TEXTILES ANDINOS.

- Entre la admiración y el asombro. La descripción y la caracterización de los textiles en las Crónicas Coloniales.
- John Murra, el estudio del textil andino según las funciones que desempeñan en los contextos políticos socioeconómicos y mágicos rituales.
- La deslumbrante e inquietante belleza de sus diseños. El análisis de los textiles Andinos a partir de una interpretación estética semiótica e iconográfica.
- El estilo tecnológico y la tridimensionalidad del objeto textil. El estudio de las técnicas textiles, la materialidad y las significancias que preserva y adquieren en sus contextos de pertenencia.
- El tejido como sistema de comunicación, escritura y registro.

C- LA METODOLOGIA DE INVESTIGACION.

II- DONCELLAS, LAS TECNICAS TEXTILES COMO FORMAS MEMORIA.

A- DONCELLAS, EL SITIO ARQUEOLOGICO.

- El valor espiritual y ceremonial de Doncellas, los ajuares funerarios, los tejedores y la especialización textil.

B- EL ESTUDIO DE LOS TEXTILES ARQUEOLOGICOS QUE FORMAN PARTE DE LA COLECCIÓN DONCELLAS.

- Textiles arqueológicos y contextos de investigación.
- Observación, descripción y clasificación de los textiles y de los objetos vinculados con la práctica textil que constituyen la colección Doncellas.
- Identificación y descripción de los atributos técnicos y materiales detectados en los textiles de Doncellas.

C- LA MEMORIA TECNICA TEXTIL Y SU VIGENCIA COMO CODIGO CULTURAL COMPARTIDO.

- Las persistencias técnicas y materiales: rupturas y continuidades temporales detectadas en los contextos socioculturales puneños.

III- EL TEJIDO Y EL TEJEDOR TRAS LAS HUELLAS DE UN VÍNCULO ANCESTRAL.

A- ROBERTO PUCA EL ENCUENTRO CON SU CAMINO.

La infancia.

El maestro de los maestros: Abdón Castro Tolay.

Humahuaca, Bella Esperanza.

B- LA TRANSFORMACION DE PUCA EN TEJEDOR EXPERTO Y EL ENCUENTRO CON LA TRADICION TEXTIL VIGENTE EN EL SIGLO XX.

- Primer momento 1964-1975: “Lo que se debe aprender”. El encuentro con los tejedores puneños y la transformación de Puca en tejedor experto.
- Segundo momento 1975-1994: “Lo que se debe enseñar”. La trayectoria de Roberto Puca como maestro tejedor y el proceso de redacción y escritura de las técnicas textiles tradicionales.
- Tercer momento 1994 hasta la actualidad. El fin de siglo XX, el impacto del neoliberalismo y sus consecuencias.

CONSIDERACIONES FINALES.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS.

APENDICES DOCUMENTALES.

INTRODUCCION.

A partir del siglo XIX, las narrativas que acompañaron la construcción del Estado-Nación, no contemplaron al indígena como sujeto desde el que se puede comenzar a contar la historia. País joven, espacio vacío, son algunas de las ideas, que instaladas en el imaginario colectivo y reproducidas por los máximos referentes de nuestra cultura, fueron cimentando las ideas sobre quiénes somos y que nos corresponde (Kusch 1953, 1962; Dussel 1994; Tarrago 2000, Quijano 2000, 2019; Mignolo 2003). Sin embargo, este problema es más antiguo y tiene sus orígenes en el siglo XVI, dado que en los dispositivos discursivos que dieron cuenta del fenómeno de la conquista española y portuguesa, los europeos se imaginaron a sí mismos como modernos, avanzados, y a su cultura como la culminación de un proceso civilizatorio. “Las relaciones intersubjetivas y culturales entre Europa y el resto del mundo fueron codificadas en un juego de nuevas categorías: oriente-occidente; primitivo-civilizado; mágico/mítico- científico; irracional-racional; tradicional –moderno” (Quijano 2000: 211). Protagonistas y creadores, también fueron capaces de difundir y establecer esa perspectiva histórica, como hegemónica dentro del nuevo universo intersubjetivo del Patrón Mundial de Poder. El eurocentrismo, se impuso en la misma medida en que controló el espacio económico y político del mundo. En consecuencia, la identidad del espacio Sudamericano, comenzó a ser reproducida y representada basándose en diferencias (ontológicas y epistémicas) establecidas como propias de la cultura dominante. La complejidad que este proceso supuso, trajo aparejada una de las consecuencias más importantes para la construcción de la modernidad y del capitalismo a nivel mundial: raza y división del trabajo, quedaron estructuralmente asociadas y reforzándose mutuamente en el patrón de reproducción de las relaciones de poder en escala mundial. La codificación de las diferencias entre conquistadores y conquistados, hizo suponer por sobre todas las cosas, que hay una raza superior y una raza inferior, que debe y corresponde ser sometida. De este modo, las identidades históricas que caracterizarían el colonialismo en América (español, indio, negro y mestizo) se construirían naturalizando los roles y lugares que adquirirían las relaciones sociales de producción y de trabajo, en la nueva estructura global.

A mediados del siglo XX, Edmundo O’ Gorman, fue uno de los primeros intelectuales en poner de manifiesto la necesidad de pensar la idea del descubrimiento de América como parte de un proceso de invención. A partir de entonces, desde una postura crítica, comenzaran a fluir nuevos posicionamientos. Entre los más destacados, Walter Mignolo, sostiene en una de sus tesis básicas que “La modernidad, es una narrativa europea que tiene una cara oculta y más oscura: la colonialidad” (Mignolo, 2001:39). Es sabido que a partir de la conquista, se profundizó el establecimiento de relaciones de poder, económicas, políticas y

sociales desde el centro hacia las periferias¹. Para el autor, no hay manera de pensar la modernidad² sin adentrarnos en las problemáticas que la relación colonial supone. Dado que el colonialismo es constitutivo del proceso de construcción de la modernidad europea como hegemónica a partir del siglo XVI, el hecho colonial, se constituirá desde un doble proceso de colonización del continente americano, que abarcaría a las categorías de tiempo y de espacio. Se generó de este modo, una perspectiva temporal de la historia, en la que se reubicaron a los pueblos colonizados (sus respectivas historias y culturas) como el pasado inmediato de una trayectoria histórica, cuya culminación era la civilización europea. Estas tradiciones vienen aparejadas de la subjetividad con la que se ordena la idea de evolución del tiempo histórico, ubicando a las culturas no europeas, en un tiempo anterior-inferior respecto a la historia y cultura moderna, racional y exclusivamente europea. La invención de América, se convertirá entonces, en el primer paso en la invención de las tradiciones no europeas. De este modo, modernidad y colonialidad, puestos en tensión, dejan de ser conceptos complementarios en la explicación del proceso de expansión de Europa sobre el mundo (en particular sobre el continente americano) y pasan a transformarse en un binomio, donde la representación de las relaciones de poder y dominación, se convierten en expresión de otras maneras de pensar la historia de Occidente.

Por regla general, se aceptó que, durante el siglo XVI, a medida que la conquista y ocupación del territorio se extendieron, la propiedad de la tierra y la escritura delimitaron a las clases dirigentes, postulando la crisis de los sistemas de representación, comunicación, memoria y registro prehispánico, y su sustitución por los sistemas europeos. Las nuevas formas de registro se impusieron con sus propios soportes, especialistas, tecnologías de producción y circulación, transformándose rápidamente en dominantes. Estas *Artes de la Memoria*³ que se desarrollaron en los Andes, presentan para los historiadores del periodo, una problemática central al abordar la relación documental con el pasado colonial. La misma radicaba principalmente, en que, para la época prehispánica y colonial, los registros pasan mayormente por el filtro de las trazas escritas, convirtiéndose en textos. Además de la tremenda carga de costumbres occidentales que soportan las fuentes tempranas, la escritura, tuvo como efecto, hacer desaparecer las variedades de las representaciones y muchas de las estructuras de los hitos y de las diferentes versiones de los mitos y de las genealogías. De este modo, en el abordaje de la época colonial en Sudamérica, la memoria se transforma en un campo encriptado atravesado por dos operaciones contrarias y en tensión: el olvido (acción contra el pasado) y la huella del recuerdo o el regreso de lo olvidado

¹Mignolo, Walter., (2003) establece tres etapas: La primera Ibérica y católica se extiende desde el 1500 al 1750 es encabezada por España y Portugal. La segunda 1750 a 1945 liberada por Inglaterra Francia y Alemania. La tercera 1945- 2000 Estados Unidos ordena el sistema mundial.

²El autor considera que la modernidad establece su estructura en tiempos del Renacimiento europeo.

³ En referencia a Yates, Francis., *L art de la memoire*, (1975).

(Foucault, 1969; De Certeau, 1993; Ricoeur, 2004). Desde las Ordenanzas de Toledo⁴ hasta las campañas para extirpar idolatrías, el nuevo orden colonial, se constituirá por medio de lo que elimina, produciendo un resto condenado al olvido. Los colonizadores llevaron adelante diversas estrategias para lograr imponer nuevas configuraciones culturales y al eurocentrismo como patrón cultural hegemónico. De este modo se pondrán en escena mecanismos de apropiación, represión y reconfiguración de las formas de producción de conocimientos y saberes de los colonizados. Como así también, se establecerá el control y la apropiación de los patrones de producción de sentidos, de expresión y de objetivación de la subjetividad (Gruzinski, 1988, 1990; Martínez Cereceda 2007). Sin embargo, la censura o la destrucción de las prácticas indígenas, no significó la pérdida definitiva de todos sus referentes simbólicos, transformando a las tensiones y las resistencias en torno a la constitución del orden colonial, en uno de los tópicos centrales de la historia cultural y social Sudamericana.

En esta propuesta de investigación, el textil se transformará en una clave que nos permite pensar el problema. Utilizado como vestimenta, abrigo, contenedor, unidad de medida, símbolo identitario, atributo de poder o de estatus y elemento ritual portador de poderes mágicos, son entendidos como artefactos multifuncionales y polisémicos, que deben comprenderse desde la complejidad que manifiestan. “Estamos frente a metáforas que conforman un cósmico entramado de senderos que unen y relacionan a los sujetos con las cosas” (Eco, 1987:25). Su permanencia en la vida cotidiana de las comunidades, su persistencia en las ceremonias ancestrales, ritualidades, y actividades socioeconómicas propias de cada región, nos provoca para interpretarlos como forma de memoria que establece vínculos con la tradición (Bouysse Cassagne, 1997). Su presencia conectó los pensamientos de las personas que los comprendieron y los comprenden, estableciendo nexos en una duración de tiempo mayor, en muchos casos persistentes (Cereceda, 1978; Gisbert, 1988; Arnold, 2015). En tanto práctica, el textil está asociado a la memoria de los tejedores como intérpretes de procesos colectivos en conexión con fenómenos míticos, que dan cuenta de los ciclos del tiempo humano y natural, de memorias territoriales y de la visión ancestral y cósmica que transforma a los objetos tejidos en portadores de sentidos. De este modo, la memoria técnica textil, se convierte en una memoria en sí (Desrosiers, 1997). Esta memoria técnica, es de larguísima duración, puesto que un cierto número de rasgos textiles, se han preservado desde el periodo prehispánico, escapando así al control y la censura impuesta por los españoles.

⁴“Que se borren los animales que los indios pintan en cualquier parte y por quanto los dichos naturales también adoran algún genero de abes e animales, e para dicho efeto los pintan y lo labran en los mates que hacen para beber de palo, y de plata y en las puertas de su casa y los tejen en los frontales, doseles de los altares, e los pintan en las paredes de las yglesias: ordeno y mando que los hagáis raer y quitar de las puertas donde los tuvieran y prohivireis que tanpoco los tejan en las ropas que visten” [...] ANB E 1764: N° 131, f. 89 v, año 1574. (El párrafo que corresponde a las Ordenanzas de Toledo es citado por José Luis Martínez, 2009).

En el arte de tejer, se produce y reproduce un saber, que no está desligado de una forma de percibir y concebir el mundo. En el entrecruzamiento de los hilos, se reservaron informaciones codificadas que forman parte de un conjunto más amplio, conformado por lógicas culturales y que nos permiten comprender las dinámicas que adquieren los complejos procesos sociales.

En los últimos años, un interés en torno al estudio de la cultura material, permite incorporar y ampliar conceptualizaciones para comprender las representaciones, las resignificaciones y las continuidades con las que podemos aproximarnos a la comprensión de los procesos socioculturales en nuestras sociedades (Latour, 1996; Gell, 1998; Ingold, 2001; Siracusano, 2005). La observación de los objetos textiles y la interpretación de las técnicas que intervienen en su elaboración, desde un enfoque centrado en esta perspectiva, tienen por intención, ampliar la significancia, como parte de una concepción única que ordena el espacio cultural, la organización social y la superficie tejida, transformando a la práctica de la tejeduría en una clave para interpretar las formas que adquiere la dinámica social en procesos de larga duración temporal.

Si partimos del supuesto, que los textiles en tanto objetos producidos por prácticas ancestrales, comunicaron durante siglos los pensamientos de las personas que los comprendieron y los comprenden, (estableciendo conexiones en una duración de tiempo mayor y en muchos casos persistente) es necesario abrir perspectivas y metodologías de estudio que permitan comprender su significancia como mediadores en sus contextos culturales. Apoyada en tales conjeturas, la presente investigación, busca en su objetivo más general, analizar la profunda implicancia de la práctica de tejer y su relación con la cosmovisión a partir de la interrelación entre el tejido, el tejedor y el contexto sociocultural. Como objetivos específicos me propongo:

- Indagar en el proceso de producción del tejido, analizando las transformaciones, tensiones y adaptaciones en las condiciones materiales y técnicas que se preservaron en la región en la larga duración temporal.
- Identificar y caracterizar las distintas etapas en el proceso de formación de Roberto Puca como tejedor contemporáneo, considerando los saberes que intervienen en el proceso de adquisición y transmisión de las técnicas textiles en el contexto local.
- Reflexionar acerca del impacto de la Declaración de la Quebrada de Humahuaca en área Patrimonial en la producción y comercialización de los textiles.

Las técnicas textiles, se convertirán de este modo, en sinónimo de identidad personal, local y regional, por lo tanto, exigen ser interpretadas en contextos de larga duración temporal. En las últimas décadas del siglo XX, los procesos de adaptación y readaptación de las técnicas tradicionales, debieron enfrentarse a distintos avatares; entre los más urgentes, podemos mencionar el abaratamiento de costos y las necesidades de ganancias de los tejedores. Frente a los contextos de comercialización contemporáneos, se vieron obligados a combinar estrategias que le permitieran lograr un delicado equilibrio entre sostener la producción orientada al mercado y conservar la memoria de las formas del hacer tradicional.

En su estructura la tesis consta de introducción, tres capítulos y una conclusión: en el primer capítulo se describirán las particularidades geográficas de la región que se utilizará como marco para el estudio de la tradición textil. Se desarrollarán las concepciones teóricas y metodológicas con las que se abordará el estudio del textil y se explicará la metodología de trabajo que se utilizará en esta investigación. En el segundo capítulo, se abordará el desarrollo de las técnicas textiles detectadas en la Colección Doncellas y su vigencia en las prácticas textiles contemporáneas de la región puneña, desde una perspectiva temporal, amplia y profunda. Los textiles arqueológicos que forman parte de los ajuares funerarios de la Colección Doncellas y las persistencias detectadas en las formas de producción contemporáneas, permitirán comprender a las técnicas textiles como formas de memoria. A lo largo del capítulo, se desarrollarán las particularidades metodológicas de un enfoque basado en la aproximación a los objetos desde comprensión de la materialidad y los procedimientos técnicos que los conforman. La observación de los objetos, desde un enfoque centrado en esta perspectiva, permitirá aproximarnos a las técnicas textiles, con la intencionalidad de ampliar las significancias.

En el tercer capítulo, se profundizará en el conocimiento preservado en las técnicas textiles vigentes desde un cambio de perspectiva, constituido por el punto de vista de un tejedor contemporáneo. Para cumplir con el objetivo, durante el mes de enero 2020, decidí visitar a Don Roberto Puca, maestro tejedor experto de Humahuaca, en su taller ubicado en Bella Esperanza, antigua propiedad adquirida a mediados del siglo pasado por el maestro Abdón Castro Tolay. Puca se inició en el arte del tejido, a partir de un recorrido por las zonas rurales puneñas, aprendiendo con las distintas familias de tejedores que allí vivían. En su trayectoria como tejedor, también se transformó en maestro y viajero recorriendo el campo puneño enseñando y aprendiendo las antiguas técnicas textiles. Finalmente, en las conclusiones se llegará a una reflexión respecto de la textilera como práctica de memoria, que permitiría la reelaboración de una idea profunda, compleja y más acabada, de nuestra identidad cultural, como ancestral, cósmica y Sudamericana.

I

LA GEOGRAFIA, LAS DISTINTAS PERSPECTIVAS PARA EL ESTUDIO DEL TEXTIL ANDINO Y LA METODOLOGIA DE INVESTIGACION.

Comenzaré el siguiente capítulo realizando una descripción general de las regiones que constituyen en la actualidad la Provincia de Jujuy. Si bien a lo largo de los siglos XIX y XX y de manera progresiva, la Quebrada de Humahuaca, se transformó como un lugar singularizado e individualizado dentro del territorio jujeño (Benedetti 2014) las expresiones históricas y socio culturales de las personas que lo habitaron, permiten comprenderla como un espacio que se integró y articuló a lo largo de los siglos con las regiones circundantes.

A- LAS CARACTERISTICAS DEL TERRITORIO.

En el sector noroeste de la República Argentina está ubicada la provincia de Jujuy. Tiene una superficie de 53.219 Km y es atravesada por el Trópico de Capricornio. Se divide en tres grandes regiones: La Puna, La Quebrada de Humahuaca y los Valles Orientales. Las comunicaciones entre las regiones, siguen la dirección nortesur, línea que marco en tiempos antiguos el camino al Alto Perú y que se reforzó con el trazado del ferrocarril Belgrano y la Ruta Nacional 9. Hay relativamente pocos caminos que salgan de la Quebrada, el más importante, es la Ruta Nacional número 52, que se dirige hacia el oeste por la Quebrada de Purmamarca, para subir a la Puna por la Cuesta de Lipán, y llegar a Chile por el paso de Jama.

LA PUNA.

Los departamentos de Santa Catalina, Rinconada, Yavi, Susques y Cochinoca forman desde el aspecto político y administrativo La Puna. Habitada (según el censo de 2010) por 42.541 personas, es descripta en las regionalizaciones propuestas en el ámbito académico entre 1970 y 1990 como una región definida por la naturaleza y no por la sociedad, especialmente a partir de ciertos indicadores geofísicos mensurables, como la altitud (3.300m, 3500m y 4000m) y las temperaturas (Benedetti 2013:57). Se identifica en la categoría Puna, un espacio natural, alto, frío, definido con independencia de las prácticas sociales y culturales de quienes viven ahí; un país lunar, un paisaje muerto que pareciera deshabitado.⁵

⁵En el intento por desnaturalizar la matriz geográfica en el momento de caracterizar la Puna como región podemos mencionar: Haber (1999,2003); Göbel (2002); Karasik (2003); Benedetti (2003); Tomasi (2011).

En el departamento de Cochino, conformando un rectángulo imaginario de 35 por 25 km, en el área denominada Guayatayoc-Miraflores se encuentra la localidad Arqueológica del Rio Doncellas y es de donde provienen los textiles que conforman los ajuares funerarios, que se estudiarán en el capítulo II. Cuenta con una amplia variación altitudinal (entre 1000 y 1500 msnm) con precipitaciones anuales entre 100 y 300 mm y posee recursos hídricos permanentes (Alfaro de Lanzone 1988). Pueden cultivarse vegetales micro térmico (quínoa, papa y otros tubérculos andinos) y maíz en algunos lugares muy prósperos. La ganadería de camélidos es posible gracias a las pasturas estacionales que se encuentran en los fondos de las cuencas, así como en las vegas de agua permanentes (Albeck 2000). La posición estratégica de la zona donde se emplaza la localidad, ha permitido que las poblaciones que la ocuparon hicieran usufructo de los llanos y húmedos de alto valor económico para las sociedades pastoriles. (Pérez, Killian Galván 2011). El marco ambiental ha jugado un rol importante en los límites a la productividad tanto agrícola como pastoril.

LA QUEBRADA DE HUMAHUACA.

La Quebrada de Humahuaca es considerada un valle profundo y montañoso de 120 km de longitud de marcada orientación norte- sur, en la cordillera Oriental. Delimita al oeste por las Sierras de Aguilar (5000m), la Sierra del Alto y la Sierra de Chañi que culmina con el nevado de Chañi (6200m) constituyendo el borde oriental de la Puna. Al este se encuentran los murallones de las abruptas Sierras de Zenta y Tilcara (Vecslir, Tommei, Mancini, Noceti 2013). La superficie total es de aproximadamente 9080 km cuadrados, siendo el de cuenca hidrográfica del Rio Grande, el criterio más abarcativo para la definición de sus límites (Reboratti 2003). El Rio Grande, recorre la Quebrada en un valle angosto, cuya amplitud varía entre los 3 km y menos de 100 metros. Nace en las cercanías de la localidad de Tres Cruces y recorre la Quebrada hasta su desembocadura al sur, en el Valle de Jujuy. Junto con sus afluentes, es responsable en gran medida, de la morfología de la misma. La delimitación longitudinal de la Quebrada es más imprecisa, aunque en general se acepta que, entre las localidades de León en el sur y Humahuaca en el norte, se presentan sus rasgos más característicos. La orientación norte sur, unida a la altura y continuidad de los cordones que la flanquean, dificultan la llegada de aire húmedo dando lugar a un clima árido, aunque con variaciones. Si bien el área se encuentra en latitudes tropicales, las condiciones topográficas determinan valores bajos de temperatura y grandes cambios en las amplitudes térmicas diarias comprendidas entre 16 y 20 °C excepcionalmente puede alcanzar 30° C en áreas próximas a la Puna. La aparición de heladas nocturnas puede ser muy fuerte durante 160 a 240 días al año (Buitrago y Larran, 1994). La población de la Quebrada para el Censo 2010⁶ era de unas 34.373 personas.

⁶ Anuario Estadístico Provincia de Jujuy 2020. Dirección Provincial de Estadísticas y Censos. Ministerio de Hacienda. Gobierno de la provincia de Jujuy.

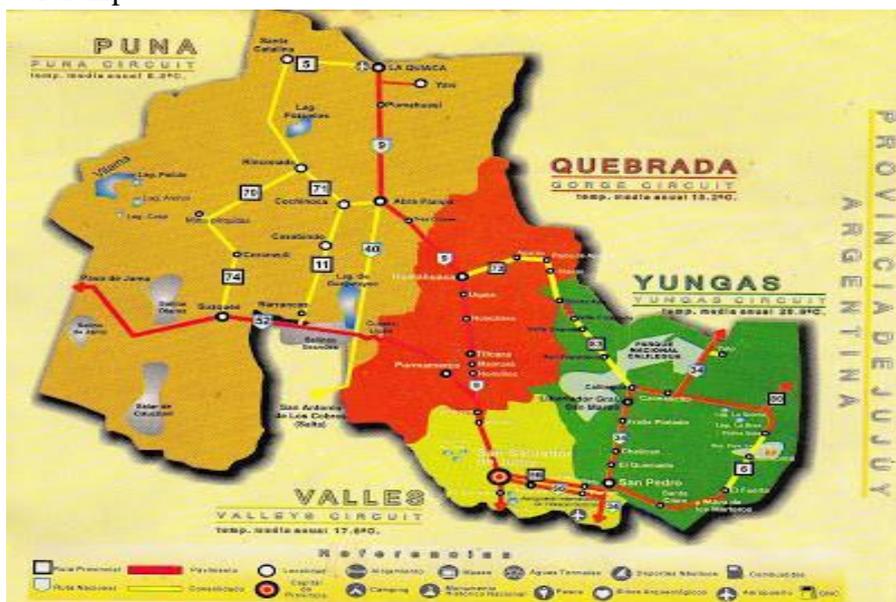
En la localidad de Humahuaca se concentran 17.366 en Tilcara 12.349, el resto de la población está ubicada en las localidades menores de Uquia, Huacalera, Purmamarca y Maimará y dispersa en los valles. En el año 2003 fue declarada por la UNESCO como Patrimonio Mundial de la Humanidad.

LOS VALLES.

En la región de los Valles se distinguen los valles orientales y los valles meridionales. Los valles orientales, también conocidos como yungas, son la continuación hacia el este de la Quebrada de Humahuaca. Están conformados por los departamentos de Valle Grande, Ledesma, San Pedro y Santa Bárbara. Las sierras que los conforman oscilan los 2500 metros de altura. Los sectores más bajos llegan hasta los 500 msnm. Los cursos de aguas tendrán como colector principal al río Bermejo. La temperatura y la humedad son propias del clima subtropical con estación seca. Las precipitaciones son abundantes, permitiendo la práctica de una gran variedad de cultivos. Los pastizales y la vegetación nutridas, diversas y abundante, marcan un profundo contraste con las regiones anteriormente descriptas. Las especies arbóreas predominantes son el ceibo, el nogal, cebil, palo santo, jacaranda y el lapacho entre otros.

Los valles meridionales nacen al sur de la Quebrada de Humahuaca poseen un clima templado y temperaturas moderadas que oscilan entre los 10° C y los 25° C en promedio anual. Están conformados por los departamentos de El Carmen, San Antonio, Pálpala y Dr. Manuel Belgrano. Constituyen la región de mayor concentración de la población y es donde se emplaza la capital provincial, San Salvador de Jujuy.

En esta breve reseña del espacio geográfico puede apreciarse las variaciones y las amplias posibilidades que caracterizaron las formas de vida de los habitantes a lo largo del tiempo.



1-Mapa de la Provincia de Jujuy y las distintas regiones que la conforman⁷.

⁷ Extraído de <http://mapoteca.educ.ar>. Ministerio de Educación. Presidencia de la Nación.

B- LAS DISTINTAS PERSPECTIVAS TEORICAS Y METODOLOGICAS PARA LA COMPRESION Y EL ANALISIS DE LOS TEXTILES ANDINOS.

En los Andes, tejer es una práctica habitual y tan antigua como la adoración al Sol, a la Luna, a la Tierra y al Rayo. Forma parte de la vida cotidiana de las personas, se teje en las ciudades y en el campo, y en la actividad se involucran tanto hombres, como mujeres. En Paracas, al sur de Perú, se hallaron fardos funerarios de aproximadamente cinco mil años, donde el individuo fue depositado en cueros de vicuña, envuelto en telas de fibra vegetal, confeccionada con técnicas de entrelazado, hechas con hilos de cactus (Abal 2010). Puede decirse entonces, que el tejido precedió a la alfarería, a la agricultura y a la vida aldeana. La centralidad que esta antigua y enigmática práctica tiene en las sociedades andinas, fue descrita, estudiada y analizada desde distintos enfoques epistemológicos y metodológicos que pueden ordenarse en torno a cinco ejes temáticos y metodológicos principales: En primer lugar, haremos referencia a las crónicas coloniales, las que sin duda constituyen el corpus más antiguo de caracterizaciones y descripciones sobre la práctica de la textilera andina. La referencialidad y la singularidad expresada por los distintos cronistas, permitió reconocer y documentar la vigencia conservada por el textil en las sociedades coloniales. En segundo lugar, veremos los aportes que realizó John Murra. A partir de sus investigaciones, la interpretación de los textiles, se amplió al análisis de las funciones que desempeñaron en los diferentes contextos políticos, socioeconómicos y mágicos rituales. En tercer lugar, se destacarán las perspectivas, que desde la semiótica y el método de Panofsky, consideraron los aspectos estéticos e iconográficos del textil y su vinculación con los contextos culturales de referencia. En cuarto lugar, se mencionarán las perspectivas centradas en la tridimensionalidad del textil y los aspectos técnicos y tecnológicos que interviene en el proceso de producción. En quinto y último lugar, se hará alusión a los enfoques que interpretaron al textil como sistemas de comunicación y registro.

En estos cinco ejes temáticos, quedaran expresados los principales núcleos que, desde una nutrida bibliografía, han abordado desde el siglo XVI, la descripción y el estudio de los textiles combinando, diferentes modelos teóricos y metodológicos para su comprensión.

PRIMERO: ENTRE LA ADMIRACION Y EL ASOMBRO. LA DESCRIPCION Y LA CARACTERIZACION DE LOS TEXTILES EN LAS CRONICAS COLONIALES.

Las crónicas coloniales⁸, siguiendo la clasificación realizada por Raúl Porras Barrenechea y Manuel Marzal (1986) se pueden dividir en tres grupos: 1-Crónicas soldadescas y del descubrimiento, 2- Crónica política y 3- Crónicas religiosas. Me concentraré en el análisis de las que conforman el segundo grupo. Juan de Betanzos⁹ (1551), Cieza de León (1553), Bernabé Cobo (1653) entre otros¹⁰, pertenecen a este grupo de clasificación y dan cuenta, en sus producciones escritas de las particularidades admirables y asombrosas del textil¹¹. En muchos casos, ayudados por la utilización de quipus, buscaron informarse sobre el pasado prehispánico en todos sus aspectos, profundizando en la recuperación de la memoria oral de los sobrevivientes de la conquista (Lorandi, del Rio 1992). Con sus descripciones y consideraciones, permitieron ampliar la base documental, para comprender las relaciones que los textiles guardaron con el ciclo vital de los individuos, cumpliendo un rol protagónico e íntimo, en momentos como el nacimiento, las ceremonias de portación del nombre, los rituales de la pubertad, el matrimonio y los ritos funerarios. Las Crónicas se constituyen de este modo, en uno de los corpus documentales más importantes para reconocer la relación entre la historia y los ciclos míticos, los aspectos simbólicos y los conflictos entre nativos y españoles en el interior de la nueva estructura social colonial.

Por la particularidad de combinar ilustraciones referidas a la historia de los Incas, con información escrita, merecen una mención especial dentro de este eje el Manuscrito *Historia general del Perú* (1615) de Martín de Murúa¹² y la *Nueva Crónica y buen gobierno* (1615) de Guamán Poma de Ayala¹³.

⁸ La visión que nos aportaran las Crónicas es eurocéntrica y discursivamente pone de manifiesto, una clara dificultad para decodificar comportamiento, conductas y las pautas culturales de las sociedades del Nuevo Mundo. Teñidas de subjetividad, buscan ser eficaces para traducir un mundo desconocido a sus propios códigos cognitivos. Esto provoca deformaciones, ambigüedades o falsas descripciones de la realidad. No obstante, constituyen una importante base documental para contrastar y abordar el conocimiento de las sociedades precolombinas y coloniales.

⁹ Lorandi (1992) destaca el matrimonio con una hermana de Atahualpa, que había sido primeramente concubina de Francisco Pizarro. De ella y de su familia obtiene un relato pormenorizado de la sucesión, hechos y conquistas de los Incas, tal como había sido construida por el linaje de Atahualpa.

¹⁰ El corpus compuesto por las distintas crónicas coloniales es muy vasto y será citado en la bibliografía general. Para la redacción de este punto se utilizó Betanzos Juan (1551-1557) Suma y Narración de los Incas. Cieza de León (1553) Las crónicas del Perú. Bernabé Cobo (1653) Historia del Nuevo Mundo. Garcilaso de la Vega (1609) Comentarios reales de los Incas Guamán Poma de Ayala (1615) Nueva crónica y Buen Gobierno Martín de Murúa (1615) Historia de los Incas.

¹¹ Los cronistas se comportaron como antropólogos intuitivos, capaces de contrastar diversas fuentes informativas incluidas la tradición oral, a las que agregan su propia evaluación de la realidad, fundada en la observación directa del territorio y en las prácticas de sus pobladores.

¹² Se sabe que nació en la región vasca de España, llegó al Perú en la década de 1580. Perteneció a la Orden de La Merced.

¹³ Guamán Poma de Ayala habría nacido en 1535 fue colaborador del sacerdote Cristóbal de Albornoz en su campaña extirpadora de la idolatría del Taki Onqoy que se desarrolló entre 1560-1570.

Hacia 1590 Murúa había iniciado la redacción de la *Historia del origen y genealogía real de los reyes ingas del Pirú*, hoy conocido como Manuscrito Galvin,¹⁴ compuesto por 114 acuarelas. Más tarde continuó su labor con la *Historia general del Piru*, conocido en la actualidad como Manuscrito Getty¹⁵, y que contiene 38 ilustraciones en acuarela. Ambas crónicas, sumados a los 400 dibujos en blanco y negro realizados en tinta y lápiz que componen la obra de Felipe Guamán Poma de Ayala¹⁶, conforman el corpus iconográfico más importante aportado por las crónicas para el estudio de la sociedad colonial temprana¹⁷. Los personajes de la nobleza incaica, sus vestimentas, objetos decorativos, paisajes, fauna y flora se verán especialmente enriquecidos, alcanzando un alto grado de singularidad y precisión. Abordado metodológicamente con nuevas tecnologías¹⁸, y centrándose en los análisis de la materialidad¹⁹, han aportado revelaciones que trascienden la información dada por la palabra escrita, ampliando el concepto de información brindado por las crónicas e incorporando a la iconografía, la materialidad, los pigmentos, y los textiles para la comprensión de las complejas formas que adquiere la representación, en la sociedad colonial.

El origen mítico del textil.

En las crónicas, se le atribuye al textil un origen mítico e incaico²⁰, es considerado un saber de los dioses que comparten con los hombres y las mujeres. En el mito de la fundación del Cusco por los Hermanos Ayar, aparecen referencias tanto a los

¹⁴ Denominado así por el nombre de su propietario actual, Sean Galvin. Encierra distintos estilos pictóricos y caligráficos, e incluye textos que se escribieron en distintos momentos cuyo hito inicial es 1590 y como final los primeros años del siglo XVII.

¹⁵ Denominado así a partir de su actual propietario J Paul Getty Museum, también es conocido como manuscrito Wellington por haber pertenecido al duque de Wellington.

¹⁶ En el caso de Guamán Poma de Ayala estamos en presencia de una Crónica escrita por un indígena. Es hijo de un curaca yarovilca y tiene participación como traductor en las campañas de extirpación de idolatrías. El escrito, es una extensa carta dirigida al Rey de España, en la cual lo informa, sobre la estructura social y religiosa del mundo andino y también lo aconseja sobre como gobernar el Reino del Perú. Demuestra su conocimiento de la literatura histórica y religiosa europea manejando códigos de comportamiento de ambas sociedades sobre los que basa su propuesta. Tiene por intención, compatibilizar ambos mundos, en una estructura jerárquica más equilibrada.

¹⁷ Recientemente estudiadas por un equipo multidisciplinario de científicos, conservadores, historiadores del arte, codicólogos y antropólogos Encabezado por Bárbara Anderson (Getty Research Institute) participan además Rolena Adorno, Ivan Boserup, Thomas Cummis y Juan Ossio. Elena Phipps, Karen Trentelman, Nancy Turner y Francisco Borja de Aguinalde permitieron ampliar los conocimientos, respecto de la relación entre ambos cronistas y los procedimientos técnicos y materiales empleados en la construcción y redacción de los manuscritos.

¹⁸ Se realizaron estudios analíticos de los colorantes usando técnicas no invasivas de electroscopia de fluorescencia de rayos X (XRF) y microespectroscopia Raman.

¹⁹ Las investigaciones en torno a el papel con el que se confecciono el manuscrito fue abordado por Nancy Turner. El estudio sobre los pigmentos que se utilizaron para la confección del manuscrito en sus diferentes etapas fue abordado por Karen Trentelman. Elena Phipps y Nancy Turner.

²⁰ Es necesario comprender, que realidad y mito conforman un entramado que regula la conducta religiosa y cotidiana contemporánea de los pobladores andinos, pautando los ciclos cósmicos rituales y productivos.

tejidos como a la actividad textil. Según los cronistas, al salir del cerro de Tambotoco en Pacaritambo, las cuatro parejas de hermanos: Ayar Mango-Mama Oclo; Ayar Auca- Mama Huaco; Ayar Cachi- Mama Cora; Ayar Uchu- Mama Rawa; vestían lujosos atuendos tejidos de riquísima lana y oro que denominan *tocapu*. “Las mujeres salieron asimismo vestidas muy ricamente, con unas mantas y fajas, que ellos llaman *chumbis*, muy labradas y finas, con prendedores de oro que denominan *topos*” (Betanzos 1551: 10 y11). La Coya enseñó a las mujeres a hilar y tejer lana y algodón, como así también, otros ministerios y ocupaciones de su profesión. Una vez establecidos en el Cusco dividieron el espacio en cuatro canchas: Quinti Cancha, Sayri Cancha, Yaranbuy Cancha y Chumbi Cancha. Esta última estaría destinada al espacio de las *acllas*.

La descripción general acerca del textil y de la relación que las vestimentas mantienen con las personas.

Las fibras que se hilaban y se tejían en los Andes, eran el algodón y lana de camélidos. La principal proveedora de lana era la alpaca. La llama y el guanaco también eran esquilados y con su lana se producía la ropa de “la gente común”. La lana más fina, era la de vicuña (la *mascapaicha* o insignia real, estaba realizada en este finísimo material de uso inviolable. Ningún Inca asumía el gobierno, hasta que solemnemente, la recibiera mediante una majestuosa ceremonia) y junto al pelo de vizcacha y murciélago, eran reservadas para la vestimenta de los nobles y usos ceremoniales. El *cumbi*, era el nombre que recibía la tela más fina que se producía, es especialmente mencionada por su exquisita y delicada suavidad (Betanzos 1551). La importancia que la vestimenta tenía en estas sociedades, sorprendió a los cronistas, que han detallado referencias significativas respecto de la vinculación que las personas establecían con las prendas de vestir, señalando los cambios de ropa permanentes y en varias ocasiones en el día, como también, la delicadeza de los materiales y las texturas. Asombrados, los cronistas, describe en detalle las vestimentas y las finísimas joyas de oro y plata con las que se adornaban. También destacan, los accesorios de piedras preciosas, como la esmeralda, las plumas y las sandalias de oro, que completaban los lujosos atuendos. Mencionan que no hay diferencia por posición social, hay homogeneidad en cuanto a los elementos que se individualizaban como prendas de vestir, pero profundas diferencias en torno a la calidad de las telas y en los accesorios.

Según Bernabé Cobo, la vestimenta masculina estaba compuesta por el *Huara*, una especie de taparrabo que se comenzaba a utilizar a partir del rito de iniciación, denominado *huarachicuy*, la ceremonia duraba todo el mes de noviembre. El *Uncu* era una camiseta larga y sin mangas, ajustada con una faja en la cintura. El atuendo masculino se completaba con una capa, que recibía el nombre de *Yacolla* y la *Chuspa* o bolsa. La vestimenta femenina, se componía de dos rectángulos, el primero cubría desde abajo de los brazos hasta los pies y ajustaba con una o faja a modo de cinturón en la cintura. Los hombros eran cubiertos por un segundo rectángulo, que recibía el nombre de *Lliclla* y se sujetaba con un *Tupu* especie de

alfiler. Describen también, los procedimientos y técnicas de teñido, haciendo especial hincapié en los tintes naturales que se utilizaban en el proceso tintóreo. El hilo se teñía antes de tejerlo. La mayoría de los tintes eran de origen vegetal, se los extraía de hierbas y flores y eran recolectados por *las ñustas*²¹. Los cronistas cuentan que las ñustas, hijas vírgenes de los señores principales, hermosas y apuestas, residían en el Coricancha hasta ser viejas. “Llamadas mamaconas, se dedicaban a tejer y pintar la ropa de finísima lana para servicio del templo y preparar chicha, que es la principal bebida que se consumía y siempre tenían llenas grandes vasijas” (Cieza de León 1553: 361). *Acllahuasis*²² o recogimientos de mujeres, fue el nombre diferenciado, que se le otorgó a las edificaciones donde residían las *acllas* que se dedicaban al tejido, como función principal. Las ñustas esculpían en las vestimentas del Inca, las maravillosas labores de *tocapu*, de primor excelente unas veces de color morado, otro verde, otro azul, otras de finísimo carmesí (Murúa 1615). En la variedad de colores, finamente combinados, predominaban los rojos escarlatas, proveniente de la cochinilla o el famoso *ychima (llimpi)* sub producto del beneficio del azogue, los azules, los tintes negros, extraídos de la savia de un árbol y los amarillos.

La particular devoción de Martin de Murúa.

Sin duda la sofisticación en el comer y el vestir, causaba en los monjes españoles, una profunda admiración. Cabe destacar la particular debilidad por los textiles que comenzó a experimentar el fraile mercedario Martin de Murúa. La devoción fue puesta de manifiesto en sus descripciones, deleitándose con su exquisita delicadeza, recordó que en Capachica sostuvo en sus manos una camisa del rey que “era tan fina que cabía en un puño” (Murúa, 2004:155). La fascinación que manifiesto por el textil, puede apreciarse en la singularidad y precisión con la que fueron ilustrados en el Manuscrito Getty y en el Manuscrito Galvin.

Recientemente estudiados, revelaron nuevos aspectos materiales y técnicos²³ de las ilustraciones coloreadas a mano en acuarela y gouache, en las que se representó detalladamente a la nobleza incaica, vistiendo las ropas de la realeza en su estilo tradicional. En los manuscritos, puede apreciarse la familiaridad con las convenciones del vestir, propios de la elite cusqueña, así como también, una clara comprensión del lenguaje del color. La vinculación que establecieron los estudiosos, entre las vestimentas representadas en los manuscritos y los textiles que conforman las colecciones arqueológicas de los museos, permitieron ampliar la comprensión de los saberes sobre las significancias materiales y técnicas constitutivas del textil y vigentes en los tiempos tempranos de la colonia.

²¹Según la Crónica de Guamán Poma de Ayala eran niñas de entre 9 y 12 años

²² Se ubicaron en el Cusco, Copacabana y Huánuco. La descripción más detallada de la construcción de un *acllahuasi*, la brinda Garcilaso de la Vega, refiriéndose al de Cuzco, lo ubicó en el espacio que ocupa hoy, el monasterio de Santa Catalina.

²³ Según Phipps, el manuscrito Getty fue examinado bajo magnificación binocular (10-100x) y luz natural y ultravioleta

El examen minucioso de la iconografía y de los pigmentos utilizados en los manuscritos, en particular en el manuscrito Getty, pone de manifiesto la correspondencia en el diseño global de tocapu en la túnica de Inca Roca (folio 32) con paralelo en la túnica con técnica como de tocapu de Dumbarton Oak, en Washington DC y la túnica azul con dos hileras en técnica de tocapu que viste Lloque Yupanqui (folio 26), y también con la que se encuentra en la colección del Museo, Santuarios Andinos de la Universidad Católica de Santa María, Arequipa²⁴ (Phipps 2019). Estos son algunos de los ejemplos comparativos que aborda el estudio. La correlación entre la vestimenta mostrada en el manuscrito Getty y los textiles incaicos que han sobrevivido, conformando el acervo arqueológico de muchos museos, se extiende hasta detalles técnicos mínimos del acabado. Por ejemplo, el ribeteado en dos partes que consta de un zigzag bordado con una puntada policromada en cadena, que se encuentra en las camisetas incaicas sobrevivientes. También representado en el dobladillo del *uncu* de Manco Capac (folio 21, figuras 5 y 6 y figuras 3 y 4). De igual modo, las costuras a lo largo de las aberturas del cuello y los brazos fueron representadas en varias ilustraciones. En las ilustraciones de ambos manuscritos, no solo se usaron colores para retratar las ropas, sino que los pigmentos empleados, son reconocibles como los mismos tipos de pigmentos, utilizados para producir el color en los textiles Incas reales.

El examen sobre los colorantes utilizados por el cronista en las ilustraciones del manuscrito, devela la identificación de tres grupos distintos de colorantes o paletas, lo que sugiere que las ilustraciones fueron creadas por varios artistas o en el transcurso de distintas campañas artísticas. De este modo, la identificación de las paletas y su distribución entre las ilustraciones, brindan una nueva contribución sobre la producción del manuscrito, pero fundamentalmente, sobre el tema del textil, ya que los artistas que producen el manuscrito o bien estaban dibujando desde una memoria reciente de sus modelos, o reproducían textiles concretos. (Phipps, Trentelman, Turner, 2019). Respecto de los colorantes, el análisis llevado adelante con los pigmentos utilizados por los cronistas, se concentró exclusivamente en los colorantes usados en las ilustraciones de los textiles. Como dato peculiar se halló que las mismas, contenían un número relativamente limitado de pigmentos inorgánicos, entre ellos la azurita, el bermellón, el plomo rojo, el ocre amarillo y los tres pigmentos de sulfuro de arsénico, oropimente, rejalgar y pararejalgar. Algunos de los colorantes identificados en el manuscrito, estaban relacionados con tintes textiles: específicamente el añil²⁵ y el rojo²⁶ en sus dos variantes, el que proviene de una

²⁴ El material arqueológico proveniente de una Capacocha en los picos nevados del Ampato Perú

²⁵ Es un pigmento azul oscuro absorbente, también llamado índigo, se trata de un colorante de base vegetal derivado de plantas del género *Indigofera*, nativa de las áreas tropicales y subtropicales del continente americano.

²⁶ La paleta del manuscrito permite la identificación de tres pigmentos rojos distintos: bermellones (sulfuro de mercurio HgS) o cinabrio, plomo rojo (tetroxido de plomo) un pigmento común en los pintores que se fabrica calentando óxidos de plomo y rojo orgánico derivado de la cochinilla

planta que crece en las regiones intermontanas denominada en quechua *chapi chapi* (Relbunium) y el rojo carmesí que proviene de la cochinilla (*Dactylopius Coccus*). Phipps sugiere que en el manuscrito Getty, que representa la influencia personal de Murúa, se ponen en evidencia sus inclinaciones estéticas aimaras y la preferencia por la utilización de los textiles provenientes de esa región como modelos. Tal vez pueda pensarse, que el artista encargado de las ilustraciones, provenía de esta región en contraste con el manuscrito Galvin, cuyas ilustraciones han sido atribuidas a Guamán Poma y representan sus conocimientos cuzqueños. Si bien es reconocible la exquisita excelencia que alcanza la práctica de la textilería con toda su complejidad durante el periodo de constitución del Tawantinsuyu, es importante destacar que el contraste con la evidencia arqueológica, además de las similitudes con las formas de representación textil contenidas en el manuscrito de Murúa, ponen en tensión la idea general sostenida por otros cronistas, que le atribuyen al textil un origen mitológico e incaico. De este modo se permitiría comprender el tejido, como un fenómeno esencialmente andino.

El vocabulario.

Por último, entre los aportes más significativos que para el estudio del textil nos brindan las crónicas, el Vocabulario de Ludovico Bertonio, no puede dejar de nombrarse. Su labor misionera como monje jesuita, lo lleva a trabajar en los reinos Lupacas que circundan al lago Titicaca. Para 1596 ya había escrito la obra, pero será publicada, en 1612. En ella estudia y documenta la terminología aimara utilizada para referirse al tejido, el hilado, el torcido y sus técnicas, los colores, tintes y procesos de teñido de la ropa, que se continúan utilizando en la actualidad.

SEGUNDO: JOHN MURRA, EL ESTUDIO DEL TEXTIL ANDINO SEGÚN LAS FUNCIONES QUE DESEMPEÑAN EN LOS CONTEXTOS POLITICOS, SOCIOECONOMICOS Y MAGICOS- RITUALES.

La consideración del textil a partir de su relación con los contextos socioeconómicos, políticos y culturales en la sociedad andina, fue puesta en relevancia, en las investigaciones realizadas por John Murra²⁷ dentro del marco epistemológico dado por la etnología y la antropología social. La producción intelectual más significativa respecto del textil puede encontrarse en las siguientes publicaciones: *La función del tejido en varios contextos sociales y políticos (1958)*,

(*dactylopius coccus*) insecto que vive en los cactus del genero *Opuntia*. Además, se identificó un cuarto rojo rejalgar (Sulfuro de arsénico) tiene un intenso color terracota.

²⁷ Sus investigaciones, atravesadas por los contextos de tensión política de la primera mitad del siglo XX, hacen que su participación en la Guerra Civil Española, en las brigadas del Ejército Republicano, lo condene a la represión macarthista por parte del gobierno norteamericano y le impida viajar al área de estudio para realizar trabajo de campo. La solución para continuar con sus estudios, fue el trabajo en la biblioteca, consultando los archivos y las fuentes publicadas. Admitiendo de este modo la transformación metodológica “De etnólogo me convertí en etnohistoriador” (1978,12)

Formaciones económicas y políticas del mundo andino (1975), La organización económica del estado Inca (1978). Centrando su perspectiva en el funcionalismo, y a partir de una detallada lectura de la información sobre la vida comunitaria aportada por las fuentes coloniales, construye un análisis en el que se privilegian las problemáticas que adquieren las relaciones entre el estado y las comunidades. Se interroga sobre el impacto de la conformación política de la esfera estatal, en una multitud de grupos étnicos, que ostentan diferentes niveles de organización política. Se ocupa también, de analizar los mecanismos que utilizan la sociedad y el estado en la producción y circulación de bienes y servicios, regidos por las pautas de la reciprocidad y la redistribución. Respecto de los procedimientos metodológicos, insiste y advierte en la importancia de cruzar los datos etnohistóricos con los arqueológicos. Los tejidos comenzarán a ser comprendidos dentro de la estructura funcional y serán interpretados en los desempeños que cumplieron en la estructura política y socioeconómica como así también, en la esfera religiosa y mágico ritual.

La función política y socioeconómica de los textiles durante el Estado Incaico.

La producción de tejidos en los Andes alcanzó durante el Tawantinsuyu las mayores dimensiones. Desde el aspecto socioeconómico y político, las relaciones diplomáticas del estado Incaico, incorporaban a los textiles en las normas de la generosidad seguidas por el Inca, en el proceso de expansión territorial. “En la región andina, el objeto de mayor prestigio, y por lo tanto el más útil, en el manejo del poder era el tejido” (Murra 1958:165). El estado Inca disponía de grupos de artesanos especializados para el tejido de *cumbi*, los tejedores *cumbi camayoc*. Tejían tela de alta calidad, eran expertos de dedicación exclusiva, atendían las necesidades especiales del estado, su posición destacada los exceptuaba de las prestaciones rotativas de trabajo. La entrega de los finos y delicados textiles en forma de obsequios a las autoridades locales sometidas y conquistadas, creaba nuevas obligaciones, entre ellas, la de tributar con los productos de su esfuerzo y de su arte, de manera regular y periódica, para ser acumulados en los depósitos del Cuzco. La lana era entregada a las mujeres de cada unidad doméstica, para que tejieran como parte de las prestaciones rotativas para el estado. Las telas, eran tejidos bastos, que engrosaban los depósitos, para aprovisionar a los mitimaes que labraban la tierra o a los ejércitos. También se tejía el algodón proveniente de la costa. Tanto la materia prima, como los artesanos costeños, fueron integrados a los contingentes de tejedores con estatus de yanas, de esta manera se aseguraban el flujo constante de estos bienes tan importantes para el funcionamiento del estado. El textil, se constituyó entonces, como uno de los bienes más preciados y de mayor circulación, convirtiéndose en vehículo de aculturación y síntesis estética.

La vestimenta, los sacrificios, y las funciones mágico rituales que se les otorga.

Desde el enfoque funcionalista, Murra instalará un mecanismo de reflexión inédito sobre los Andes en el cual los tejidos, alcanzaran una importante visibilidad. Ningún acontecimiento político, militar, social o religioso estaba completo sin que se ofreciera o confirieran tejidos, de cualquier naturaleza o sin que fueran quemados, permutados o sacrificados. “Llamas y ropa son los objetos elegidos por esta civilización para ser quemados y sacrificados. Los sacrificios son una medida importante de los valores de una civilización” (Murra 1978: 127). El valor ritual del tejido es mencionado como uno de los aspectos centrales. En setiembre los sacerdotes del Cuzco llevaban adelante una ceremonia denominada la *citua* por intermedio de la cual, expulsaban la enfermedad del Cuzco, llamas degolladas, textiles, flores y coca eran arrojados al río. Cuando el Inka Waskar cayó en manos del ejército de su hermano, los sacerdotes del Cusco, practicaron una ceremonia denominada *qhapaq hucha*, en la cual sacrificaron niños, llamas y tejidos. “En otra festividad, cuando se sacrifican diez llamas a la salud del rey, cada parcialidad contribuía con diez vestiduras de tela muy fina, roja y blanca” (Murra 1958:162). En otra fiesta del mismo mes, se tiraban al río toda clase de tejidos de muchos colores, sandalias, tocados, plumas, camélidos y las cenizas del sacrificio practicados durante todo el año. Entonces cuando llegaba el agua, precipitándose monte abajo, arrastraba todo hasta la selva (Murra 1958: 152). La significancia que adquiere el textil y las vestimentas, en los distintos momentos del ciclo vital de las personas, se profundizará en el momento de la muerte, exacerbando las interpretaciones acerca de los sentidos mágicos- religiosos que se les confiere.

TERCERO: LA DESLUMBRANTE E INQUIETANTE BELLEZA DE LOS DISEÑOS. EL ANALISIS DE LOS TEXTILES ANDINOS A PARTIR DE UNA INTERPRETACION ESTETICA, SEMIOTICA, E ICONOGRAFICA.

Los trabajos de investigación centrados en el reconocimiento de los aspectos estéticos, semióticos y la consecuente relación con los contextos históricos y socio-culturales, han significado un enriquecimiento en la interpretación de los objetos textiles etnográficos, o que provienen de contextos arqueológicos. Los aportes más importantes, para esta perspectiva, están constituidos a partir de los trabajos desarrollados por Verónica Cereceda, *Las talegas de Isluga* (1978) y por Teresa Gisbert, Silvia Arze y Martha Cajias, *Arte textil y mundo andino* (1988).

En estas perspectivas, el análisis de la superficie tejida, es interpretada desde un enfoque semiológico, considerando la belleza de los diseños como signos que dan cuenta de los contextos culturales de pertenencia. El abordaje que proponen en las investigaciones, pone de manifiesto que el textil andino, no puede ser comprendido en toda su importancia y complejidad, sin el conocimiento del contexto histórico en el que se produjeron y producen. De este modo, los *pallai* (zona decorada) quedaran plasmados los diseños relacionados con la cosmovisión de un mundo mítico y prehispánico, como así también, del entorno espacio-temporal del que

forman parte, en contraste con la *pampa*, zona exenta de toda decoración. Este contrapunto entre mundo cultural y mundo natural, es el que debe ser comprendido en su contexto. Los diseños abstractos y las representaciones figurativas y realistas, pueden compararse con las producciones del arte contemporáneo, representando a los grupos humanos que, en esta parte del mundo, plasmaron y conservaron su originalidad como testimonio de la identidad cultural.

La perspectiva semiótica.

El estudio desarrollado por Cereceda respecto de las talegas en el ayllu de Isluga en Bolivia, es sin lugar a dudas el trabajo sobre textiles más referenciado. La novedosa aproximación semiótica que propone, le permite comprender los diseños tejidos como parte de una concepción única, que ordena el espacio cultural, la organización social y la superficie tejida. Esta forma de concebir el tejido, permite pensar al textil como un lenguaje, con sus signos y códigos de referencia específicos. En las talegas, el lenguaje tendría una doble función; la de un mensaje inscripto sobre la tela (comunicación) y la de un rito ejercido sobre los objetos depositados en el interior (una eficacia mágico-religiosa). En su composición, ponen de manifiesto una organización del espacio, una matriz donde se insertan (a pesar de sus particularidades y diferencias) dotándolas de un eje central, y dos lados en oposición simétrica.

“Si recordamos que estos rasgos son traducidos oralmente como corazón y cuerpo, parece difícil negarse a la evidencia de que nos encontramos con una traducción antropomórfica o zoomórfica del espacio. Las talegas son concebidas a semejanza de un ser vivo animal y su animalidad se manifiesta a través de una estructura común” (Cereceda 1978:186).

Estas ideas ponen de manifiesto la limitación teórica con la que se enfrentan los enfoques que interpretan las producciones textiles desde las categorías de pensamiento occidental, evidenciando la necesidad de construir conceptos que permitan comprender la complejidad del objeto textil andino. A esta manera de interpretar el objeto tejido que propone Cereceda, se suma la labor desarrollada en la puesta en valor de los tejidos etnográficos, que se realiza en el Museo ASUR²⁸. El sitio está destinado a revelar la deslumbrante belleza que conservan los textiles Jalq'a y Tarabuco, permitiendo comprender el proceso productivo del textil, como un arte vivo, popular que se construye colectivamente.

²⁸ El Museo de Arte Indígena nace como parte del Programa de Renacimiento del Arte Indígena que se inicia en 1986 con el objetivo principal de revitalizar los textiles tradicionales de dos áreas culturales: Jalq'a y Tarabuco. Este programa cuenta hoy con más de 800 socias tejedoras organizadas en 17 talleres comunales femeninos y 200 hombres tapiceros y bordadores que recuperan técnicas precolombinas, organizados en 14 unidades productivas masculinas.

Los estilos textiles y la perspectiva histórica.

Terese Gisbert, Silvia Arze y Martha Cajias consideraran los diseños y las representaciones contenidas en la superficie tejida, como expresiones creadoras que testimonian la identidad cultural de los pueblos sudamericanos. En sus investigaciones, revalorizan al textil, como la forma del Arte Mayor en los Andes, proponiendo la comparación con el rol de representación que, en la cultura europea occidental, ha cumplido la pintura. Su principal objetivo es identificar, definir e interpretar los “estilos textiles” que aparecen en el altiplano boliviano, considerándolos como una expresión de la resistencia cultural. Los estilos identificados son veinticinco, en ocho regiones, con sus variantes y sub-estilos. Estos estilos definidos como conjunto de piezas, que presentan características formales, técnicas y cromáticas similares, nos dan “una interesante estratigrafía cultural a través de la cual podemos recuperar una identidad” (Gisbert, Arze, Cajias 1988: 4). *Tunupa, Copacabana, Aahuacasa y Pachamama*, hacen la tetralogía mítica del altiplano. Sin embargo, el sincretismo religioso del espacio andino, se caracterizó por un panorama cósmico de grandes dioses multiétnicos difícil de conciliar, no solo con los múltiples y diversos *Apus*, sino con las huacas y lugares de origen de cada etnia. “Así como los grandes dioses se mimetizan en la decoración arquitectónica barroca, las huacas locales tratan de pervivir en la decoración textil” (Gisbert, Arze, Cajias 1985:10). De esta manera para las autoras, se construiría el sentido profundo de conexión, entre el cerro, la huaca y la ropa. También, ponen de manifiesto que, para profundizar en la comprensión del objeto textil, es necesario conocer el contexto histórico que los produce, el mundo religioso y el espacio temporal que expresan.

La iconografía textil.

La iconografía textil y sus elementos se transforman en el eje del análisis y serán concebidos (a partir de la metodología propuesta por Erwin Panofsky) como un fenómeno de la superficie de los objetos. En la descripción se identifican los siguientes grupos con sus características específicas:

ELEMENTOS PRE INCAS. Aves y seres mitológicos en forma de cuadrúpedos alados. Su característica principal es la representación de una visión radiográfica en la que puede verse a un animal dentro de otro. Esta representación antigua estará presente en las regiones de Potolo, Leque, Llallagua, Macha no alcanzada por las ordenanzas coloniales de Toledo y en las que pervivieron antiguas prácticas.

ELEMENTOS INCAICOS. El tocapu es el elemento textil identificable con la dominación que desplegaron los Incas en la región junto a la representación típicamente incaica de la estrella de ocho puntas. El tocapu es definido como “unas figuras geométricas enmarcadas dentro de cuadros que pueden estar aislados o alineados en franjas de sucesión horizontal o vertical” (Rojas 1981:120). Rectangulares cuadrados o romboidales son figuras identificadoras del parentesco,

linaje u origen. Los encontramos en los tejidos Checacupe, Pitumarca, Lares y Choquecancha cerca de Cuzco y en la zona de Charcas en Bolivia.

ELEMENTOS VIRREINALES Y MESTIZOS. La influencia hispánica en la temática es más por elementos de sustitución que de supresión (Gisbert 1988:12) En la zona de Chuquisaca incluyen al caballo y ornamentos florales de tipo barroco. El águila bicéfala icono de la casa de los Austrias aparece representada en los tejidos Lupacas y Pacajes. Pervive la figura del mono considerado un dios, está asociado a la estructura a la estabilidad y la construcción, su imagen también puede ser apreciada en las fachadas de los templos. Para Gisbert en este punto es importante señalar la importancia de una iconografía que expresa la relación entre lo hispano y lo indígena en la decoración de los textiles en el altiplano y la arquitectura barroca.

ELEMENTOS REPUBLICANOS. Son poco frecuentes dada la escasa vinculación entre los indígenas y los sectores criollos y mestizos urbanos. La rama de olivo decorada en hilos de oro junto a la rama de laurel presente en los uniformes militares es incorporada en los repertorios iconográficos de un modo diferente. Ambas están en el escudo nacional, en la platería y en la arquitectura. Es un elemento neoclásico propio de una sociedad que expresa el reconocimiento a los valores castrenses y el ascenso de los actores sociales vinculados a la actividad militar. Reconocido por las comunidades indígenas como represores los incorporan negativamente en su repertorio formal. El Santiago más temido en el altiplano es el de Illapa en Pacajes y se representa vestido de militar. Santiago es la versión cristiana de Illapa dios castigador.

ELEMENTOS CONTEMPORANEOS. En la región de Llalagua zona minera de fuerte actividad se representan los medios de transporte llamas, monstruos mitológicos, estrellas incaicas, ramas de olivo y flores barrocas, conviven en los universos tejidos con los helicópteros, camiones, automóviles o motocicletas.

LETRAS. La aparición de letras en el *pallai* parece sugerir que sin saber leer y escribir son copiadas por los tejedores como dibujos. Pero en algunas ocasiones, graban en el *pallai* de la prenda matrimonial, los nombres de las parejas que se casan. En el norte de Potosí simplemente es el nombre el propietario de la prenda.

Metodológicamente, Gisbert, Arze y Cajias, proponen completar las investigaciones con la recopilación de datos arqueológicos de cada zona, los antecedentes históricos y las características actuales de las regiones. El contraste con la documentación colonial, se logra a partir del análisis de los testimonios escritos y de la observación de las imágenes provenientes de la cultura colonial (como la pintura en óleo y acuarela, la cerámica, la orfebrería, otras artesanías y las vestimentas propias) junto al trabajo de campo y la fotografía. La incorporación de la observación en una dimensión temporal amplia, que abarca textiles arqueológicos y etnográficos conservados, permitió detectar indicadores, como por ejemplo la mayor densidad y firmeza del hilado, determinantes para establecer la antigüedad de las piezas.

Así también, la presencia de hilos de oro y plata que caracterizarían a los textiles coloniales o la presencia de anilinas químicas en las producciones textiles contemporáneas. Una de las conclusiones más importantes desde esta perspectiva, se refiere al rol de los aspectos técnicos en relación a la identidad, sosteniendo que la técnica de urdimbre complementaria, es propia del sector aimara, mientras que la técnica de urdimbre suplementaria, aparece en territorios que fueron sometidos a la dominación quechua. Agregan además una idea muy sugerente:

“Los textiles no fueron uniformados ni por la dominación incaica ni por la española; tampoco responden, salvo excepciones, a la estética de Tiahuanaco; por tanto, sus elementos decorativos parecen derivar de la época post- Tiahuanaco y pre inca correspondiente a los señoríos aimaras” (Gisbert, Arze, Cajias 1988:3).

Por lo tanto, el estilo técnico, para ser comprendido, debe situarse en su contexto histórico y arqueológico.

CUARTO: EL ESTILO TECNOLÓGICO Y LA TRIDIMENSIONALIDAD DEL OBJETO TEXTIL. EL ESTUDIO DE LAS TÉCNICAS TEXTILES, LA MATERIALIDAD Y LAS SIGNIFICANCIAS QUE PRESERVAN Y ADQUIEREN EN SUS CONTEXTOS DE PERTENENCIA.

En cuarto lugar, encontramos los enfoques que concentran su atención en los aspectos técnicos de la producción textil. Desde esta perspectiva, se considera que las relaciones entre los potenciales desarrollos tecnológicos de una comunidad y las previsiones culturales compartidas están muy cercanas, metales y textiles, son comprendidos como grandes categorías, en las cuales la cultura material andina se sintetiza²⁹. Desde estas miradas las técnicas y tecnologías, desarrolladas en los distintos procesos productivos que pueden distinguirse en la elaboración del textil, dan cuenta de saberes, valores y decisiones que caracterizarían a los contextos culturales en los que son producidos.

“Llegamos a comprender que una de las formas primarias en que los objetos andinos cargaban y transmitían significados era a través de los materiales y procedimientos utilizados en su manufactura” (Lechtman 1977,1984, 1993).

Elección, desarrollo y tratamiento, remiten a categorías de comportamiento, que se han referido como comportamiento tecnológico o estilo tecnológico. En el estudio detallado de la estructura interna de los tejidos se busca un modo de comprensión de sus historias de producción. Estas historias proveen un rico contexto interno para los objetos, en tanto establecen regularidades y patrones de

²⁹ La colección de arte prehispánico andino de Dumbarton Oaks, Washington DC constituye su núcleo sobre la consideración del metal y el tejido y su combinación en una única manufactura.

las elecciones, y tratamiento de materiales específicos, dentro de los límites de la cultura en la que operan los artesanos.

El estilo tecnológico y la tridimensionalidad, las técnicas y los materiales que constituyen a los objetos tejidos.

El estilo tecnológico establece su definición a partir de la relación entre la cosmovisión y el manejo de las tecnologías para la producción de determinados objetos. Por consiguiente, en el estudio de la cultura material andina, se le otorga a la tecnología, la misma primacía que hasta este momento, han asumido la estética, el estilo formal y el uso. Es posible identificar en la conducta tecnológica determinados principios culturales que usan las personas para ordenar y estructurar la realidad, del mismo modo en que organizan y sistematizan el mundo a través del lenguaje.

“En el caso andino, examinar las tecnologías de la producción textil y del trabajo del metal, revela elementos en común en el abordaje, lo que sugiere actitudes profundamente arraigadas en los artesanos respecto del manejo de los materiales” (Lechman 1996, 35).

Las tres dimensiones de la realidad andina, se manifiestan en objetos textiles y metales, están constituidas por aquello que hay dentro del núcleo de la estructura y que emerge y permanece fuera. Las esencias son parte de la estructura interna, de su tercera dimensión. Las tres dimensiones de la trama de un tejido o de una lámina de metal, están dadas por sus áreas bidimensionales y por un tercer vector que define lo que subyace por debajo o por dentro. La tercera dimensión corresponde a la esencia del material o del objeto y depende de su estructura. En los Andes estos aspectos se configuran y se entienden integrados con el tratamiento tecnológico correspondiente (Lechman 1993). Las cosmovisiones andinas se estructuran a partir de la idea de un interior subterráneo que contiene pasado y futuro; el mundo interior incorpora eventos que ya han ocurrido y que podrían repetirse como emergiendo al exterior. Los códigos textiles son estructuras profundas (entrecruzamientos de hilos y el modo de realizarlos) y se alojan en el corazón mismo de los textiles, conservando en sí rasgos significativos claves para la supervivencia de las sociedades andinas (Desrosiers 2014). Por lo tanto, su producción durante el periodo colonial ha posibilitado la continuidad en el tiempo de este fenómeno de resistencia al dominio español, sin que se sospechara nada.

La combinación de metodologías etnográficas y arqueológicas en el estudio del textil, permitió el reconocimiento de dos sistemas técnicos diferentes imperantes en los Andes. El primero, denominado andino, se apoya en el empleo de un telar rudimentario, consta de un número limitado de barras y varillas de madera y solo cobraba forma de telar después del urdisaje y de la fijación de las barras en los soportes oblicuos. Los tipos de entrecruzamiento de hilos a la antigua,

prevalecieron en la manera de tejerlos. Las reglas de construcción, permitían obtener tejidos, con dos caras en colores y diseños contrastantes. A lo largo del proceso se evitaban los nudos, logrando una pieza de calidad muy superior. Este sistema permitía obtener paños de cuatro orillas de dimensiones limitadas. Los tejidos que se obtenían no se cortaban nunca, se utilizaban tal y como se habían liberado del telar. Eventualmente eran doblados y cosidos para producir ponchos, bolsas, mantas y chales. Se combinaban rayas de varios colores y figuras o dibujos, eran realizados por mujeres. Los rasgos técnicos identificables como la obtención de cuatro orillas, la utilización de tejidos no cortados, telas con dos caras sin reverso, permitió identificar las permanencias y su comprensión en términos simbólicos. Considerado un ser vivo, la posibilidad de “cortar un tejido es hacerlo morir” (Desroisiers 2014, 279). De este modo, cada procedimiento técnico, estaría vinculado al marco cultural en el que ha prevalecido y se ha desarrollado.

El segundo sistema, utiliza el telar a pedal de origen europeo, en él se producen varios metros de tela, que se cortan para la confección de ropa al modo europeo (pantalones y camisas, vestidos). Las piezas son tejidas con lana sin teñir, de color oscuro o blanco mediante ligamentos sencillos (tela, sarga, espiguilla). Son elaborados por hombres, quienes no vacilaban en anudar las extremidades de los hilos. Las técnicas textiles utilizadas por los tejedores, son estudiadas como una forma de concebir la dinámica del mundo, del tiempo y de las esencias que se materializan e intervienen en la producción de los objetos tejidos. En el caso de la técnica de torsión, permite producir entrelazados, enlazados y entrelazados oblicuos, hay numerosas variantes de estas estructuras. La interpretación sociocultural del objeto tejido mediante la utilización de esta técnica, permite relacionar las divisiones en dos y en cuatro partes con las referencias cosmológicas propias del espacio andino.

“Es posible que la técnica se haya visto favorecida en los Andes porque la división natural de las piezas en mitades que reflejan la imagen y la elección duplicadora de la técnica reiteraron el concepto de complementariedad que caracteriza al pensamiento andino” (Mary Frame 1994).

En la técnica denominada faz de urdimbre estudiada entre otros por (Fischer 2011) el empleo de fibras de lana de oveja, de alpaca, así como hilados sintéticos pone en tensión la relación entre la construcción de los procesos identitarios y la práctica de la tejeduría contemporánea. Es sugerente, a partir de estos análisis, plantear interrogantes en torno a la relación que se establece entre los textiles, sus técnicas productivas y las identidades comunales y regionales, como así también, la posibilidad de reconstruir las persistencias que preservaron las formas de memoria propias de estas sociedades.

El textil como objeto y como sujeto.

La consideración del textil en su carácter tridimensional³⁰ a partir de los estudios desarrollados por Denise Arnold, permite ampliar la comprensión de la complejidad que adquieren a partir del establecimiento de nuevas significancias entre los contextos de producción, sus estructuras, las técnicas textiles, la iconografía y la materialidad (Arnold, Espejo 2013).

“El análisis iconográfico del textil en los Andes debe incluir no solo la composición de mayor nivel visual, sino el estudio de sus componentes en términos de los tipos de tejido y las piezas urdidas en su construcción, sus estructuras y técnicas, además de los motivos empleados, la gama de colores, la manera de combinarlos en relación a la composición central. Esto debe ser así porque el contenido visual de la iconografía textil deriva directamente del contenido técnico del textil...Cada uno de esos elementos tiene su propio significado” (Arnold, Espejo 2013: 181,182).

Haciendo referencia a la correlación entre contextos culturales y procesos técnicos, explorando en las formas del hacer y los procedimientos empleados, reconstruyendo técnicas productivas y ampliando conocimientos sobre la importancia de la materialidad y su significancia en los contextos culturales, la propuesta, nos llevan a superar desde tres ejes las formas de abordar el tema.

En primer lugar, la tendencia a tratar al textil simplemente como artesanía o como vestimenta, o en el mejor de los casos, como objeto etnográfico o estético. De este modo, se lo reduce a su condición de objeto terminado, pasando por alto su complejidad como artefacto en elaboración.

En segundo lugar, su tratamiento como texto mediante el aparato analítico desarrollado por la lingüística y en particular la semiótica. Reducido a su condición de “texto”, el textil, se convierte en un entramado de signos con intención comunicativa que adquiere sentido solo en un determinado contexto. Visto como texto, se percibe nuevamente como objeto terminado.

En tercer lugar, la comprensión de la iconografía textil, ya no como un asunto de las imágenes y de la superficie, sino formando parte de su concepción como objeto tridimensional, compuesta por estructuras y técnicas de elaboración que generan conservan y preservan significancias en su composición.

QUINTO: EL TEXTIL COMO SISTEMA DE COMUNICACIÓN, ESCRITURA Y REGISTRO.

En quinto lugar, se consideran los enfoques que se aproximan al estudio del textil como sistemas de comunicación, escritura, y registro. De esta manera la tradicional distinción entre oralidad y escritura, que se proponía desde la cultura letrada occidental, puede ser discutida por la mediación de otras formas de

³⁰ Arnold. Denise y Elvira Espejo (2013) propone la consideración tridimensional del textil. y el estudio desde su naturaleza como objeto y sujeto.

lenguaje, registro y comunicación. Frank Salomón (2004) sugiere tratarlos conjuntamente con los quipus como parte de una semiosis basada en la fibra³¹. Sugiere que los grafismos indígenas no eran un sistema de escrituras con palabras, derivadas de los sonidos del habla “lexigrafía”. El grafismo indígena alude a los referentes del habla y se define como “semasiografía”, incluye mnemo- tecnologías, pictografías, las marcas arqueológicas en grada, y también las formulaciones lingüísticas, las notaciones de música, química y matemática los diagramas y los circuitos. La semasiografía no existe en un lenguaje determinado, sino que actúa como signos para el referente expresado en el medio visual usado, funciona en contextos de una cultura en común, pero con lenguas distintas. (Salomón 2004: 25 y 26). La escritura convencional recurre al alfabeto para expresar los sonidos del habla, y no existiría una correspondencia entre una forma específica y su representación. La interpretación del textil como sistema de comunicación, distingue finalmente las formas del conocimiento sensible respecto del conceptual, sosteniendo que, en el caso de la textilería, la objetivación de la palabra sobre el soporte físico, favoreció el desarrollo de un pensamiento más abstracto y capaz de conceptualizar el yo y el mundo que lo rodeaba. La diferencia consiste en que, en la escritura natural, las formas tanto geométricas (líneas, rombos, cuadrados, triángulos) como figurativas, en distintos soportes materiales (cerámica, textil, arquitectura) expresarían formas parecidas que se encuentran en el mundo natural. Los ríos, los cerros, los árboles y las flores, usualmente se representarían en lo geométrico, y los animales, los insectos y los humanos, en lo figurativo (Silverman 2012). Se buscará en el caso de los textiles, las convenciones del signo andino en términos de normas de estandarización (técnicas, estructuras, componentes, materiales, iconografías, y color). Los pobladores reconocerían el signo tejido, según el grado de complejidad de las técnicas, las estructuras usadas y las formas de los motivos. Hay en los usuarios un reconocimiento del mundo interior invisible al ojo. En el caso de los textiles se trata de una escritura sin palabras, desvinculada del habla, pero con la posibilidad de una lectura verbal, posterior de su contenido.

C- LA METODOLOGIA DE INVESTIGACION.

El imaginario occidental de dominación que surgió a partir de la Conquista, se caracterizó por la particular vinculación de la escritura, la memoria y la historia, en un sistema de valores único, que se transformó en verídico y legítimo (Arguedas 1957; Rama 1985; Mignolo 2003). El pasaje de la oralidad a la escritura, como forma de reflexión y expresión significó, la imposición de una única versión histórica del pasado indígena que perduró como hegemónica hasta el siglo XX (Gruzinski 2007). En Sudamérica se aceptó por regla general que, en el siglo XVI,

³¹ Semiosis en este sentido, se refiere al proceso social por el cual un determinado objeto o cosa, adquiere un significado mediante el sistema social en el que desempeña un papel y se convierte en signo.

entraron en crisis los sistemas de representación, comunicación, memoria y registro prehispánico y la consecuente sustitución por los sistemas de registro europeos. La escritura se instaló como dominante con sus soportes, especialistas, tecnologías de producción y circulación, pronosticándose la desaparición de los sistemas de registro basados en la oralidad, con las que se asociaba a las formas de expresión y representación prehispánicas. Sin embargo, la insuficiencia del contrapunto, tradición oral y tradición escrita, con la que se clasificó e intentó dificultosamente plantear la diferencia entre las formas de registro, expresión y memoria de las sociedades andinas respecto de las colonizadoras, evidencia que no todo lo condenado al silencio, permanece en el olvido.

“El mundo andino, no solo era oral, sino también era un mundo visual, musical, táctil, de colores, de olores y de movimientos; se podría caracterizar como un mundo multisensorial y extremadamente sofisticado en sus lenguajes y sus sistemas de registro y comunicación” (Martínez Cereceda: 2007,91).

La ampliación de las interpretaciones a partir de conceptos como el de textos visuales³², en sus diferentes soportes, forman parte de lo que podríamos denominar situaciones intermedias. Ubicadas entre los extremos de la oralidad y la escritura, no fueron comprendidas en toda su complejidad en los procesos de conquista y pueden proporcionar claves, para acercarnos a una nueva perspectiva de las prácticas sociales, ligadas a la memoria y a la constitución de una tradición en nuestras sociedades (Severi 2010; Martínez Cereceda 2007, 2011).

El textil es uno de los soportes que ha sobrevivido a la adversidad del tiempo y de los hombres, preservando marcas de las articulaciones que han mantenido con el contexto social, y que pueden ser interpretadas como huellas de los distintos ciclos coyunturales que caracterizaron a lo largo del tiempo a la región. El carácter polisémico que conservan, en constante re funcionalización y transformación, conforma una suerte de palimpsesto múltiple que combina elementos culturales de muy heterogénea duración y vigencia histórica. Me propongo, por lo tanto, interpelar diversos materiales documentales a partir de una metodología constituida por la combinación de técnicas tradicionales, como el análisis de fuentes y bibliografía sobre el tema del textil en los Andes; con la revisión de una diversa documentación visual (en la que se incluyen textiles arqueológicos y etnográficos), y técnicas de trabajo aportadas por la etnografía, como las entrevistas y la observación participante. La convergencia de técnicas y metodologías de investigación, provenientes de la arqueología, la historia y la antropología me permitirán un enraizamiento con el pasado perdido (Cassagne 1997). El consecuente análisis centrado en la materialidad de los objetos observados, me permitirá comprender las continuidades y las pervivencias en las

³²Cereceda usa el concepto de texto en su acepción de un soporte físico que contiene una información destinada a comunicar algo a alguien y que, lo tanto, ha sido producido para ello y que sigue un conjunto de reglas o procedimientos socialmente conocidos por una determinada comunidad de intérpretes.

prácticas textiles, como una aproximación a la forma en que los hombres construyeron y comprendieron una manera de ser, de pensar y de estar en el mundo, con los dioses y la naturaleza, con la vida y la muerte, con el tiempo, la memoria y el recuerdo. Comprendiendo las tensiones, rupturas, resistencias y readaptaciones en los procesos socioculturales de nuestras sociedades, como una configuración que no puede ser segmentada³³, estableciendo vinculaciones con las permanencias y continuidades, respecto de las formas culturales originarias de los pobladores³⁴.

Para cumplir el primer objetivo propuesto, e indagar en el proceso de producción del tejido analizando las transformaciones, tensiones y adaptaciones en las condiciones materiales y técnicas que se preservaron en la región, se realizará en primer lugar, un recorrido visual por la Colección Doncellas, compuesta por objetos textiles o vinculados con la práctica del textil. Dichos objetos forman parte del acervo patrimonial arqueológico de dos Museos; el Museo "Eduardo Casanova", del Instituto Interdisciplinario de Tilcara en la provincia de Jujuy; (FF y L. UBA) y el Museo Etnográfico "Juan Bautista Ambrosetti" de la Ciudad de Buenos Aires (FF y L. UBA). La visita, recorrido visual y toma de muestras fotográficas de las piezas del Museo Eduardo Casanova se realizó en el mes de enero 2020. Se fotografiaron y registraron alrededor de 100 piezas, entre las que se destacan objetos tejidos y objetos vinculados a la práctica de la tejeduría que preserva la Institución en Tilcara. Los procedimientos de investigación propios de la época determinaron la pérdida de contexto de las piezas arqueológicas³⁵. Sin embargo, si consideramos que detrás de una pieza arqueológica, hay seres humanos que intentaron expresar pensamientos, dichos objetos deben ser considerados conceptualmente como documentos.

El análisis del contenido visual centrado en la materialidad del textil, se deriva del contenido técnico que contienen y que comprende: la identificación de materiales, las técnicas de tejido y sus estructuras (el urdido, las técnicas de selección y conteo de hilos) las técnicas de aplicación del teñido y del color (la preparación de las capas de color), el tipo de objeto tejido y las piezas unidas en su construcción, la agrupación de estas, en unidades mayores junto con gamas de colores, combinaciones y composiciones.

³³Las investigaciones desarrolladas en Perú durante las décadas de 1960 y 1970 por John Murra, John Rowe, María Rostworoski, Luis Valcárcel y Tom Zuidema, entre otros, contemplaron la triple conjunción de los aportes de la historia, la arqueología y la antropología.

³⁴El cambio en la nominación de etnohistoria hacia antropología histórica es el resultado de un proceso de recambio en el que se puso en revisión tanto el objeto de estudio como la forma de abordarlo. Al modelo de análisis preexistente que se venía desarrollando en la sección de Etnohistoria (FF y L UBA) fundada por Ana María Lorandi se fueron incorporando las nuevas líneas de investigación desarrolladas en la historia social francesa y en la microhistoria italiana y los aportes de Anthony Giddens, Pierre Bourdieu y Marshall Sahlins entre otros.

³⁵ Los contextos de investigación propios de la época motivaron que los objetos textiles que conforman la Colección Doncellas, fueran catalogados en el mejor de los casos, como objetos de arte y se le atribuyeran un valor más estético que histórico.

En segundo lugar me propongo ampliar y diversificar el recorrido visual por los soportes, los ejes temporales y los regionales³⁶. De esta manera, si ampliamos los marcos de referencia, las interpretaciones respecto de los objetos y las técnicas que preservan, cobran una preponderancia mayor. Lo mismo ocurre con los objetos. Por lo tanto, cabe destacar que para el desarrollo de este aspecto que me planteo en el primer objetivo del análisis se consultará:

- Las Colecciones de textiles etnográficos que forman parte del Museo Etnográfico Juan B Ambrosetti.
- La revisión y consulta Catálogos acerca de textiles, entre los que cabe destacar: *1000 años del tejido en Argentina*, publicado en 1978 por el Instituto Nacional de Antropología, Ricardo Nardi, Diana Rolandi y Cristina Zubilliaga. *La argentina Textil*, catalogo presentado en la conmemoración de los 60 años del Fondo Nacional de las Artes. El valor más significativo de las piezas que forman parte de la colección consiste en que la gran mayoría fue adquirida entre los años 1967 y 1975 cuando eran producidas para el autoconsumo o el intercambio con poblaciones vecinas.
- La consulta de los fondos documentales de investigadores que se han relacionado con el tema del textil como Ana Biro de Stern (1930-1975) y Dellia Millan de Palavecino (1930-1991). Museo Etnográfico Juan B Ambrosetti.
- Los archivos fotográficos preservados en sus diferentes soportes provenientes Centro Argentino de Arte Textil. En dicho espacio también se consultarán las colecciones de Catálogos de diferentes Exposiciones y Muestras que preserva la Institución.
- Los registros fílmicos y videos documentales producidos como parte del relevamiento cinematográfico de expresiones folklóricas del Fondo Nacional de las Artes, realizadas por Jorge Preloran, Ana Montes, y Raimundo Gleyser entre las décadas de 1960 y 1970. También destaco el documental "Emiterio" basado en las prácticas y vida cotidiana de un tejedor en Iruya realizado por los cineastas Diego Seppi y José Tabarelli en el año 2006.

El resultado de las observaciones sobre los materiales detallados y el consecuente análisis de la profusa bibliografía dedicada a la temática del textil en los Andes, me permitirán construir históricamente, una interpretación a partir de un concepto dinámico de renovación y regeneración vigente en la relación entre los tejedores y la tejeduría. Los saberes sobre esas prácticas, transmitidas de generación en generación, de manera oral y desde la experiencia, mantienen una conexión inmediata con las múltiples formas de comprender el mundo que la actividad textil, preservó como práctica ancestral.

³⁶Se considerará como marco de referencia más amplia el Área Andina.

A las particularidades que podríamos identificar como más antiguas en la región, se le agregaran aquellas que provienen de los intercambios y de las distintas formas de contacto y dominación regional, que podrían definirse como foráneas, indicios de las conexiones que los habitantes mantuvieron con otras regiones como por ejemplo Tiwanaku y que persisten a través de los siglos. El reconocimiento de ese saber popular y la vigencia de la tejeduría en las sociedades contemporáneas, expresan y son la expresión viva, de la conexión y explicación elaborada y reelaborada a lo largo de los siglos, por las personas que las comprendieron y las comprenden.

Para cumplir con el segundo objetivo propuesto, e identificar las distintas etapas en el proceso de formación de un tejedor contemporáneo, considerando los saberes que intervienen en el proceso de adquisición y transmisión de las técnicas textiles en el contexto local, en enero 2020 visite, a Don Roberto Puca, maestro tejedor experto de Humahuaca. En los encuentros se aplicaran dos técnicas de trabajo aportadas por la etnografía, específicamente me refiero, a la observación participante³⁷ y a la entrevista³⁸. La entrevista es considerada, una relación social a través de la cual se obtienen enunciados y verbalizaciones en una instancia de observación directa y de participación (Guber 2011,70). Para lograr el acceso al universo cultural del informante, la entrevista antropológica se vale de tres procedimientos: la atención flotante y la categorización diferida del investigador y la asociación libre del informante. Si bien hay una serie de temáticas pensadas de antemano para desarrollar en los distintos encuentros, los mismos funcionaran como nexos provisorios ya que se privilegió la conversación, permitiendo que la libre asociación de ideas y recuerdos construyan otros temas más significativos que me permitan conocer los sentidos locales. Este tipo de esquema requiere cierta flexibilidad y paciencia que se manifiesta en estrategias para descubrir las preguntas idóneas tratando de identificar los contextos en virtud de los cuales las respuestas cobran sentido. Debo mencionar también la consulta y revisión de los catálogos, fotografías de exposiciones, documentos y entrevistas que Roberto Puca atesora en su archivo privado.

Para desarrollar el tercer objetivo, en los últimos diez años, he recorrido y visitado en varias ocasiones distintas localidades de la Quebrada de Humahuaca. Las conversaciones y las entrevistas realizadas me permiten reflexionar sobre el

³⁷ La observación participante permite recordar que se participa para observar y que se observa para participar. Involucramiento e investigación no son opuestos sino parte de un mismo proceso de conocimiento social.

³⁸ Entiendo que la técnica de la entrevista puede ser comprendida como una estrategia para hacer que la gente hable sobre lo que sabe, piensa y cree, En particular durante enero 2020, se entrevistó a Daniel Ramos, destacado ceramista de Humahuaca, a la Dra. María Luisa Rubinelli, profesora en la Universidad de Jujuy y residente en Humahuaca y a Rubén Cruz sacerdote y concejal en Humahuaca quien tiene un amplio conocimiento de la región de la Puna en la que ha desarrollado su labor durante los últimos años.

impacto que la transformación del área en Patrimonio Natural y Cultural de la Humanidad a partir del año 2003, ha tenido en la práctica de la tejeduría en el contexto local.

Los detalles aportados en las conversaciones, en las visitas y en los recorridos por el lugar permiten distinguir lo esencial y lo general con mayor profundidad. La utilización del espacio acotado, desde el cual pueden observarse los comportamientos de sus habitantes desde una perspectiva micro, desde la singularidad, no elude la opción de realizar simultáneamente un ejercicio analítico saltando escalas para generalizar y comparar, estableciendo relaciones entre lo local, lo regional y lo global (Lorandi 2012). Si se analiza un proceso en la larga duración y en amplios territorios, siempre existirán elementos comunes, pero si se ignoran las especificidades locales o regionales, no se puede comprender en toda su magnitud el proceso global.

II

DONCELLAS, LAS TECNICAS TEXTILES COMO FORMA DE MEMORIA.

INTRODUCCION.

Es sabido que, en la producción social de su existencia, el ser humano construye maneras de pensar y de actuar sobre los semejantes y la naturaleza que lo rodea; de esta manera produce y reproduce su propia historia y cultura. En los Andes, las formas de pensamiento parecen haberse movido dentro de un sistema hermético (Abal de Russo: 2010, Desrosiers: 2014, Arnold: 2014, Allen: 2015). Podría interpretarse que todo ha sido creado de modo que lo que está abajo, es reflejo o proyección de lo que está arriba, yuxtaponiendo las ideas en paralelo, como las urdimbres y las tramas en el telar³⁹. Ejemplo de ello, podrían ser las líneas horizontales y verticales que forman parte de los ceques, las estructuras que se conforman en las técnicas textiles, como también, otras manifestaciones materiales de similar magnitud como los quipus. Al interior de una formación sociocultural, las producciones materiales, podrían ser interpretadas como la materialización de los pensamientos y como el producto de una forma de pensamiento (Godelier 1989). Puede inferirse, que los diversos elementos que conforman la realidad material de una sociedad, comparten necesariamente principios y patrones que funcionarían como recursos para construir y comunicar esa realidad, definiendo un horizonte mínimo de comprensión a partir de un código básico, amplio y común preservado en el textil.

Edad del textil, podría ser entonces, la denominación otorgada a la antigua historia de América, ya que en la textilera se condensó la alta tecnología propia de su tiempo, conformando además, un modelo estético y conceptual⁴⁰. “Los tejidos eran, en un grado que no tiene paralelo en otras culturas del mundo, la fundación de todo el sistema estético en los Andes” (Stone Miller 1993). Durante el proceso técnico del tejido, la sintaxis textil, impuso a la habilidad de los antiguos tejedores andinos, una serie de reducciones geométricas (Conklin: 1987, Paternosto: 2001). Aceptadas como inherentes al medio, se transformaron en las más apropiadas, para destilar e intensificar los significados simbólicos, religiosos y míticos propios de las culturas andinas.

³⁹Según Cesar Paternosto (2001) una profundización en el estudio del papel de las coordenadas propias del mundo textil –urdimbre y trama-desempeñaron una función semejante a las coordenadas que el sistema de representación con perspectiva tuvo en Occidente.

⁴⁰En las excavaciones llevadas a cabo por Junius B. Bird en Huaca Prieta en el valle de Chicana, se recuperaron más de cuatro mil trozos de tela de algodón. Fueron datadas entre el 3000 y el 2500 AC, es decir unos mil años antes de la llegada de la técnica cerámica. La capacidad técnica reservada en los fragmentos indica un origen muy anterior que seguirá consolidándose en el tiempo y a partir de los cuales se pudo reconstruir los arquetipos culturales más significativos de la América precolombina, el cóndor, la puna, la serpiente bicéfala y la figura humana.

De esta manera, las fronteras entre la naturaleza y la cultura, como también las distinciones entre lo material⁴¹ y lo ideal⁴², quedan diluidas a partir de la transferencia que se sucede entre los pensamientos y las técnicas productivas. En ellas, cristalizan los indicios que permiten comprender la ancestralidad que se preserva como herencia de nuestros antepasados. Por lo tanto, en la conformación de un paradigma basado en el conocimiento preservado en el textil, se debe comenzar por reconocer que, en los complejos procesos tecnológicos, en las decisiones materiales y en las sofisticadas síntesis geométricas, las técnicas textiles, concentraron un profundo simbolismo, con el que se comprendió el mundo, transformando al arte del tejido, en la mayor y más antigua expresión estética de nuestras sociedades.

Desde muy antiguo, Doncellas estuvo relacionada con la actividad textil. Bajo esa denominación, es necesario diferenciar en este capítulo; A) Un sitio arqueológico, abordado por los investigadores, en distintos momentos a lo largo del siglo XX. En el sitio se localizó un antiguo poblado sin defensas, con extensas parcelas agrícolas y silos de almacenaje, que se desarrolló entre el 900 y el 1480 DC en la cuenca del Río Miraflores, actual departamento de Cochino en la Puna Jujeña⁴³. B) Una Colección de textiles arqueológicos, proveniente en su mayoría de contextos y rituales funerarios, que se destacaron por su importancia para el estudio de la memoria técnica textil de la región, en periodos de larga duración. Desarrollaremos a continuación, desde ambos aspectos, la vinculación de Doncellas con la textilería.

A) Desde una perspectiva arqueológica, en la segunda mitad del siglo XX las investigaciones respecto del sitio denominado Doncellas (Boman 1918, Vignati 1938, Casanova 1943 y 1968, Lafón 1965, Ottonello y Krapovickas 1973, Lanzone y Suetta 1976, Lanzone 1983-1988, Pérez, Galván 2011) determinaron el valor cultico y espiritual que los pueblos pastores le dieron al sitio. También se destacó, la funcionalidad distintiva como centro de producción textil especializado, destinado a satisfacer el autoabastecimiento y el intercambio de productos con otras regiones. El Poblado parece haber alcanzado su pleno apogeo en el siglo X (a partir del colapso político, religioso y económico de La Aguada y de Tiawanaku), cuando comenzaron a experimentarse profundos cambios y transformaciones demográficas, políticas y económicas (Yacobaccio 1979; Tarrago 2000, 2007; Nielsen 2006). Según los autores, en el proceso de florecimiento se entrelazaron logros tecnológicos previos y antiguas tradiciones culturales con nuevos fenómenos. Estos últimos, ocurrieron en relación con el aumento demográfico y la aplicación de tecnologías más avanzadas para la intensificación del manejo de los

⁴¹Godelier (1989) entiende por realidad material tanto las que se corresponden con la naturaleza exterior al hombre, como las creadas por el mismo en las que incluye a las herramientas, a las especies de animales y vegetales que ha domesticado.

⁴² Por realidades ideales el autor se refiere a las formas de pensamiento implicadas en la producción y la reproducción de las relaciones sociales. Incluye todas las formas de pensamiento, conscientes o inconscientes, cognitivas o no cognitivas.

⁴³ Las instalaciones agrícolas cubrían unas 3000 ha incluyendo bancales y cuadros de cultivo.

recursos naturales y de su reproducción. Entre los desarrollos más destacados se menciona: la agricultura por irrigación, el control de los recursos de diversos pisos ecológicos y una explotación ganadera intensiva. Estos procesos sociopolíticos ocurrieron en relación con una intrincada red de guerras y alianzas que habrían caracterizado al periodo que antecede al dominio incaico en la región⁴⁴.

Durante este proceso, se profundizaron las relaciones sociales desiguales, tanto en la organización del trabajo, como en la distribución y el consumo de bienes. Así como también, la instalación de talleres para la producción de objetos de alto valor social y simbólico por parte de artesanos especializados, que parecería vincularse con el refuerzo y la consolidación de las elites dentro de la sociedad. En los textiles, que forman parte de los ajuares funerarios hallados en el sitio, se detectaron diferencias que permitieron identificar ciertos atributos de prestigio y poder asociados con los tejedores.

B) La Colección Doncellas, fue reunida a partir de las investigaciones realizadas por el Dr. Eduardo Casanova en las décadas de 1940⁴⁵. Está conformada por una gran diversidad de objetos e instrumentos relacionados con la actividad textil, así como también maderas talladas, calabazas decoradas, cerámicas, cestería cordelería y metalurgia. Entre los textiles arqueológicos y los materiales vinculados a la práctica textil, que forman parte de los ajuares funerarios que conforman la Colección, se han identificado uncus, chuspas, fajas, mantas, costales y bolsas. Los contextos propios de investigación que caracterizaron al siglo XX, el desconocimiento de los métodos estratigráficos y de datación, fueron limitaciones significativas respecto del establecimiento de la temporalidad y el conocimiento sobre la materialidad. A pesar de los cambios metodológicos que caracterizaron a los estudios arqueológicos a mediados del siglo XX, las secuencias temporales y culturales se determinaron en base a la materialidad cerámica; el textil, debió esperar nuevas perspectivas y metodologías de investigación que permitirían develar los asombrosos misterios que aún conservan y preservan. Los nuevos enfoques y los métodos de datación que se implementaron en los últimos tiempos, permitieron comprender las persistencias, continuidades y rupturas detectadas en las especificidades técnicas que la textilera adquirió en la región puneña.

La comprensión y estudio de las técnicas textiles, es abordada en este capítulo a partir de su consideración como códigos portadores de un lenguaje visual. La distinción y clasificación de los procedimientos tecnológicos y de las

⁴⁴Con la invasión de los Incas a fines del siglo XV (Conrad y Demarest 1990, D'Altroy 1992, 2003) se profundizaron aspectos que reforzaron el control político y social en términos materiales y simbólicos. El textil amplió sentidos y formo parte de los códigos de la dominación participando de las ritualidades que relacionan a las autoridades políticas y religiosas establecidas en el NOA, con el Coricancha y el Cuzco. Los caminos trazados siguiendo la línea de los ceques, (Bouysse Cassagne 1997) las ceremonias como la Capacocha (Duviols, 1976) y los sacrificios de niños hallados en los cerros tutelares, como el nevado de Chuscha o Llullaillaco (Abal de Russo, 2010) ponen de manifiesto la dimensión que adquiere la dominación incaica sobre la región.

⁴⁵Forma parte del acervo patrimonial que se conserva en dos instituciones, el Museo Etnográfico "Juan Bautista Ambrosetti" en la Ciudad de Buenos Aires y el Museo "Eduardo Casanova" en la localidad de Tilcara.

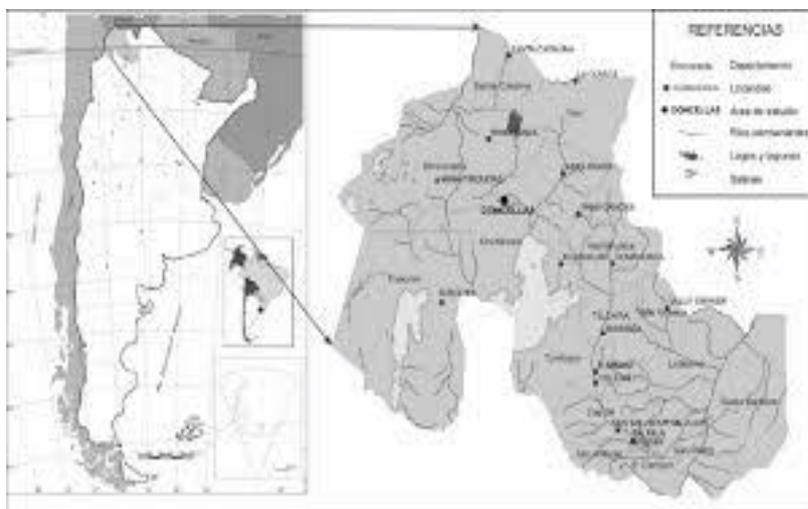
particularidades materiales que intervienen en sus procesos de producción, las transformarían en soportes visuales, a partir de las cuales, se puede comprender las continuidades, rupturas y las readaptaciones en largos periodos temporales. De esta manera, la memoria técnica textil es una clave, para interpretar las dinámicas socioculturales que caracterizarían a la región en procesos de larga duración. La vigencia y persistencia de ciertos atributos técnicos, preservados en los textiles arqueológicos de Doncellas, permitieron establecer una larga y prestigiosa tradición textil que aún se conserva en las prácticas de los tejedores contemporáneos. La observación y el análisis comparativo, permitió ampliar conocimientos e identificar particularidades materiales, técnicas, e iconográficas. La comprensión del lenguaje tecnológico específico, las características de los materiales utilizados y los significados socioculturales asociados y preservados en los saberes textiles, transformarían a las técnicas textiles detectadas en la Colección Doncellas, en una forma de memoria ancestral en la que condensaron las antiguas formas de hacer y comprender el mundo, que caracterizaron a los antiguos habitantes del actual territorio argentino.

A- DONCELLAS, EL SITIO ARQUEOLOGICO.

A principios del siglo XX, en el Poblado conocido como Doncellas (emplazado en la cuenca central del área denominada Guayatayoc-Miraflores en un ambiente típico de Puna) se halló un monumento escalonado, construido en piedra canteada, desde donde se observa el cauce ondulante del río Doncellas serpenteando por la planicie. Los escalones del monumento forman una planta trapezoidal sobre una pequeña elevación artificial desde la cual se visualiza el Poblado con sus habitaciones, patios y el sector de los Farallones. El sitio fue abordado en distintas oportunidades a lo largo de las décadas y de manera sucesiva (Boman 1908, Vignati 1938, Casanova 1943 y 1967, Lafón 1965, Ottonello y Krapovickas 1973, Lanzone y Suetta 1976, Lanzone 1983-1988). Los fechados radiocarbónicos realizados sobre el material textil encontrado en el lugar, formado por cuerdas y cordeles, ofrecen una cronología que ubicó las ocupaciones entre 4800 AP, 1000AP, 740AP y 310 AP (Alfaro de Lanzone 1988 y Pérez de Micou 1997, 2009). El hallazgo del monumento significó una importante novedad en el área puneña. Como complemento, fueron exhumados numerosos fragmentos de menhires que no han conservado signos o figuras, caracterizándose por su simpleza. La posición estratégica de la zona donde se emplaza la localidad, ha permitido que las poblaciones que la ocuparon, utilizaran los llanos húmedos para las actividades pastoriles.

El ambiente ha jugado un rol importante en las limitaciones a la productividad tanto agrícola como pastoril. Pueden cultivarse vegetales microtérminos (quínua, papa y otros tubérculos andinos) y maíz en algunos lugares muy prósperos. La ganadería de camélidos es posible gracias a las pasturas estacionales que se encuentran en los fondos de las cuencas, así como en las vegas de agua permanente

(Albeck, 2001). Los rasgos altitudinales y topográficos influyen en las temperaturas medias, que pueden llegar a 40 °C, las heladas son frecuentes durante la noche y predecibles entre abril y octubre (Ottonello, 1973).



Mapa 2. Área arqueológica del río Doncellas⁴⁶.

El área arqueológica se ha delimitado en diferentes sectores: el Poblado principal; (las casas –pozo en la entrada del poblado) y el sector de los Farallones (a ambos lados del poblado). La descripción se completa con la observación de cuevas y aleros; andenes de cultivo y acequias de piedra. No se han encontrado restos de construcciones de tipo defensiva o de protección. De acuerdo con la evidencia encontrada en el sitio, las técnicas de construcción empleadas y la finalidad de los monumentos exhumados, se distinguió una arquitectura funeraria, de una arquitectura civil.

- *La arquitectura funeraria* se caracterizó como variada y representativa de una cultura que se ha ido desarrollando a través del tiempo y que mantuvo relaciones con áreas circundantes. Está constituida por las casas tumba y las grutas tapiadas. Las primeras, fueron construidas con paredes de adobe, pintadas con motivos en los que predominan los camélidos. En el sector de los Farallones, quedaron huecos que señalan el encastrado de las vigas de cardón, que sostenía los techos. Fueron utilizados como sitios de enterratorios colectivos y se preservaron, numerosos y variados ajuares fúnebres, en excelente estado de conservación. Se abrieron alrededor de 200 enterratorios alineados a lo largo de los Farallones que enmarcan el sitio. Las grutas tapiadas, también se utilizaron para enterrar a los difuntos, aprovechando las cavidades naturales en las rocas.

- *La arquitectura civil* está conformada por el sector de viviendas o poblado. Ubicadas en la entrada del sitio, las casas pozos, están formadas por recintos cuadrangulares y rectangulares con paredes anchas de piedra sin argamasa y puertas angostas. Otro tipo de habitación son los círculos hundidos, semi

⁴⁶El mapa es utilizado en la publicación del trabajo de investigación de Martina Pérez y Violeta Killian Galván (2011) para identificar el sitio denominado Doncellas.

subterráneos ubicados en las afueras del poblado y posiblemente más antiguos. Cada recinto, parece haber sido utilizado para una finalidad específica, destacándose las siguientes actividades: cocina, taller lapidario, depósito de material lítico y el taller de tejedores⁴⁷.

EL VALOR ESPIRITUAL Y CEREMONIAL DE DONCELLAS, LOS AJUARES FUNERARIOS, LOS TEJEDORES Y LA ESPECIALIZACION TEXTIL.

Basándose en las comprobaciones arqueológicas efectuadas a lo largo de los años, Alfaro y Suetta en 1976 desarrollaron la hipótesis del valor cultico de Doncellas. Propusieron una habitabilidad estacional del sitio, que se repetiría cíclicamente, durante cinco siglos. Se infiere que, sobre el aspecto religioso, girarían los intereses y la vida económica de las comunidades que se asentaron en los sitios. Pueblos pastores, como sería el caso de Doncellas, tienen una ocasión propicia para reunirse en el momento de la cuenta y marca de los animales nuevos, ofreciendo a la tierra, la sangre del animal elegido por su belleza.

“Sangre con la que se asperjan las paredes del lugar elegido para la ceremonia, cercana a la estructura escalonada, cuyas paredes, además, están cubiertas con pinturas rupestres con un alto valor simbólico” (Alfaro 1978: 135,136).

La hipótesis de una funcionalidad espiritual, específica y complementaria del monumento, se ha concluido a partir de la investigación de seis yacimientos arqueológicos ubicados en forma radial respecto del sitio⁴⁸. Los ajuares funerarios se transformaron en uno de los hallazgos más significativos del sitio. La primera inferencia asociada a las diferencias entre los mismos fue realizada por Casanova en 1943, justificando la apreciación en la presencia de ajuares funerarios más abundantes y variados en el sector de los Farallones (al cual denominó Yacimientos), respecto de los ajuares hallados en el sector del Poblado.

Los trabajos en el lugar, realizados por Lidia C Alfaro de Lanzzone y Juan M Suetta desde 1973, permitieron registrar el aporte más significativo. Me refiero a las diferenciaciones dentro de los patrones mortuorios identificados, (basada en la distinción entre el Poblado y el sector de los Farallones) afirmando, que aquellos individuos que produjeron textiles de manera especializada, eran inhumados en el sector de los sepulcros ubicados en los Farallones (Alfaro de Lanzzone 1983). En 1996, Pérez de Micou identifica otra diferencia significativa entre ambos sectores, en este caso, referidas a aspectos tecnológicos en las manufacturas de materiales vegetales flexibles. El material proveniente del Yacimiento 26 y la datación le

⁴⁷ Según la descripción de Lanzzone se encontraron bowls para hilar y los apoyos del telar. La especialización se pone de manifiesto en los ajuares fúnebres con predominancia de materiales e instrumentos textiles.

⁴⁸Rinconada y Tinate están relacionados con el arte rupestre. Queta, Aguas Calientes y Sorcuyo son conglomerados habitacionales que guardan similitud. Sayate parecería funcionar como granero del área

permitieron inferir la ocupación del sitio Doncellas desde muy antiguo remontándose al Periodo Arcaico Tardío.

Más tarde, Egaña y su equipo, encontraron niveles de variabilidad intra e intertumbas y observaron un dato relevante, había individuos dentro de la sociedad, que tenían acceso a ciertos bienes escasos y con una importancia simbólica social diferencial dentro del mismo contexto (Egaña 2003). La explicación de la existencia de patrones mortuorios diferenciados, es el objetivo de las investigaciones de Pérez y Galván, quienes avanzaron en la apreciación de diferenciaciones cualitativas, a partir del análisis comparativo entre los materiales cerámicos y óseos⁴⁹(que provienen del sector Poblado) y los conjuntos cerámicos (provienen del sector de los sepulcros o yacimientos ubicados en los Farallones)⁵⁰. Las diferencias sugeridas se expresarían como reflejo de las relaciones sociales que tuvieron lugar en el pasado. Los resultados del análisis del material cerámico, permitieron identificar un alto porcentaje de cerámica con formas y funciones domésticas, como la cocción y el servicio de alimentos en el sector del Poblado. Los restos cerámicos provenientes del sector de los sepulcros (Farallones), se encuentran finamente decorados y no presentan datos asociados con la alimentación. El registro óseo humano, correspondió a datos obtenidos de individuos asociados al sector Farallones y al Poblado, arrojando información muy relevantes,⁵¹ atribuible a un tratamiento diferencial⁵² de cierto tipo de personas, relacionadas con la actividad textil. “Desde esta perspectiva, atribuimos las diferencias encontradas en los patrones mortuorios a un tratamiento diferencial de cierto tipo de personas relacionadas con la producción textil” (Pérez, Galván 2011:96). Según las autoras, la cantidad de ítems encontrados en las tumbas, se relaciona más con un proceso de valoración, por parte de la comunidad hacia esta actividad, antes que una situación de poder diferencial ejercida por los individuos que poseen acompañamiento mortuario diferenciado.

En consecuencia, a partir de la comparación de los patrones mortuorios, puede inferirse el lugar diferenciado y valorado que ocuparon los tejedores en tanto productores especializados dentro de su comunidad. Son ellos, los que recibieron un trato especial, “es decir que no estaríamos en presencia de una elite que se apropia, sino de un sector que produce objetos de valor y a su vez es valorado” (Pérez, Galván 2011:97). También los análisis revelaron, que, si bien Doncellas actuó como nodo articulador de caravanas, desde las tierras altas hacia las zonas subandinas y los valles intermedios, (Yacobaccio 1979, Pérez de Micou 1997) la

⁴⁹ Estos restos se encuentran en el INALP y la muestra se compone de 947 fragmentos y 46 piezas completas de cerámica.

⁵⁰ Suman 29 piezas completas y se encuentran en el IIT y más de 200 Se encuentran en el Museo Etnográfico.

⁵¹ Los restos óseos correspondientes al Hallazgo 3 (Don 88, Don 215 y Don 24) han sido encontrados juntos, siendo el contexto cronológico correspondiente con la ocupación incaica en el lugar.

⁵² Además de la información ergológica y el análisis de las cerámicas se registran otros elementos suntuarios como keros, collares, tabletas talladas, objetos emplumados, tumis de oro y plata etc. y maíz que cumplió un rol importante en el vínculo de los vivos con los muertos.

tejeduría fue la actividad que identificó y diferenció al sitio (Tarrago 2000, Nielsen 2006). El componente productivo textil, parece ser el que le da identidad al área (Yacobaccio 1979; Madero 2001). Es importante remarcar que este sector geográfico presenta un alto potencial ecológico para la explotación ganadera secundaria, transporte y textilera. Por lo tanto, se puede inferir que Doncellas, fue un centro de producción textil especializado, destinado a abastecer la demanda interna de los grupos y para ser utilizados en redes de intercambio.

Una de las principales ideas que se desprende de estudiar la permanencia del textil a lo largo del tiempo, (entendiendo como una sola configuración aquella comprendida por el periodo precolombino y el colonial) es que en el contraste entre la evidencia arqueológica y la información que aportan las crónicas coloniales, se pone de manifiesto que en sus orígenes la textilera era una práctica muy antigua y anterior en muchos miles de años a la presencia de los Incas y sus formas de dominación en el Tawantinsuyu. Específicamente, profundizar en el análisis de los textiles de Doncellas, (Rolandi 1973, 1979, López Campeny 2005) permitirá reconocer técnicas y procedimientos que vinculan la actividad textil con una larga tradición que es necesario comprender, desde un enfoque interdisciplinar. Una perspectiva arqueología e histórica combinada, nos aproximara a la ancestralidad de la textilera en Doncellas, como así también, al rol preponderante que reviste la figura del tejedor en la región.

B- EL ESTUDIO DE LOS TEXTILES ARQUEOLOGICOS QUE FORMAN PARTE DE LA COLECCIÓN DONCELLAS.

En la década de 1940 los trabajos realizados por el Dr. Eduardo Casanova en el poblado de Doncellas, Departamento de Cochino en la Puna de Jujuy, darán origen a la Colección Doncellas⁵³. Los materiales que la conforman, muestran una gran diversidad de objetos e instrumentos relacionados con la actividad textil, así como también, materias primas textiles de lana, maderas talladas, calabazas decoradas, cerámicas, cestería, cordelería y metalurgia. Además, un análisis cuantitativo de los objetos relacionados con la actividad textil pertenecientes a la Colección (construido en base al inventario de las campañas de Casanova en 1942, 1943,1944) determina que más del 50% de los objetos son componentes de esta actividad: husos, torteros, agujas, peines, instrumentos de madera para tejer, y una valiosa colección de objetos tejidos.

Según la tipología establecida por Bennet en 1948, se definirá el conjunto de objetos dentro del complejo Puna Complex, correspondiente a pastores y agricultoras de altura. Casanova y Ciro R. Lafón hablan de una Cultura Atacameña con rasgos locales y denominaron "Cultura Atacameña de tipo Doncellas" a la resultante de la seriación de los yacimientos (Casanova 1943; Lafón

⁵³ Forma parte del acervo patrimonial del Museo Etnográfico "Juan Bautista Ambrosetti" de la Ciudad de Buenos Aires, FF y L (UBA) y del Museo "Eduardo Casanova" del Instituto Interdisciplinario de Tilcara en Jujuy, FF y L (UBA).

1965). La Colección Doncellas fue abordada a lo largo del tiempo por distintos especialistas, destacándose en el estudio de los textiles Rolandi de Perrot y Jiménez de Puparrelli (1973, 1979); Renard (1994, 1997), la cestería y cordelería, Pérez de Micou (1996, 2001, 2009); la metalurgia Pérez (2007), las calabazas decoradas, Hernández Llosas (1983-1985). Muchos de estos materiales, por las formas propias en las que se desarrollaban las metodologías de trabajo en la época en que fueron encontrados, carecen de referencialidad respecto de sus contextos de pertenencia. Sin embargo los aportes que se obtienen a medida que son sometidos a nuevos procedimientos metodológicos y tecnológicos⁵⁴, permiten ampliar información a partir de las relaciones que establecen con otras materialidades, como así también, respecto de la profundidad temporal que alcanzan en la datación. Los fechados radiocarbónicos más relevantes obtenidos, ubicaron cronológicamente a los objetos encontrados, entre el 700 AP y el 4800 AP⁵⁵, transformando a la Colección Doncellas en fundamental para el estudio del Patrimonio Cultural en la región.

TEXTILES ARQUEOLOGICOS Y CONTEXTOS DE INVESTIGACION.

Los primeros trabajos dentro del campo de estudios definidos como arqueológicos, comenzaron en Argentina a fines del siglo XIX y principios del XX, destacándose las investigaciones de Ambrosetti Lafón Quevedo y Quiroga⁵⁶. Respecto de textiles, la primera investigación sobre telas arqueológicas de la región de la Puna, se debe a Robert Lehmann- Nitsche, cuyos resultados se pueden observar en su *"Catalogo de antigüedades de la provincia de Jujuy conservadas en el Museo de la Plata (Santa Catalina, Casabindo y cementerios varios)"* publicado en 1902.

En 1918 Eric Boman estudió los textiles de la momia de Salinas Grandes, de la Puna Jujuy. Saber su antigüedad llevó a Boman a considerar, que todos los restos, eran relativamente recientes y de desarrollo sincrónico. El desconocimiento del método estratigráfico, la inexistencia de métodos de datación y la ausencia de intentos

⁵⁴ Es el caso de Doncellas (Puna Septentrional, Jujuy, Argentina): Nuevos enfoques a partir del estudio cerámico y del análisis paleodietario. Martina Pérez y Violeta Killian Galván. Estudios Atacameños N°42/2011 pp79-100.

⁵⁵ Esta datación corresponde a las investigaciones realizadas por Pérez de Micou (2009), respecto del Yacimiento 26 de la colección Doncellas.

⁵⁶ Ambrosetti realizó una breve descripción de las estelas o menhires. Señaló las diferencias existentes entre los restos arqueológicos del Valle, respecto a otras regiones del país. Según sus opiniones, los menhires debían corresponder a una cultura distinta, relativamente antigua, cuyo origen debía buscarse en la cuenca del Titicaca (Ambrosetti 1897). De la misma manera estableció diferenciaciones respecto de los materiales arqueológicos procedentes de la Quebrada de Humahuaca. Anticipó las diferenciaciones respecto del que procede de la región diaguaita, y sugirió semejanzas respecto de la Puna de Jujuy y la región de Chichas al sur de Bolivia (Ambrosetti 1908). Los trabajos posteriores, dejaron de lado estas ideas y centraron sus tareas en la interpretación de las imágenes representadas en los objetos arqueológicos y en la descripción de los artefactos (específicamente la cerámica) en categorías clasificatorias como tipos o estilos que serían atribuidos a pueblos distintos.

sistemáticos de análisis con fines cronológicos, fueron limitaciones significativas respecto del conocimiento sobre la materialidad y la temporalidad.

Entre 1950 y 1970, el objetivo fundamental que se propusieron las investigaciones arqueológicas, fue la de ampliar y profundizar el esquema propuesto por las innovaciones aportadas por Rex González⁵⁷. A partir de 1955 con la aplicación de la técnica de radiocarbono estratigráfico y de seriación cuantitativa se abrieron nuevas perspectivas para la construcción y verificación de la datación. Su aporte significó la implementación de una transformación metodológica⁵⁸ para el abordaje de la perspectiva arqueológica⁵⁹. Comenzará así, una etapa signada por el interés en obtener secuencias culturales confiables y determinar los contextos correspondientes a cada cultura. Las cronologías, elaboradas a partir de las secuencias y los contextos culturales, significaron un avance, a pesar de las limitaciones metodológicas. La cerámica, constituía la mayor parte del material arqueológico. De esta manera, se transformó en el elemento fundamental para orientar la reconstrucción de los contextos y el establecimiento de secuencias. Las unidades de integración sobre las cuales se basaba el análisis del desarrollo cultural, eran *las culturas arqueológicas*. Para definir las era necesario determinar *los contextos culturales* correspondientes a cada una de ellas⁶⁰. “Cada contexto cultural, era una lista de elementos encontrados, total o parcialmente, reiteradamente en asociación. Cada cultura arqueológica se caracterizó y diferenció de las demás, por poseer un contexto cultural que le era específico” (Nuñez Regueiro 1975). Otros soportes, como los textiles, la pintura rupestre, los artefactos en madera entre otros, tuvieron que esperar el tiempo en el que nuevas perspectivas, nuevos procedimientos tecnológicos y metodológicos permitieran su abordaje. Las investigaciones recientes renuevan las interpretaciones sobre el periodo denominado Formativo⁶¹ y su definición,

⁵⁷Rex González nació en Pergamino, provincia de Buenos Aires. Fue el primer arqueólogo argentino doctorado en Antropología en 1948 por la Universidad de Columbia New York (EEUU). En la década de 1950 fue el primero en utilizar la técnica de datación con carbono 14. La obra “Contextos culturales y cronologías relativa en el Área Central del Noroeste Argentino” será fundamental para el estudio de la región.

⁵⁸La publicación en 1955 de los artículos de Rex González fue la modificación más significativa para el estudio de la perspectiva arqueológica del NOA.

⁵⁹Según Tartusi y Regueiro en 1948 se publicó la obra de Bennett Bleiler y Sommer (1948) donde se sistematizó la información obtenida hasta ese momento en un intento por ordenar cronológicamente los materiales, dividiendo la secuencia en periodos y caracterizando al patrimonio cultural correspondiente

⁶⁰Pedro Krapovickas junto a Marta Ottonello centraron sus estudios en la Puna, tratando de determinar si los complejos denominados culturales puneños pertenecen realmente a un único complejo cultural (como se había sostenido hasta el presente). Desde la comparación, trataron de establecer relaciones con vestigios encontrados en el Norte de Chile, arriesgando la posibilidad de las continuidades arqueológicas que unen el complejo puneño, más allá de la frontera con Bolivia, en un todo regional. Sus postulados alcanzaron un mayor grado de desarrollo explicativo, en el conocimiento de los desarrollos socioculturales que se determinaban a partir del impacto de la presencia Incaica

⁶¹El término es utilizado desde mediados del siglo XX para identificar un periodo dentro de una secuencia cultural amplia definido sobre la base de una serie de rasgos o elementos compartidos recurrentes. Es empleado como herramienta conceptual y metodológica en el marco de la

proponiendo una marcada continuidad y persistencia en los procesos socioculturales entre las poblaciones agropastoriles puneñas⁶² y sus predecesoras de economía cazadora-recolectora. Las practicas funerarias y la inhumación de los restos humanos conformaría una larga tradición que vincularía a los ancestros, las legitimidades parentales y territoriales, y los tejidos que forman parte de los ajuares funerarios.

“Las tumbas representarían recordatorios de las relaciones intergeneracionales, legitimando y reafirmando los derechos territoriales para ciertos grupos, líneas de parentesco o linajes, al materializar la continuidad de una línea familiar ancestral” (Aschero 2010, 319).

Entre las ofrendas funerarias, el rol preponderante del textil, podría ser interpretado como medio de identificación étnica, de legitimación de derechos sobre espacios, de recursos y de negociación de roles y poder entre las diversas comunidades de la región. (Aschero 1979; 2000, Nielsen 2000; López Campeny, Martel 2014). Desde esta perspectiva de investigación, la materialidad textil, almacena información que expresa la estrecha vinculación, entre las prácticas ligadas al culto a los ancestros y la formación de los linajes. Los textiles adquieren una particular relevancia, como referencia de la consolidación del poder de los señores locales, el establecimiento de los rasgos identitarios y su asociación con los procesos sociopolítico característica del periodo posterior al 1200 DC y previo a la llegada de los Incas y españoles al actual territorio argentino.

OBSERVACION, DESCRIPCION Y CLASIFICACION DE LOS TEXTILES Y DE LOS OBJETOS VINCULADOS CON LA PRACTICA TEXTIL QUE CONSTITUYEN LA COLECCIÓN DONCELLAS.

En la Colección Doncellas podemos distinguir objetos, materiales textiles o vinculados con la práctica del textil. Todos los materiales textiles que integran esta colección, se corresponden con piezas que forman parte de ajuares mortuorios, recuperados en las estructuras de tipo funeraria descriptas anteriormente.

En la descripción, análisis e identificación de las prendas se utilizó como criterio, la función que cumplían en la vida diaria de los individuos que los portaron, el material que se utilizó en su confección, la estructura (con este concepto se hace referencia a las técnicas utilizada en su confección), los colores detectados y la descripción de los diseños en la superficie del tejido (Rolandi de Perrot y Jiménez de Puparrelli 1973, 1979; Renard 1994,1997 López Campeny 2010). Se identificaron, en muchos casos fragmentos de piezas textiles que formaron parte de vestimentas (la observación y descripción puede realizarse, aunque la prenda no esté completa). Debe destacarse que también conforman la colección, una

construcción de esquemas de periodización. Se trataría de un concepto de corte evolucionista y globalizador que parte de la noción de que existen desarrollos similares para todos los pueblos.

⁶² Específicamente los autores se refieren a los estudios relacionados con Antofagasta de la Sierra.

cantidad significativa de piezas de cestería y vegetales flexibles (Pérez de Micou 1996, 2001, 2009) e instrumentos asociados a la práctica del tejido. En la Colección se han identificado:

UNCUS. Con este término de origen quechua, se designó una prenda en forma de túnica, constituida por una pieza rectangular, que presenta un orificio central para el paso del cuello y dos orificios laterales para el paso de los brazos⁶³. Se obtiene tejiendo en el telar una única pieza rectangular, dejando en el centro de la misma, una abertura para el cuello. La pieza, una vez tejida se dobla por la mitad, sobre sí misma y se cosen los bordes laterales, dejando las correspondientes aberturas para el paso de los brazos.

Pueden ser tejidos en fibras de llama, alpaca y vicuña. Entre sus rasgos estructurales se detecta la ejecución en la técnica denominada faz de urdimbre y tramas múltiples. Los detalles de terminación incluyen franjas con diseño transversales a la abertura de la cabeza y urdimbres transpuestas. Esta técnica parece haber sido usada en un área muy circunscripta del Norte Argentino y Chile (Renard 1998: 294). Para Doncellas las terminaciones laterales y los bordes del cuello se han denominado como refuerzos. “Realizados una serie de hileras de puntos en el sentido de la trama, formando hileras horizontales de distintos colores” (Rolandi 1979:40). La mayor parte de los fragmentos asociados con esta prenda son monocromos, lisos y sin diseños en la superficie. Predominan los colores naturales.

Las representaciones figurativas son de muy bajo registro y muy esquemáticas (Rolandi 1979). Se encuentra similitud entre motivos de uncus hallados en Lasana (Chile), con algunos motivos presentes en fragmentos de faz de trama, procedentes de Tastil (Rolandi, 1973: 396), así como también en fragmentos procedentes de Doncellas (Renard, 1998: 294). Los mismos fueron descritos como: “realizando motivos de damero, pájaros y figuras antropomorfas de cinco dedos, con ojos verticales en forma de lenteja, en color azul, rojo, café y beige” (Agüero y Correa 1997: 8). En las prendas predominan los diseños con bandas o listas que se logran por el cambio de color en las urdimbres. (Rolandi 1973, 1979; Renard 1994,1998; Forgione 1997; Michieli 2000; López Campeny 2010). Estas bandas forman un campo interno liso.

En algunas prendas pudieron detectarse motivos internos conformados por pequeños dameros bicolors (que se denominan peinecillos) o segmentos de líneas cortas (urdimbres suplementarias discontinuas). Entre las piezas que exhiben motivos estructurales, las urdimbres transpuestas, han sido empleadas para lograr diseños de líneas quebradas con recurrencia en el uso combinado de colores como el azul, el rojo, y el amarillo.

⁶³ En las descripciones de Boman referidas a las momias de Sayate se define las particularidades: Se hallan envueltas en un tejido grosero de lana de llama, de un centímetro de espesor, en forma de rectángulo, estando provisto de una hendidura para pasar la cabeza como los ponchos.

En la identificación, clasificación, análisis y descripción de las prendas observadas en el Instituto Interdisciplinario de Tilcara, se utilizó como criterio: la función que cumplían en la vida diaria de los individuos que las portaron, su estructura, materiales, iconografías y colores utilizados en la confección.



Colección Doncellas. Descripción: Vestimenta proveniente de ajuar funerario. Predomina el color café oscuro y puede distinguirse una variedad de tonalidades alternadas en las terminaciones. En la pieza se observa la abertura para pasar los brazos y la cabeza. Técnicas de elaboración en faz de urdimbre. Instituto Interdisciplinario de Tilcara. Provincia de Jujuy (FF y L UBA) Museo Eduardo Casanova. Pieza N°1501



Colección Doncellas. Descripción: **unku**, vestimenta proveniente de ajuar funerario. Instituto Interdisciplinario de Tilcara. Provincia de Jujuy (FF y L UBA) Museo Eduardo Casanova. Pieza N°1501.

Entre sus rasgos estructurales más destacados se menciona la técnica de ejecución en faz de urdimbre. Los detalles de terminación que incluyen franjas con diseños multicolores y transversales en la abertura de la cabeza y en los laterales del cuerpo. Sin embargo, en la materialidad textil se almacena información que expresaría la estrecha vinculación entre las prácticas ligadas al culto a los ancestros y al linaje. Entre las ofrendas funerarias el rol preponderante del textil podría ser interpretado como medio de identificación étnica, de legitimación de derechos sobre espacios, de recursos y de negociación de roles y poder entre las diversas comunidades de la región.



Colección Doncellas. Descripción: fragmento de un Uncu. Vestimenta proveniente de un ajuar funerario. Fibras naturales en color café con terminaciones. Puede observarse diseño con iconografía escalonada en la que se destacan los colores rojo, azul y amarillo. Instituto Interdisciplinario de Tilcara. Provincia de Jujuy (FF y L UBA). Museo Eduardo Casanova. Pieza N° 1433.

COSTALES Y BOLSAS. En contextos etnográficos las bolsas eran utilizadas para cargar semillas o almacenar productos cultivados. Las que proceden de contextos funerarios, fueron utilizadas para contener restos humanos. El fardo funerario suele encontrarse envuelto en distintas telas y contenido en las bolsas. En su diseño y conformación se distingue el centro con peinadillos y las guardas a sus costados con combinación de color crema y marrón oscuro. Se aprecian terminaciones con soga o cordeles para sujetar. Otras tienen un detalle central en los colores de rojo y azul en peinadillo y líneas laterales en tonos ocre. Se distinguen los campos en color claro y oscuro y guardas de terminación.



Colección Doncellas. Descripción: talega o bolsa con soga a modo de cierre para sujetar la boca. Tanto la bolsa como la soga se encuentran confeccionadas en fibras naturales. La soga alterna los colores blanco y negro. En su composición la bolsa alterna campos lisos, simétricos de distinto tamaño, en color café y claro. Se caracteriza por mantener en el centro una destacada guarda en técnica peinecillo. Instituto Interdisciplinario de Tilcara. Provincia de Jujuy (FF y L UBA). Museo Eduardo Casanova. Pieza N° 1477



Colección Doncellas. Descripción bolsa o talega realizada en fibras naturales. Puede apreciarse el contraste en color natural claro y oscuro con la guarda central con diseño combinado en rojo y azul técnica peinecillo. En los bordes simétricos repiten color y diseño. También puede observarse borde de terminación izquierdo en rojo. Instituto Interdisciplinario de Tilcara. Provincia de Jujuy (FF y L UBA). Museo Eduardo Casanova. Pieza N° 1480.

CHUSPAS. Es una palabra quechua y designa una bolsa de pequeñas dimensiones. Generalmente se utilizaba para transportar hojas de coca. Se construye a partir de una pieza rectangular tejida a telar, que luego se dobla sobre sí misma, cosiéndose los bordes laterales. Se distinguen diseños con guardas centrales, muy elaborados en combinaciones de colores azul, rojos, beige y tostado. Los diseños laterales son más simples alternando el rojo, el ocre y el azul.



Colección Doncellas. Descripción: chuspa o bolsa realizada en fibra natural. El diseño es simétrico y combina colores café, claro, rojo y azul. Se observa borde de terminación a la derecha. Instituto Interdisciplinario de Tilcara. Provincia de Jujuy (FF y L UBA). Museo Eduardo Casanova. Pieza N° 1606.

CORDELES, CUERDAS Y CINTAS PLANAS. Se denomina cinta plana al objeto textil, formado por tres o cuatro hilos puestos en paralelo uno al otro. Han sido sujetos mediante puntadas, generalmente inclinadas, de hilo de menor grosor. Se confeccionan en lana de llama, alpaca o vicuña. Las cuerdas principales son de tres cabos dobles con torsión en ZSZ (Rolandi, 1979). Estas cintas pueden ser de color monocromo, natural, o estar teñidas mediante atado, luego de su confección. En Doncella se detecta un conjunto, atadas juntas de 23 cm de largo. Están teñidas en blanco natural/azul; blanco natural /marrón oscuro; blanco natural/rojo. (Renard 1997). Rolandi las considero cuerdas con torcido de urdimbre y sugiere que pudieron ser hechas abriendo las cuerdas ya torsionadas y pasando el hilo para unir las con la mano o con la aguja.



Colección Doncellas. Descripción vestimenta. Fragmento textil proveniente de ajuar funerario. Realizada en fibra natural combinando diseño, técnicas y colores. Se destacan café, ocre y claros. Instituto Interdisciplinario de Tilcara. Provincia de Jujuy (FF y L UBA). Museo Eduardo Casanova. Pieza N°1617.

FAJAS. Forman parte de los accesorios de la vestimenta. Se utilizan para sujetar la túnica a la altura de la cintura.



Colección Doncellas. Descripción fragmento de faja confeccionada en fibra natural en combinación de color negro y blanco con motivo en técnica de zig- zag, transversal o de urdimbre transpuesta. Instituto Interdisciplinario de Tilcara. Provincia de Jujuy (FF y L UBA). Museo Eduardo Casanova. Pieza N° 1441

MANTAS. Tejida en lana, combina el color lacre, azul, marrón oscuro, amarillo y rojo. En la confección de las mantas se detectan mechones de “hilo con pelo envuelto” (Rolandi 1979: 43) que se diferencia del denominado “hilo con alma diferenciada” (Millán de Palavecino 1980: 173; Michieli 1994:1), hilo boutonne (Agüero 14) o hilo con estructura interna (Renard 1998). Cuatro fragmentos de tejido de tela con pelos o mechones que quedan sueltos en una de las caras fueron detectados en fragmentos que corresponden con la parte externa de paquetes funerarios (Rolandi 1973). La modalidad de tejido con pelo en superficie se ha aplicado a la confección de mantas, camisas y fardos fúnebres.



Colección Doncellas. Descripción: manta tejida en fibra natural. Se observan la composición en campos lisos en color café y lacre. En este último se alternan listas en tonalidades amarillas y azules. Instituto Interdisciplinario de Tilcara. Provincia de Jujuy (FF y L UBA). Museo Eduardo Casanova. Pieza N° 1421.

OBJETOS VINCULADOS CON LA PRÁCTICA DE LA TEXTILERIA. La presencia de dichos objetos en el sitio revela la importancia de la actividad y el grado de especialización que el textil había adquirido en la región. Según las descripciones realizadas por los arqueólogos, la especialización textil en el sitio Doncellas se pone de manifiesto en la presencia de instrumentos que intervienen en la práctica del tejido y que fueron hallados en el sitio. En muchos casos, acompañan y forman parte de los ajueres funerarios (Alfaro de Lanzone y Suetta 1973, 1976). Un análisis cuantitativo de los objetos relacionados con la actividad textil pertenecientes a la colección Doncellas, construido en base al inventario de las campañas de Casanova en 1942, 1943 y 1944, determina que más del 50 % de los objetos son componentes de los instrumentos que se utilizan en la actividad textil.



Colección Doncellas. Descripción: usos de madera. Instrumentos de textileria utilizados en la preparación del hilado y que forma parte de los ajueres funerarios. Instituto Interdisciplinario de Tilcara. Provincia de Jujuy (FF y L UBA) Museo Eduardo Casanova. Pieza N° 1495



Colección Doncellas vasitos de hilanderos. Instrumentos utilizados en las prácticas textiles. Recipientes utilizados para depositar ovillos. Instituto Interdisciplinario de Tilcara. Provincia de Jujuy (FF y L UBA) Museo Eduardo Casanova. Pieza N° 1577,1768, 1784.



Colección Doncellas. Descripción: Instrumentos de madera utilizados para prensar y tensar el tejido. Instituto Interdisciplinario de Tilcara. Provincia de Jujuy (FF y L UBA) Museo Eduardo Casanova. Pieza N° 1556- 1555-1564.

CESTERIA: Se agrupan bajo este rotulo las cestas, las vinchas y los bozales. Las formas de las cestas varían desde platos pequeños, levemente cóncavos, a recipientes cilíndricos. Según la descripción realizada por Micou todas presentan desgastes en la superficie externa. “Solo en dos casos parecen haber sido depositadas en el entierro sin uso previo: son discos de pasto brillante, presentan una terminación intencional abrupta en el borde, no registrada en la manufactura cestería del área” (Pérez de Micou 2001:138). La técnica en espiral (*coiled*) se detectó en la mayor parte de los casos y presentan como urdimbre un haz de pastos y como trama una puntada simple con variedades que no cambian el aspecto general de la técnica de confección en las paredes (Pérez de Micou 2001). Solo un 6% de las piezas están constituidas por la técnica del acordelado (*twined*). La variedad más marcada se da entre las denominadas vinchas. Las materias primas utilizadas son gramíneas locales⁶⁴. La recurrencia evidenciada en los artefactos debe asociarse con las costumbres funerarias⁶⁵ (Pérez de Micou 2001). Una referencia especial corresponde al material del denominado “Yacimiento 26”. La antigüedad que arroja la datación obtenida ubica la utilización del sitio (4811 AP) en el Arcaico Tardío, compartiendo las particularidades técnicas con los sitios Inca Cueva 4 datado aproximadamente en el 5000 AP (Aschero 1994, Pérez de Micou 2009). De esta manera se pone en evidencia la consideración de la información sobre costumbres funerarias poco conocidas para la región puneña. Por otra parte, se abren las posibilidades para investigar en Doncellas, teniendo en cuenta las profundidades temporales y las diversidades dentro del sitio, que hasta el momento y desde su definición en 1965 por Lafón Quevedo como “Cultura de tipo Doncellas”, había sido considerado como un conjunto homogéneo de una época inmediatamente anterior a la expansión incaica en el noroeste argentino y la posterior conquista española.

LA IDENTIFICACION Y DESCRIPCION DE LOS ATRIBUTOS TECNICOS Y MATERIALES DETECTADOS EN LOS TEXTILES DE DONCELLAS.

En los últimos años, los estudios etnográficos permitieron ampliar los conocimientos⁶⁶ respecto de los materiales, las técnicas y características estructurales de los textiles que pueden observarse en las colecciones de los museos y que provienen de sitios arqueológicos y en su mayor parte, de contextos funerarios.

⁶⁴Se ha comprobado el uso de tres especies: *Cortaderia sp*, *Poa sp*, *Festuca sp*. Esta recurrencia se ve reforzada por la elección de distintas partes (hojas, nervios y raíces) utilizadas por el artesano.

⁶⁵ La cestería analizada por la autora en el Museo Fur Volkerkunde de Berlín (1986) recuperada por Max Uhle (1889) en cementerios de Casabindo, guardan similitud con las que forman parte de la Colección Doncellas.

⁶⁶Desde los clásicos escritos en inglés sobre la temática textil, se establecieron clasificaciones, definiciones y descripciones de las técnicas y tecnologías utilizando una terminología de clasificación universal, constituida a partir del análisis de textiles de otras partes del mundo (Arnold 2019). Estas clasificaciones generalizaron y sistematizaron los conocimientos y las terminologías asociadas, con la consecuente pérdida de la especificidad lingüística sobre los distintos procedimientos empleados.

Los rasgos técnicos, estructurales, y materiales en los textiles arqueológicos que forman parte de la colección Doncellas, fueron identificados y estudiados por Diana Rolandi de Perrot y Dora Jiménez de Puparrelli 1973, 1979; Renard 1994,1997; Perez de Micou 1996, 2001, 2009; López Campeny 2010, permitiendo detectar en el textil un código cultural compartido en la región andina. Ese modo de hacer en común, está caracterizado por el predominio de una misma estructura textil de conformación: la técnica denominada faz de urdimbre.

La posibilidad de interpretar la práctica de la textilería como un código cultural común, permitió ahondar en las especificidades que adquirió esta práctica en la región puneña, permitiendo comprender persistencias, continuidades, y rupturas. A partir de estas ideas cobrará preponderancia el rol del tejedor contemporáneo como depositario de un saber ancestral, adquirido y transmitido a partir de la experiencia, que se manifestará en la práctica del tejido y que abordaremos en el capítulo siguiente.

Definiciones básicas para la identificación de los atributos técnicos en los textiles arqueológicos y en los contemporáneos: la estructura textil y las técnicas textiles.

Comenzaré por definir los conceptos básicos que permitieron identificar y describir, a partir de las denominaciones lingüísticas específicas observadas y registradas en la zona puneña, los rasgos técnicos estructurales y materiales que fueron identificados en los textiles arqueológicos que forman parte de la Colección Doncellas (Rolandi y Jiménez de Puparrelli, 1983-1985).

En primer lugar, podemos decir, que una estructura textil, está formada por un grupo de elementos usados en la misma dirección y cumpliendo la misma funcionalidad. De acuerdo con esta definición, la estructura de un tejido puede ser comprendida, como la relación espacial y numérica entre los elementos que lo conforman y en la que operan dos grupos de elementos denominados urdimbres y tramas. La terminología, para la clasificación de la estructura de un textil, se centra según el urdido, en el eje longitudinal del telar. De este modo, la estructura textil se puede percibir a partir de las capas de urdido, de 1 a 2 como simples y de 3 a 8 como estructuras complejas.

En segundo lugar, podemos saber que las técnicas de tejido, se derivan de la estructura y están asociadas al manejo de los hilos. La terminología para la clasificación de las técnicas textiles se centra en el eje horizontal del telar y es donde se seleccionan y cuentan los hilos (Arnold 2019). De acuerdo a la función que las distintas técnicas cumplen en la elaboración textil, en los textiles de Doncellas, se identificaron: técnicas estructurales, las técnicas de tejido selección y conteo de hilos, las técnicas utilizadas en las terminaciones y las técnicas de teñido⁶⁷.

⁶⁷ Si bien las técnicas de teñido son mencionadas en último lugar, forman parte del proceso de preparación del material y constituyen una parte importante del proceso tecnológico del textil.

LAS TECNICAS ESTRUCTURALES: Son las estrategias utilizadas para armar el telar, urdir, ordenar las capas denominadas urdimbre y trama, con el color definiendo el tipo de tejido. Entre las técnicas estructurales se distinguen:

Faz de urdimbre y trama equilibrada. La estructura del tejido denominado como equilibrado o llano⁶⁸ es la forma más simple, elemental y básica de tejido, también la más equilibrada respecto de cantidad y grosor de hilos. Está compuesta por dos grupos de elementos: aquellos que se extienden en el telar en forma longitudinal y reciben el nombre de urdimbres y un segundo grupo que se extiende en forma transversal y es lo que se conoce con el nombre de tramas. Se denomina equilibrado, por la relación igualitaria que guarda en el espaciamiento de la urdimbre y la trama (Emery 1966, 1980). En el movimiento, la trama pasa por encima de un hilo de urdimbre, y por debajo del siguiente. En la siguiente fila se invierte el orden. El entrecruzamiento se repite en el resto de las hileras alternando los hilos de la urdimbre y de la trama obteniendo un tejido con las dos caras iguales.

Faz de urdimbre. Las técnicas definidas como faz de urdimbre, *warp faced*, *reps de urdimbre* o *urdimbre vista*, presenta un mayor número de urdimbres que de tramas por unidad de medida. Se denomina de este modo, dado que son los elementos de la urdimbre los únicos que quedan visibles en ambas caras del tejido, ocultando la trama. La técnica de faz urdimbre, se encuentra como predominante en la textilería andina meridional (Gisbert 1988: 27).

Faz de trama. En la técnica denominada faz de trama, la urdimbre es el elemento pasivo y queda oculto por la trama. Presenta un mayor número de tramas por unidad de medida debido al menor espaciado de sus elementos, en relación con las urdimbres. También designado con el nombre de tapices, ya que los diseños decorativos se forman mediante cambios de color, de los elementos de la trama. En la técnica de tapicería, la trama juega el papel activo, siendo visible en ambas caras del tejido, los diseños idénticos en el anverso y el reverso de la tela. La particularidad de la tapicería consiste en que la trama no cruza de manera ininterrumpida todo el ancho del tejido, sino que varios hilos, de distintos colores, abarcan diversos tramos de la urdimbre entretejiéndose únicamente con la urdimbre correspondiente a un determinado sector, avanzando y retrocediendo para conformar los diseños decorativos. Esta técnica se corresponde con el Horizonte medio y es originaria y característica de Tiahuanaco (Gisbert 1988: 28). En la colección Doncellas, Rolandi resalta la presencia de una pieza de carácter foráneo, con diseño complejo de figuras geométricas en policromía, que se distingue por la utilización de la técnica faz de trama.

LAS TECNICAS DE TEJIDO: Dentro de los dos tipos de técnicas estructurales identificadas (faz de urdimbre y faz de trama) aparecen variedades técnicas empleadas con la finalidad de lograr distintas variantes en la conformación del

⁶⁸ También puede ser denominado como plano o *plain weave* D'Harcourt (1962).

tejido y la decoración. Las técnicas de tejido identificadas son denominadas y reconocidas como:

Listados en faz de urdimbre. Las técnicas de listas en faz de urdimbre, se concibe a partir del montaje de las urdimbres en el telar y se basa en la diferenciación por color de los hilos de urdimbre. Las bandas o listas que constituyen la base de esta decoración se logran con pares de hilos del mismo color que se colocan agrupados, para generar un área longitudinal de un determinado color. Cuanto mayor es el número de urdimbres de un color, más ancha es la banda. La alternancia o cambio de color de las listas se consigue al cambiar, cada determinado espacio, el color de los pares de hilos.

Urdimbres transpuestas. La urdimbre transpuesta⁶⁹, es la técnica mediante la cual, los hilos de la urdimbre son desplazados de su posición original para trasladarlos hacia derecha o la izquierda. En el desplazamiento quedan ocultos por la trama volviendo a aparecer cuando el diseño lo requiere para dar forma a una figura o motivo. Es utilizada para lograr figuras romboidales o en diseños en V, o zigzag en los laterales de las prendas. Este último es un rasgo técnico frecuente en piezas textiles recuperadas en Doncellas (Rolandi 1979). Se trataría de un rasgo peculiar del área andina meridional, de acuerdo a los datos arqueológicos obtenidos, esta técnica parece haber sido utilizada en un área geográfica muy limitada entre el norte y el oeste de Argentina y Chile (López Campeny 2010).

Las urdimbres discontinuas. En esta técnica el hilo no recorre todo el sentido vertical de la pieza, el ensamblado con otro hilo permite la policromía.

Las urdimbres torsionadas simples. También denominada (*warp twining*, Emery 1966, *twisted warp*, D Harcourt 1977, urdimbres torcidas, Gisbert 1988 Brugnoli y Hoces de la Guardia 2006) los hilos en pares se tuercen permitiendo el paso de la trama formando un zigzag. Es semejante al punto jersey en el sistema de tejido con dos agujas.

Peinecillos. En esta técnica los hilos de la urdimbre se ordenan en pares de colores diferentes que alternaran en la horizontalidad del diseño. El resultado que se obtiene es una superficie de pequeñas líneas horizontales cortas y alternadas en el uso del color, es la técnica preferida de don Roberto Puca. Los peinecillos de 6x6 se realizan de la siguiente manera: “seis hilos para un lado, seis hilos para el otro lado y dos hilos en el medio para que quede formado el motivo cuando se comienza a tramar el peinado”⁷⁰. Las variaciones son muchas y se consiguen combinando los colores y la cantidad de hilos.

Urdimbres flotantes. Esta técnica consiste simplemente en que los hilos de urdimbre saltan más de uno de los elementos de trama correspondientes creando efectos en el tejido.

Flecadura estructural. Es una técnica decorativa de terminación utilizada para los orillos consistentes en una flecadura estructural. En la última pasada de la trama,

⁶⁹ López Campeny señala, que la definición de esta técnica es tomada por Rolandi de Mahler 1959. Emery en 1980 la denomina *transposed-warp weaves*.

⁷⁰Entrevista a Roberto Puca. Enero 2020.

se dejan sin tejer elementos de la urdimbre, formando una flecadura que forma parte de la estructura y sirve de borde decorativo.

TECNICAS DE TERMINACION. Se entiende por técnicas de terminación todas aquellas utilizadas para unir bordes o decorarlos. Establecen los límites entre el objeto y el espacio circundante. También se consideran terminaciones, los modos como se unen y articulan las partes de un textil. Las terminaciones pueden ser producto directo del proceso constructivo o pueden ser intervenciones posteriores al proceso del tejido⁷¹, y se clasifican como terminaciones de unión y terminaciones de refuerzo por trama y por urdimbre. Entre las técnicas de unión se encuentran: las puntadas de entrabe, puntada diagonal, puntada espina de pez, puntada en ocho, puntada reforzada en zigzag, puntada de basta, puntada de anillado cruzado. Entre las técnicas de refuerzo por estructura construida en trama se encuentran las orillas de trama múltiple, orillas de trama cruzada, excedente de trama torcido en cordón, excedente de trama trenzado, excedente de trama tejido en zigzag, tejido en torzal o en faz de trama. En las estructuras construidas por elementos cuyo origen es el tejido de base por urdimbre, se encuentran tejido plano, faz de trama, urdimbre entretejida, urdimbre anudada las flecaduras con cordones torcidos y las flecaduras de urdimbre trenzadas. La costura y los bordados, también son destacados, e incluyen técnicas denominadas doblez de orilla con puntada diagonal, con puntada festón, encandelillado, festón simple, festón de ojal, festón en cruz, espiga, anillado cruzado relleno y punto cadenita.

TECNICAS DE TEÑIDO. En las técnicas de teñido podemos encontrar el teñido por reserva, que se puede identificar en los tejidos prehispánicos, con la técnica del “*planghi*” y el “*ikat*”.⁷² Este último, es un método de teñido en negativo que se realiza en los hilos, antes de ser tejida la tela, o en hilos sueltos. La técnica es conocida en quechua como *watado*. Las partes que se desea conservar en color original se cubren con algún material, luego se sumergen los hilos en el tinte deseado y las partes que quedan descubiertas son las que adquieren el color del teñido. Es una técnica muy extendida en Sudamérica⁷³ (Gisbert 1988). Es utilizado fundamentalmente para los hilos o lanas que se emplean en el enfloramiento de los animales y para los flecos de las chuspas. Para esta tarea, preparan pequeñas madejas blancas, que atan en el medio y tiñen las puntas de color rojo. Arqueológicamente se documentó predominantemente en color azul (Rolandi 1973). Se hallaron en Tastil y fueron fechados para el periodo previo al impacto incaico ubicando el hallazgo entre el 1336 y 1439. En el teñido con técnica *planghi* detectado en los tejidos etnográficos, se tiñen rebozos, siendo una decoración muy apreciada por las mujeres. El motivo más común es el anillo, seguido luego, por las

⁷¹De acuerdo con el manual de técnicas textiles andinas de terminaciones Hoces de la Guardia y Paulina Brugnoli (2006).

⁷²Según Rolandi es una palabra de origen malayo, que significa atar, anudar o enrollar.

⁷³Ruth Corcuera (1987) documenta un poncho mapuche tejido en el siglo XIX teñido con la técnica de *ikat*.

estrellas. Para realizar el teñido atan la tela y luego le pasan fuertemente encima lana sin hilar, doblando cuidadosamente antes la parte que se ató. El número de flores que se le hace a un rebozo oscila entre seis y nueve. Luego del teñido sacan las ataduras y lavan la pieza con agua fría y jabón varias veces. Algunas prendas son teñidas después de estar confeccionados. Los rebozos suelen tejerse en cuadrados blancos y negros y luego se los tiñe en el color que la propietaria desea, se combina el tono con el negro de base.

Los materiales, el color, los hilos y la torsión.

En los textiles que forman parte de la Colección Doncellas, la mayor parte de las piezas son monocromas, con predominio de los colores naturales de las fibras características de los camélidos. La utilización de hilos de color, es visible en los bordados, en puntadas policromas en rojo, azul, verde y amarillo (Rolandi 1973; 1979; Renard 1994, 1997). Las piezas con motivos estructurales, combinan los colores rojo, azul y amarillo sobre fondo de fibras naturales en crema y castaño. Los hilos pueden ser clasificados como hilo moliné, hilo con alma diferenciada (Millan de Palavechino y Michieli 1980:173) e hilo con pelo envuelto (Rolandi 1979:43 y 47). Este tipo de hilados se ha aplicado a la confección tanto de mantas como de *uncus*, que vistieron los cuerpos de los vivos o que envolvieron los cuerpos de los muertos al ser enterrados.

La torsión es la dirección que sigue el hilo. La torsión hacia la izquierda recibe en quechua el nombre de *llok'e*. Es uno de los rasgos persistentes más característicos de la región puneña. La evidencia más temprana de hilados zurdos en fibra animal en contextos de carácter ritual, se remontan al 3.900 AP (Hocsman 2006; Aschero 2015) registrándose su continuidad durante el periodo temprano 1.500 AP (López Campeny 2000, 2006-2007) y tardío 600 AP (López Campeny y Aschero 2006). También es una de las particularidades más común detectada en la Costa Central Peruana. “El hilar y el torcer hacia un lado u otro constituye una elección cultural que en los Andes representa un indicador del lugar geográfico de su manufacturación” (Agüero 1994:117). La técnica es puesta de manifiesto en las Crónicas de Guamán Poma de Ayala atribuyéndole propiedades esotéricas propias del imaginario europeo “... otros hechezeros toman un hilo torcido a lo izquierdo con blanco y negro y ponen en los caminos y lo ponen como lazos de los demonios por donde an de pasar sus enemigos para que le coxa el lazo y hechisos puesto en ellos hecho sus encantamientos” (1937:275[1615]). Es reconocida y mencionada por Gisbert en sus investigaciones etnográficas de 1987, para las prácticas de hilado de las comunidades aimaras actuales.

C- LA MEMORIA TECNICA TEXTIL Y SU VIGENCIA COMO CODIGO CULTURAL COMPARTIDO.

En su destacado trabajo en torno a las Talegas de Isluga, Verónica Cereceda se interroga sobre la posibilidad de saber si un textil tradicional andino, podría ser interpelado e interpretado como un código. “Así, el lenguaje textil se ubica como a medio camino, entre dos polos extremos: la arbitrariedad pura de lo referencial, como la gran mayoría de los signos lingüísticos, y la presencia de una poesía de la expresión” (Cereceda 2010:196). Su consideración como código portador de un lenguaje visual, amplió sus significados asociados, distinguiendo en los procedimientos tecnológicos y en sus materialidades una forma de conocimiento y comprensión del mundo, una forma de la experiencia humana. A partir de sus investigaciones se profundizó el conocimiento acerca del textil “como ser vivo”. De este modo, el estudio de la memoria técnica textil, se transformará en una clave para interpretar las dinámicas socioculturales que caracterizaran a la región, en los procesos de larga duración temporal. Por lo tanto, los ajuares funerarios que provienen de contextos arqueológicos, la vestimenta que forma parte de las colecciones etnográficas y los textiles contemporáneos, se transformarían entonces, en uno de los soportes visuales donde quedarían plasmadas representaciones /presentificaciones en las que condensarían las adaptaciones y readaptaciones de principios constitutivos de la cosmovisión andina.

Las estructuras y las técnicas textiles andinas contemporáneas fueron estudiadas por distintos especialistas entre los que se encuentran arqueólogos, historiadores, antropólogos, diseñadores textiles y artistas. Una común coincidencia caracteriza esta primera aproximación a la producción textil de los años 1970 y 1980 y consiste en que, en los tejidos fabricados por las comunidades indígenas en tiempos contemporáneos, se reconocen y diferencian perfectamente dos sistemas técnicos vigentes (Rolandi 1983; Desroisiers 2014; Arnold 2013, 2019). Uno descansa en el empleo del telar a pedal de origen europeo y la otra deriva de la tradición andina prehispánica. Este último se caracteriza por la persistencia de dos principios, la obtención de telas con cuatro orillas y la práctica consistente en no cortar los hilos durante la confección de la misma. “El sistema andino está siempre representado por los mismos caracteres técnicos como si fueran indisociables y constituyeran un todo significativo” (Desroisiers 2014: 279). Puede comprenderse entonces, que la combinación de ambos principios, deviene de la consideración del textil como ser vivo y poseedor de atributos orgánicos como cuerpo, corazón, boca, etc. (Cereceda 1978; Casandra Torrico 1989; Zorn 1987; Desroisier 1992, 2014). Por ejemplo, es impensado cortar una tela, ya que la integralidad del objeto tejido, está asociada con la forma de confección en una sola pieza. “Cortar un tejido es hacerlo morir” (Desroisiers 2014:282). Otras de las características técnicas distintivas derivada de estos principios son: la ausencia de nudos⁷⁴, y las formas

⁷⁴Podría tener desde una interpretación generalizada, una asociación con la perfección y la terminación del tejido.

que adquieren las estructuras y el ritmo de cruzamiento de los hilos, las cuales recordarían la persistencia de los esquemas dualistas de organización social o a distinciones más profundas de organización como alto-bajo, masculino-femenino, etc. (Desroisiers 1992, 2006, 2014). Las transformaciones que siguieron a la conquista española, se caracterizaron respecto de la textilera, por la introducción del telar a pedal y la lana de oveja. También por las prohibiciones de representar pájaros, flores y otros animales⁷⁵. Sin embargo, estas modificaciones fracasaron en su tentativa de controlar la significación cultural preservada en el textil. “Una parte importante ha sido salvada porque los conquistadores jamás sospecharon que en el corazón de los textiles (los entrecruzamientos de los hilos y el modo de realizarlos) se hallaba información codificada” (Desroisiers 2014:275). Llegar a la profundidad y a la significancia preservada en la memoria textil, nos obliga a preguntarnos por las técnicas textiles que se han detectado en la Colección Doncellas, y sus continuidades temporales en la región puneña.

LAS PERSISTENCIAS TECNICAS Y MATERIALES: RUPTURAS Y CONTINUIDADES TEMPORALES DETECTADAS EN LOS CONTEXTOS SOCIOCULTURALES PUNEÑOS.

Sin duda el cambio metodológico, en el campo de la arqueología respecto del estudio de la materialidad del textil, es uno de los ejes sobre el que construye su trabajo Sara M.L. López Campeny⁷⁶. Los estudios recientes (desarrollado sobre la región catamarqueña de Antofagasta de la Sierra) permiten la identificación en la región puneña argentina, de la persistencia temporal de ciertos atributos materiales, de carácter simbólico, vinculados a los textiles arqueológicos provenientes en su mayoría de ajuares mortuorios procedentes de contextos funerarios.

En el sitio Punta de la Peña 4 en Antofagasta de la Sierra⁷⁷ (PP4) se detectaron un conjunto reducido de piezas textiles, integrado por un elemento de cordelería que cumpliría las funciones del amarre del fardo funerario⁷⁸, un *unku* o túnica andina y dos bolsas identificados como costales (Aschero 2006; Lopez Campeny 2010). El estudio integral efectuado sobre el conjunto de piezas textiles del contexto funerario Punta de la Peña 9⁷⁹, (PP9) también ubicado en Antofagasta de la Sierra, presenta una característica significativa: una muestra de semillas de Chañar proporcionan la datación en el 1460 AP, corregida 1480 (UGA 9069). En esta fecha

⁷⁵ Ordenanzas de Toledo ANBE 1764N° 1321, F 89 V Año 1574.

⁷⁶ Destaco tecnología, iconografía y ritual funerario. Tres dimensiones de análisis de los textiles formativos del sitio Punta de la Peña 9 (Antofagasta de la Sierra, Argentina) Estudios Atacameños, N°20-2000. El poder de torcer, anudar y trenzar a través de los siglos: textiles y ritual funerario en la Puna Meridional Argentina Cuadernos del INAPL 21,2006 -2007.

⁷⁷Es descripto como un asentamiento multi- componente, con niveles ocupacionales que abarcan una extensa secuencia con discontinuidades. Se identifica un cuerpo femenino adulto preservado por proceso de momificación natural y envuelto con piezas textiles.

⁷⁸Una muestra de fibra textil fue tomada de este elemento de cordelería confirma la correspondencia a una edad radio carbónica convencional de 570 AP.

⁷⁹Es el reducido conjunto de restos humanos que corresponden a un niño de entre 5 y 7 años de edad.

se asocia el evento original de conformación de este contexto funerario⁸⁰ del que proceden las siguientes piezas: un importante conjunto de elementos de cordelería, una chuspa⁸¹ de pequeñas dimensiones, un unku⁸², un manto, dos posibles bolsas funerarias⁸³, una faja y doce fragmentos de tela de variados tamaños. El análisis de los textiles, es abordado a partir de la interpretación de tres dimensiones tecnológica, iconográfica y mágica ritual.

A partir de la dimensión tecnológica, se identifican elementos de continuidad y variabilidad textil, respecto del espacio andino meridional⁸⁴. La identificación macroscópica de la materia prima con que fueron confeccionados los tejidos permitió identificar lana de vicuña, llama y alpaca. Hilados monocromos para los elementos visibles, e hilados moliné para los elementos de la estructura que quedan ocultos. Se detectan hilados definidos como jaspe y mismido⁸⁵. También se reconoce la presencia de cabello humano en las costuras. Otro rasgo es el predominio de la torsión en S o derecha en los hilos. La técnica⁸⁶ reconocida en las piezas se denomina faz de urdimbre. Las técnicas estructurales decorativas identificadas son: listado de faz de urdimbre, urdimbres transpuestas, peinecillos, urdimbres torsionadas simples, urdimbres flotantes, flecadura estructural, tapicería y bordes terminaciones y elementos decorativos superestructurales entre los que se identifican (punto corrido envuelto, cadeneta en el borde de la urdimbre, puntada tipo festón, bordado punto cadena entre otras).

La dimensión iconográfica está conformada, en el caso del análisis de la autora, por la identificación de los colores y los diseños que conforman la superficie de los

⁸⁰La autora considera que, si las semillas formaban parte de la ofrenda original, podría asociarse su fecha de recolección con el evento de depositación de los restantes componentes de la tumba. El recinto cuenta con un conjunto de cuatro dataciones radio- carbónicas para el total de seis niveles estratigráficos identificados durante las excavaciones. La secuencia documenta una serie de ocupaciones recurrentes entre el 2000 y el 500 AP incluyendo varios eventos domésticos de habitación y consumo, un evento de uso del espacio con fines productivos como un corral y un contexto funerario.

⁸¹ Es una palabra quechua y designa una bolsa de pequeñas dimensiones generalmente se utiliza para transportar hojas de coca. Se construye a partir de una pieza rectangular tejida a telar, que luego se dobla sobre sí misma, cosiéndose los bordes laterales. Presenta una tira delgada cosida a cada extremo de la boca, lo que permite colgarla del cuello. Mide 25 cm de largo doble X 10 cm de ancho.

⁸²Designa una prenda en forma de túnica constituida por una pieza de forma rectangular que presenta un orificio central para el paso del cuello y dos orificios laterales para el paso de los brazos. Se obtiene tejiendo en el telar una única pieza rectangular. Mide 110cm x 50 cm de ancho

⁸³La autora describe las piezas como lisas y de grandes dimensiones, sugiriendo la posibilidad de que se trate de bolsas funerarias. Se encuentran unidos en los bordes laterales a través de una serie de costuras. Asociados a la bolsa aparecen restos de cordeles que pudieron ser utilizados como atadura.

⁸⁴ Según la autora es necesario destacar que solo el *unku* y la *chuspa* han conservado los dos bordes de trama como ambos encabezamientos de urdimbre.

⁸⁵El término Jaspe la autora lo toma de Ulloa (1974:6) para referirse a los cordeles que presentan una torsión conjunta de tres cabos que da como resultado un cordel de diámetro irregular y variable en su longitud provocando efectos decorativos por textura. En todos los casos los hilados jaspes son también moliné. Los hilados denominados mismidos reciben ese nombre dado que se confeccionan con la mismina o palo de hilar que es un uso sin tortera. Como resultado los hilos producidos son muy gruesos.

⁸⁶ Las estructuras principales se denominan faz de trama y faz de urdimbre.

objetos. En este caso en particular, respecto del uso del color y de su interpretación en un sistema cultural más amplio de significados, es importante destacar que las muestras están confeccionadas en sus tonos naturales y el color solo se utilizó como elemento decorativo, en contraste, de colores claros con oscuros. Respecto de los diseños, se trata de diseños geométricos abstractos con dominio de líneas rectas en direcciones horizontales, verticales y diagonales. Ante la observación detenida del objeto, las imágenes se invierten en un juego visual entre el contraste y el diseño. La dualidad como principio ordenador, se manifiesta en la construcción de los diseños utilizando el principio de simetría bilateral e imagen espejo tanto en forma como en colorido. El estudio comparativo realizado por López Campeny, que incluye la utilización de otros referentes iconográficos materiales diferentes al textil, permitió asociaciones entre representaciones, que incluyen el arte rupestre y diseños plasmados en otros soportes materiales y soportes textiles correspondientes a un fardo funerario, procedente del cementerio de Quitor en San Pedro de Atacama. El análisis en los aspectos técnicos e iconográficos de la *chuspa* procedente de Chile sugiere que en ambas piezas pueda reconocerse la misma estructura y técnica textil, indicando que proceden de una misma tradición textil común, que según la autora, tiene su origen en el NOA y su vinculación con el denominado estilo Ciénaga⁸⁷.

En la dimensión mágico ritual se estudiaron las persistencias técnicas y materiales a los que se le atribuyeron propiedades mágicas y sobrenaturales. Los principales atributos técnicos interpretados bajo esta asociación son: 1-el empleo de cabello humano, 2- los nudos rituales 3- el hilado *llok'e* o zurdo. Estos tres elementos han sido identificados en piezas textiles recuperadas en contextos funerarios procedentes de los ajuares mortuorios en Antofagasta de la Sierra, y pueden ser considerados como algunas de las recurrencias técnicas significativas que caracterizarían a la textilería puneña en periodos de larga duración (López Campeny 2006-2007; 2010, 2012, 2014). Siendo reconocida la persistencia de este tipo de hilados, en las prácticas ligadas a las ceremonias y rituales, en la veneración de los ciclos naturales y vitales de las personas y en las enfermedades. Fueron identificados también en Doncellas, y pueden reconocerse en los objetos tejidos que forman parte de la Colección, denominada del mismo modo (Rolandi y Jiménez 1973, 1979; Renard 1994,1997; Renard, Suarez 2011-2013). Dichos atributos, también fueron registrados y reconocidos en observaciones realizadas en distintos trabajos de campo en los tiempos contemporáneos. (Palma 1973, Rolandi 1983). Puede decirse entonces, que específicamente en el área puneña, las continuidades materiales y técnicas observadas y detectadas, están ligadas a la presencia de pelo humano, la torsión en zurdo y el hilado denominado *llok'e*, permitiendo establecer un análisis de las persistencias en la larga duración temporal, que se corresponde con significancias propias del contexto sociocultural.

⁸⁷López Campeny indica la posibilidad de revisar los marcos temporales en torno a la cultura denominada Ciénaga respecto de la Aguada, así como también la identificación y vinculación entre las fases geométricas y figurativas entre ambos estilos.

La descripción y análisis de los materiales textiles que constituyen la Colección Doncellas, se transformó de este modo, en un testimonio activo de las formas de hacer y comprender el mundo que caracterizaron a los antiguos habitantes del territorio puneño. Los estudios interdisciplinarios, permiten abordar y reconocer, en ciertos saberes contemporáneos, los patrones de producción que utilizaban los antiguos tejedores. Detectando las formas de la sabiduría ancestral, se pueden establecer las persistencias, las significancias, las resistencias, las adaptaciones y readaptaciones que en las técnicas textiles se preservaron de las formas de dominación social, económica, cultural y espiritual que desde el siglo XVI las asechan. En este desafío se tendrán en cuenta dos consideraciones: La primera consideración gira en torno a las referencialidades lingüísticas utilizadas. Concretamente, respecto de las denominaciones técnicas empleadas para describir, catalogar y explicar los procedimientos tecnológicos utilizados en la zona andina. En las décadas del 70' y el 80' del siglo XX, Diana Rolandi y Dora Jiménez de Pupareli, recorrieron la Puna argentino-boliviana. Sus descripciones, observaciones e investigaciones etnográficas, se transformarán en documentos que amplían las interpretaciones acerca de la vigencia respecto de las técnicas, los materiales, la terminología, los instrumentos y las herramientas que intervienen en el proceso tecnológico y productivo. La segunda consideración, toma en cuenta la interpretación de las significancias técnicas y materiales recurrentes en contextos socioculturales contemporáneos, desde un cambio de perspectiva, signado por la figura del tejedor. Recuperar la dimensión humana, permitirá interpretar en las prácticas textiles contemporáneas, la vigencia de un vínculo clave entre el tejido y el tejedor, que permitiría comprender la ancestralidad de la tejeduría como código cultural compartido.

En la década del 70', el Doctor Néstor Palma,⁸⁸ preocupado por la dificultad para la comprensión humana y social de la medicina contemporánea, recorrerá la Puna redactando un completo informe acerca de las prácticas y creencias que caracterizan saberes populares en la región. Según sus expresiones, a la medicina social le interesan no solo el punto de vista del médico, que se caracteriza por su saber científico, sino también el punto de vista de la comunidad, es decir su cultura. Es aquí donde, según Palma, reside la interpretación mágica de los fenómenos científicos. En este informe, Palma describe en detalle lo que considera el fracaso de las políticas públicas aplicadas por el Estado, la Escuela y la Iglesia para erradicar las creencias autóctonas y lograr el cambio en la cosmovisión del hombre puneño: "la cultura autóctona mantiene su vigencia en sus rasgos

⁸⁸El Dr. Palma fue egresado de la Universidad Nacional de La Plata. Obtuvo el título de licenciado en Antropología y el doctorado en Ciencias Naturales. Se dedicó fundamentalmente a la docencia en la carrera de medicina en las Universidades de Buenos Aires y La Plata y a la investigación. Entre sus trabajos más importantes se destacan: Un enfoque antropológico de los problemas educacionales y medico sanitarios (1972); Estudio de la serología racial puneña (1971); Transfiguración antropológica de la puna argentina (1972); Magia y daño por imágenes en la sociedad argentina en colaboración con el doctor Armando Vivante (1971). También se destacan numerosos artículos publicados en revistas especializadas Recibió el premio bienal 1971-1972 otorgado por la Sociedad Argentina de Antropología e Historia Médica.

característicos, como puede apreciarse en la vigencia de ceremonias como la Novena, el Lavatorio, la Señalada y en los conceptos de su medicina popular” (Palma, 1973: 7). Describe también lo que considera la precariedad de los recursos técnicos y el escaso potencial para el desarrollo económico.

“De esta forma la relación entre los valores primitivos de su técnica y las restringidas posibilidades de un medioambiente cada vez más deteriorado, se expresan mediante una producción deficitaria para las necesidades de manutención de la población puneña” (Palma, 1973: 5).

Sin embargo, en su esfuerzo por lograr una interpretación de la cultura popular en términos de magia y superstición, construye detalladas descripciones, que permiten reconocer las persistencias en la relación entre las técnicas textiles y los procesos regenerativos asociados a la salud, la enfermedad y el ciclo vital y natural de las personas puneñas a mediados del siglo XX. El poder asociado al cabello se plasma en la creencia de que atesora los pensamientos de una persona, conservando gran parte del conocimiento, incluso después de haber sido cortado o de haber muerto su portador. En los testimonios recogidos en las investigaciones realizadas por Palma, se hace mención al trastorno fisiológico conocido como puerperio, cuya terapéutica consiste, en hervir pelo y uñas de la parturienta para ser ingeridos luego del parto, como infusión. De este modo se permitiría la regeneración de las fuerzas y el restablecimiento físico.

Respecto de la torsión, se sabe que solo existen dos direcciones posibles, hacia la derecha o hacia la izquierda. Sin embargo, esta decisión es trascendental: “El hilado normal es un hecho cultural que transforma la materia prima dada por la naturaleza. El hilado al revés es el opuesto al producto humano y parece tener la propiedad de volver al seno de la tierra, a la naturaleza misma. Su fuerza reside justamente en eso” (Rolandi de Perrot y Jiménez de Puparelli 1983:285). Los cordeles *llok'e* se confeccionan con lana de llama u oveja combinando los colores blanco y negro. Diferentes autores consideran que preservan un sentido vinculado y asociado con los muertos (Rolandi de Perrot y Jiménez de Puparelli 1983-1985; Conklin 1997; Platt 2001, López Campeny 2006). Según las investigaciones realizadas por Palma⁸⁹ el hilado *llok'e* también conserva una eficacia particular para proteger a los individuos de ciertas formas de las enfermedades, los males de la tierra y la muerte. “El 1 de agosto se hila zurdo o *llok'e* y además de ofrecerlo a la Pachamama (que lo come), se ata en los tobillos y en las muñecas de chicos y grandes. Es como una protección para que la pacha no te agarre” (Palma 1973:54).

⁸⁹El propósito de su trabajo de campo es ampliar los conocimientos acerca de la medicina popular puneña a mediados del siglo XX.

Su eficacia parece extenderse a las embarazadas⁹⁰ y en los momentos del trabajo de parto⁹¹, o complicaciones con el cordón umbilical de los bebés.

Respecto de la actividad textil se lo utilizaba como protector de tejidos, para impedir que se enrosquen los hilos y en la confección de prendas que participan en rituales y ceremonias. *Chuspas inkuñas o llijllas*, que se emplean durante la ceremonia de la Señalada, presentan partes tejidas en *llok'e*. Así como también los cordeles usados para florear o señalar a los animales (Rolandi y Jiménez de Pupareli 1983-1985:283). En contextos funerarios contemporáneos este tipo de hilados lo utilizan los parientes para confeccionar la cuerda (combinada en blanco y negro) que atan a la cintura del fallecido. Asimismo, confeccionan un cordel que se coloca en la muñeca izquierda y que una vez terminadas las ceremonias del duelo será quemado en la hoguera junto a las prendas del difunto⁹² para de ese modo liberar el alma y las penas.

Según Lechman la definición del estilo tecnológico, remite a categorías de comportamiento como la elección, el desarrollo y el tratamiento de los materiales utilizados para su confección (Lechman 1996: 24). Identificando las regularidades se puede interpretar en la conducta tecnológica, determinados principios

⁹⁰ Las mujeres puneñas no deben hilar durante los meses de embarazo, dado que el niño se enredaría en el cordón umbilical en el momento del parto.

⁹¹ Cuando el trabajo de parto se retrasa se suele recurrir a enredar y desenredar un pequeño ovillo de hilo de una confección especial llamado *lloq'e* para que el niño se desenrede en el útero de la madre. Luego del parto se procede a quitar la placenta empleando el siguiente método documentado por Palma: una vez cortado el cordón umbilical, se ata el extremo del cordón que corresponde a la placenta con un trozo de hilo *lloq'e*; la otra punta se anuda al dedo del pie izquierdo, con el que se suele traccionar levemente la placenta para que se desprenda. El cordón umbilical seco se suele guardar por el dueño para ser empleado en caso de sentirse atacado por una enfermedad grave. En esa circunstancia se muele un trozo y se disuelve en agua caliente en forma de infusión. La idea que acompaña este procedimiento sostiene que aquello que ligo al individuo a la vida lo puede volver a conectar.

⁹² La ceremonia consiste en el lavado de la ropa del finado y su posterior inhumación, así como el sacrificio del perrito que acompañara al difunto en su camino hacia el mundo de ultratumba donde se immortalizan las almas de los muertos. Palma participa de una ceremonia en San Antonio de los Cobres y considera que la ceremonia tal y como se practicaba en la década del 60 se advierte una simplificación argumental respecto de las antiguas formas que asumía esta ceremonia. Actualmente luego del fallecimiento de un individuo se procede a su enterramiento de acuerdo a las normas vigentes en los municipios. Se le agregan otras acciones como arrojar en la fosa coca, alcohol, tabaco, así como prendas de vestir que pertenecieron al finado. Luego se inicia la ceremonia que dura nueve días en la casa del finado. Durante ese tiempo en una de las habitaciones de la casa, se encienden cuatro velas una en cada esquina de la habitación y mientras se reza la novena en una tarima se agrupan las prendas de vestir que pertenecieron al difunto dándole una forma antropomorfa. Según la observación de Palma la rezadora intercala oraciones del ritual católico y arrojan agua bendita sobre las prendas. Los visitantes se acercan a las prendas y le piden "disculpas por las ofensas en vida". Se come y se bebe durante los nueve días. En el último día y en un contexto festivo y de alegría se hacen presentes todas las personas que visitaron la casa durante los días en que duro la ceremonia se sirve una comida especialmente preparada se denomina calaparis y consiste en carne, papas y maíz. Su cocción se completa colocando sobre el recipiente piedras blancas previamente calentadas sobre las brasas. El décimo día comienza muy temprano y la escena se traslada a un río próximo donde procederán a lavar la ropa del difunto. Alimentan al perro que será sacrificado, una vez muerto le colocaran una alforja llena de coca alcohol cigarrillos y una rienda "para que el muerto lo dirija por el camino hacia el otro mundo" Cavaran dos pozos, uno para el perro y las ofrendas que lo acompañan y otro para la ropa. (Palma 1973). Se termina con los rezos en oraciones cristianas y colocando una cruz sobre el lugar que se enterró la ropa.

culturales que usan las personas para ordenar y estructurar la comprensión del mundo. Sin embargo la comprensión⁹³ de la sabiduría asociada a los atributos materiales conservados en los textiles (que forman parte de los ajueres y rituales funerarios arqueológicos) y la persistencia de rasgos técnicos detectados en las prácticas textiles contemporáneas, fue vinculada con un sustrato simbólico que los interpretó ligándolos a la magia, a los poderes sobrenaturales, a la brujería, la oscuridad y otras supersticiones del universo occidental y cristiano. Este modo de interpretación fragmentó la comprensión de las significancias a lo largo del tiempo, así como también la conexión y el reconocimiento de la práctica textil contemporánea, como una forma de memoria colectiva, ancestral y cósmica.

Si pensamos las persistencias temporales en los atributos materiales o en las técnicas como prácticas disociadas de sus propios lenguajes, o de las cosmovisiones ancestrales de las que forman parte, aparece el problema de interpretar los procedimientos tecnológicos, los conocimientos y saberes asociados y acumulados desde la profundidad del tiempo, como fenómenos que formarían parte de una simbología sobrenatural y mágica. Para comprender los sentidos polisémicos vigentes en los objetos y prácticas textiles que han sobrevivido a lo largo de los siglos, es inútil partir de la diferenciación entre naturaleza y cultura (como esferas separadas), o de la clasificación lo sagrado y lo profano (como categoría que define el vínculo con lo sobrenatural a partir de los sentidos mágicos). En la interpretación de la complejidad que adquiere la pervivencia del textil y la práctica de la tejeduría en las sociedades andinas, se pone de manifiesto las incapacidades y las inadecuaciones de las matrices epistemológicas construidas tanto desde paradigmas eurocéntricos como antropocéntricos (Ingold 2001; Descola 2001; Palssón 2001; Hornborg 2001). Naturaleza y cultura, lo sagrado y lo profano, el concepto mismo de magia que heredamos, explican las dinámicas de la propia cultura occidental, antes que interpretar posibles las relaciones cósmicas que establecen los andinos con el universo. Pensar persistencias en las técnicas textiles, como reflejo de redes sociales de interacciones de posible naturaleza familiar (que se fueron consolidando y reforzando a lo largo del tiempo) permite comprender, la noción de ancestralidad y continuidad, entendida como la “transmisión generacional de información y prácticas del hacer a través del tiempo” (Aschero 2010, 258). Esta interpretación cobra un verdadero sentido si partimos de una perspectiva en la que las reproducciones de las prácticas cotidianas desempeñan un rol fundamental en la construcción de un espacio marcado por los vínculos sociales, un espacio en el cual el acceso a bienes no locales a través de la creación y mantenimiento de redes a distancia, involucra consecuencias (materiales y simbólicas) que exceden a las económicas y tecnológicas.

⁹³Sobre esta problemática Desrosiers (2006) plantea la problemática de la terminología textil y las particularidades regionales.

Por lo tanto, debe considerarse a la ancestralidad⁹⁴ como principio fundamental de la cosmovisión⁹⁵, y a la tridimensionalidad ⁹⁶ presente en el textil, como una clave para la comprensión de nuestras sociedades.

Me propongo en el próximo capítulo, profundizar aspectos que permitirían identificar las continuidades, las rupturas y las readaptaciones detectadas en los aspectos tecnológicos, iconográficos, materiales y rituales persistentes en los objetos y en las prácticas asociadas al textil, desde el punto de vista de un tejedor contemporáneo. Un cambio de perspectiva, centrado en la figura del tejedor, permitiría la ampliación de las significancias, interpretando al tejido como una práctica ritual, silenciosa y cotidiana. Un proceso tecnológico en el cual, a partir de pequeños gestos imperceptibles, casi invisibles, los individuos han recreado antiguas formas de comprensión y relación con el mundo. Reinterpretando y readaptado a la cultura occidental y cristiana impuesta, desde su propia perspectiva, ancestral y cósmica.

⁹⁴La ancestralidad es imaginada por Frank Salomón (1995) “como una red que se extiende desde la organización familiar, hasta el orden geográfico e incluso el cosmológico”.

⁹⁵Entiendo por cosmovisión, el conjunto de creencias, ideas y percepciones que dan forma a la imagen, que una cultura tiene del mundo en general. A partir de dicha imagen y su activa participación con el entorno, se interpreta su existencia y la de todo lo que lo rodea. Una propuesta que sustenta y complementa esta definición es la de Alfredo López Austin, pues la concibe como pensamiento social producido en sucesos de larga duración –susceptibles a ser transformados. Un conjunto estructurado de los sistemas ideológicos que una sociedad utiliza para aprehender el cosmos.

⁹⁶ En el textil se habla de tres niveles, el de arriba, el de abajo, y el del medio: *patn, uran y chaupin en quechua y patana, manqhana y taypina en aymara*. En el textil estas tres dimensiones son manejadas con las manos y con el conocimiento y la sabiduría.

III.

EL TEJIDO Y EL TEJEDOR.

TRAS LAS HUELLAS DE UN VÍNCULO ANCESTRAL.

INTRODUCCION.

En el universo cotidiano de las personas que habitaron la Puna jujeña y la Quebrada de Humahuaca, el autoabastecimiento, el intercambio, los rebaños, el pastoreo en tierras de uso comunal y la textilera, pueden comprenderse como manifestaciones que describen antiguas formas de producción y de relación entre los humanos y la naturaleza (Gil Montero 1996). La práctica del tejido, conservó como principal finalidad, abastecer las necesidades de vestimenta y abrigo de los individuos que allí vivían. También formó parte de las estrategias que permitían alcanzar la auto subsistencia del grupo familiar. En el ámbito doméstico las técnicas textiles, fueron conservadas en el seno de las familias, persistiendo bajo las distintas relaciones y formas de dominación, que se instalaron a lo largo del tiempo en la región⁹⁷ (Lorandi 1990, 2008; Palomeque 1994, 2000; Teruel 2006). En el espacio íntimo y doméstico, las distintas generaciones de tejedores, preservaron y transfirieron de generación en generación, las denominaciones, los caracteres técnicos y materiales específicos y sus significancias a través del tiempo. En el presente capítulo ampliaré el reconocimiento de las persistencias, continuidades, rupturas, readaptaciones y resignificaciones entre las técnicas textiles detectadas en los tejidos que forman parte de la Colección Doncellas y las vigentes en la textilera contemporánea. Las persistencias técnicas identificadas en los objetos tejidos a lo largo del siglo XX permitirán detectar, en la tradición textil regional, conocimientos y procedimientos que se caracterizarán por la ancestralidad. Desde un enfoque interdisciplinar, el tejedor contemporáneo se convertirá en depositario de un saber ancestral, en un intérprete referencial de códigos de comunicación colectiva, constituidos por el dominio y el conocimiento de las antiguas técnicas productivas.

Para cumplir el objetivo, durante el mes de enero 2020, Don Roberto Puca, permitió que me instalara en el taller y observará sus prácticas textiles. Entre conversaciones, fotos viejas y recuerdos se iniciará el proceso de confección de su

⁹⁷Durante el periodo colonial y gran parte del siglo XIX, la historia de la Puna Jujeña y sus pobladores, está vinculada al Marquesado de Tojo. Las haciendas de Yavi y la Angostura (en Tarija) formaron parte del dominio del Márquez, quien orientaba la producción al abastecimiento del mercado minero alto peruano, específicamente a la región de Lipez. Los habitantes de Casabindo y Cochinoa estuvieron por muchos años vinculados con ese dominio, pues fueron encomendados, a Don Pablo Bernárdez de Ovando a mediados del siglo XVII. La ruptura del lazo colonial con España y el cambio jurídico en la condición de los indígenas no implicó el fin del dominio de los Ovando. Sus descendientes, Los Campero, convirtieron a los indios de encomienda en arrendatarios y mantuvieron el control sobre las formas de trabajo en la zona. (Lorandi 1990, 2008; Palomeque 1994, 2000; Teruel 2006)

poncho⁹⁸. Según Roberto Puca, es en el dominio sobre las técnicas y saberes acerca de la confección de los pochos, donde se produce la transformación del tejedor en un experto conocedor⁹⁹. Comprobando, la vigencia del vínculo que se establece entre el tejido y el tejedor, como núcleo central de una tradición textil que podría considerarse ancestral.

A lo largo del capítulo profundizaré, en las particularidades técnicas, que dieron forma a la tradición textil contemporánea, en el momento en que Roberto Puca, comienza su formación como tejedor. Si bien Roberto pertenecía a una tradicional familia de tejedores, es a partir de su recorrido por el campo puneño, conviviendo y aprendiendo de los distintos tejedores que allí vivían, donde comenzará adquirir la habilidad para convertirse en un tejedor experto. Comprendidas como formas de memoria, en las técnicas textiles se han conservado significancias respecto de antiguos conocimiento, que han caracterizado las formas de pensamiento de los puneños desde la profundidad del tiempo (Rolandi 1983; Bugallo 2019). Ese conocimiento, solo es transferible a partir de la experiencia, y no puede ser comprendido sin profundizar en las ideas, creencias y saberes, inherentes al propio orden sociocultural del que forman parte.

Profundizando en las significancias que se han preservado en las técnicas y en la materialidad asociada con la textilería contemporánea, el tejido, asume su dimensión como parte de un proceso tecnológico en estrecha relación con el contexto sociocultural, transformándose en una práctica ritual (Palma 1973; Severi 2010). Mediante el conocimiento y el dominio sobre ciertos procedimientos técnicos, el tejedor adquiere una habilidad mayor, que le permite transferir energías y propiedades desde el cosmos a la materia, cargando de significancias los objetos tejidos (Allen 2010; Bobisio 2016; Flores Ochoa 2018). Comprendido en estos términos, cotidiana y silenciosamente, el tejedor y el tejido se vinculan, reproduciendo intercambios recíprocos, regenerativos y vitales con el Universo. En el dominio sobre los hilos, como metáforas de los caminos que recorrerán las energías y la vida, el tejedor se convierte en un experto conocedor, depositario de un saber ancestral, solo transferible a partir de la experiencia.

⁹⁸Roberto lleva un registro detallado de los ponchos que tejió a lo largo de su trayectoria en el que incluye el número, los materiales, las combinaciones técnicas y quien es su portador o lugar en el mundo donde se encuentra. Por lo tanto, la elección de los materiales y su preparación, la decisión del diseño y las combinaciones de tonalidades como así también las listas, las franjas y las técnicas de terminación constituyen un trabajo de creación que debe decidirse antes de comenzar con el proceso del urdido y del tejido. El cuerpo del poncho 398 es de alpaca gris, las combinaciones de las líneas y los peñadillos serán en blanco y marrón. Aun no tiene dueño.

⁹⁹Arnold (2013) sostiene que, según sus investigaciones, un tejedor que sabe manejar tres o más capas de urdido, es considerada sabia, con buenos pensamientos.

A- ROBERTO PUCA, EL ENCUENTRO CON SU CAMINO.

LA INFANCIA.

Roberto Valentín Puca nació el 14 de febrero de 1942, en vísperas del Carnaval, en Esquinas Grande, en la Puna salteña, a pocos kilómetros de la frontera con Jujuy¹⁰⁰. De sus primeros años, rememora a su madre y a sus cuatro hermanos, una mujer y tres varones¹⁰¹. A su padre biológico no lo conoció, por lo tanto, nada recuerda de él. Su madre se llamaba Presentación Puca y tenía 22 años cuando él nació. Tejía en telar de cuatro estacas. Le tejió a cada uno de sus hijos un poncho de vicuña que ella misma había hilado. Mujer de carácter fuerte y recio vivió hasta los 98 años en su chacra de Juella, en Jujuy. “Siempre fue viajera”¹⁰², se trasladaba en mula, a caballo o en bicicleta, intercambiaba y negociaba con mercancías, como hojas de coca, cuero y lana. Junto a sus padres y su marido (que también era de apellido Puca, pero de otra rama) tenían un negocio de compra y venta de mercancías al por mayor. El intercambio por cueros y lanas, se realizaba en Salta Capital.

Su bisabuelo, se llamaba Martín Puca. Los Puca siempre tejieron. El telar estaba debajo de un *churqui*¹⁰³ a la salida de la casa, ahí se preparaba la urdimbre y se tejía. Para la época, el tejido aún conservaba un rol preponderante en la economía de las unidades domésticas, se producía para el autoconsumo, pero también para intercambiar en las ferias y en los mercados por otros productos necesarios, o por dinero. La familia Puca, al igual que otras familias de la región, combinaban el tejido, la siembra y la cría de animales, con un antiguo sistema de intercambio.

El campo que les pertenecía, era muy extenso, dominado por antiguos cardones. Criaban vacas, llamas, cabras y ovejas (aproximadamente 2000 cabezas de ganado). El río de Las Burras lo atraviesa, permitiendo el cultivo de la tierra, se cosechaban papas, habas, quínoa y maíz. Como primera impresión, no parece que la situación de la familia Puca, fuera de las peores para la época.

La mala relación con su padrastro, determinó que Roberto comenzará a transitar su escolaridad en la escuela Hogar de San Antonio de los Cobres¹⁰⁴ en Salta, desde los seis hasta los doce años. La escuela quedaba a unos cuantos kilómetros de donde vivía su familia. En el verano, volvía a la casa para ayudar, se encargaba de acompañar a los animales en el pastoreo. El rebaño se dividía en tres sectores, según la etapa de crecimiento en la que se encontraban los animales.

¹⁰⁰La región forma parte de la porción del altiplano conocida como Puna y abarca jurisdicciones de la provincia de Jujuy y Salta, aunque ambiental y culturalmente, conforman una sola unidad, conocida en la actualidad con el nombre de Cuenca de Salinas Grandes

¹⁰¹Solo vive el menor, se recibió de maestro en Humahuaca y en la actualidad vive en Chubut.

¹⁰²Entrevista a Roberto Puca, enero 2020.

¹⁰³Árbol de origen autóctono de la especie *Prosopis ferox* que se encuentra a mayor altitud en las zonas de Salta, Jujuy y Tarija en Bolivia.

¹⁰⁴El lugar alcanza cierta notoriedad dado que a partir de 1971 San Antonio de los Cobres es el nombre de la estación del ferrocarril Belgrano desde donde parte el Tren a las Nubes. Es uno de los viajes en tren más alto del mundo 4220 metros sobre el nivel del mar.

Con sus hermanos se encargaba de los corderos pequeños. “La Renata”, su prima más grande, de los capones. Su abuelo, le preparaba “el mote con queso” y “la lana para hilar”¹⁰⁵ con la que se perdían entre los cerros. Podría decirse que la cotidianidad de la familia Puca, transcurría de acuerdo al tradicional modo de vida que caracterizaba a los puneños para mediados del siglo XX, seguía siendo inminentemente rural y no se avizoraban grandes transformaciones en las condiciones de producción, de trabajo y de intercambio.

Sin embargo a partir de los años 40 comenzaron a detectarse dos modificaciones que se transformarían en significativas con el correr de los próximos años: un importante aumento del desarrollo urbano y una notoria evolución en el ritmo de crecimiento demográfico¹⁰⁶. A partir de las décadas de 1930 y 1940 la mina El Aguilar¹⁰⁷, se había convertido en uno de los principales centros de atracción de pobladores y fue la responsable del crecimiento demográfico registrado en el censo de 1947. Dicha evolución sería producto del crecimiento natural de sus habitantes, como así también, del arribo de una inmigración extranjera de países limítrofes o provenientes de otras provincias vecinas atraída por la actividad minera, el ingenio azucarero y el comercio (Gil Montero, Morales y Mendiola: 2007; Jerez: 2012). Este fenómeno de crecimiento, reveló rápidamente las deficiencias en áreas sensibles como la educación, la salud¹⁰⁸, la tierra y la vivienda.

Puca transcurrirá su infancia, en un tiempo de transición, también aquellos años se caracterizaron por el cambio del escenario político que significó la llegada del peronismo al gobierno, a partir de 1945. Los principios de la Justicia Social que agitaba el gobierno del General Perón, implicaron importantes transformaciones a partir de una decidida intervención estatal en los planos económico, social y educativo a lo largo del territorio argentino. El grave problema del analfabetismo, especialmente en áreas rurales, requería de soluciones inmediatas¹⁰⁹. En el área puneña, bajo la jurisdicción jujeña, comenzaron a gestarse transformaciones significativas. A nivel provincial, los viejos dirigentes del radicalismo yrigoyenista jujeño¹¹⁰, fueron los responsables de una importante cantidad de proyectos que

¹⁰⁵Entrevista Roberto Puca, enero 2020.

¹⁰⁶Para mediados del siglo XX según las investigaciones realizadas por Gil Montero, Morales y Mendiola la región del NOA creció siete veces, siendo la mayor tasa de crecimiento registrada en el periodo intercensal 1914/1947. Dentro de este conjunto de provincias, Jujuy multiplicó su población en el mismo periodo por más de doce.

¹⁰⁷ El yacimiento llamado El Aguilar, según Gil Montero, comenzó a explotarse en 1936. Ubicado en las tierras altas de Humahuaca en el límite con la Puna se convertirá en un importante polo de extracción de plomo, cinc y plata.

¹⁰⁸ Jujuy mostraba para estos periodos las tasas de mortalidad infantil más altas del país. Eran frecuentes las enfermedades como difteria, viruela, tifus, tos convulsa, paludismo y tuberculosis.

¹⁰⁹ Según el Censo de 1947 el 43,3 % de las personas que habitaban la zona rural jujeña se hallaba sin instrucción básica.

¹¹⁰ Durante las cuatro primeras décadas del siglo XX en Jujuy la competencia política se había dirimido entre radicales y conservadores. El periodo radical en la provincia se desarrolló bajo las administraciones de Carrillo (abril de 1918 a abril de 1921), Córdova (abril de 1921 a enero de 1924), Tanco (setiembre de 1929 a setiembre de 1930) y Bertrés (mayo de 1940 a enero de 1942).

comenzaron a ser puestos en práctica con el Gobierno de intervención¹¹¹, luego del golpe del 4 de junio de 1943. Liderados por Miguel Tanco (electo Senador Nacional en las elecciones de 1946), encabezaron un nuevo espacio político¹¹², desde donde brindaron apoyo a Juan Domingo Perón (1946-1952). En educación, bajo la gestión de Shukri José¹¹³ se reorganizó el sistema educativo, a partir de la sanción de la Ley 1710 de Educación Común y Especial (1946)¹¹⁴. La gestión además se concentró en la construcción de nuevos edificios, ampliando la edad de obligatoriedad, procurando mejorar las condiciones laborales de los docentes y del sistema administrativo en el área educativa.

La educación especial tenía como principal objetivo, proporcionar conocimientos y formar aptitudes en especialidades vinculadas, con las zonas donde se desarrollan las mismas. Esta instrucción podría ser brindada por institutos de comercio, de agronomía, industrias y técnicas, favoreciendo específicamente las escuelas de minas, cerámica, hilanderías, artes y oficios¹¹⁵. La ley también señaló la gratuidad de libros y útiles escolares, como así también el control sanitario y médico periódico a todos los miembros de la comunidad educativa. En cuatro años, la cantidad de alumnos incluidos en el sistema educativo, se incrementó en más de un 50%¹¹⁶.

Con la caída del gobierno de Perón en el año 1955, los efectos sobre las políticas económicas, sociales y educativas para la región no se hicieron esperar. Desde la experiencia individual más inmediata, sabemos que La Escuela Hogar de San Antonio de los Cobres en Salta, donde Puca pasó su infancia, quedó sin financiamiento y debió cerrar. Roberto recuerda esa época como un momento de extrema pobreza y sufrimiento. Para ese entonces, Puca ya tenía 12 años, una edad en la que los recuerdos no se borran fácilmente. En su desesperación, recuerda que sus pensamientos se dirimían entre enfrentar su destino de manera libre, o volver y someterse a los designios de la familia, terminar la escuela o seguir con los rebaños, para después, en el mejor de los casos, conseguir un trabajo en el ingenio o emplearse en la mina El Aguilar.

¹¹¹El coronel Emilio Forcher asumirá como interventor en Jujuy.

¹¹²Alberto Iturbide será gobernador acompañado por Juan José Castro (vice-gobernador) y José Humberto Martiarena (Ministerio de Gobierno). Desde este ministerio, se concentrará la gestión de soluciones en las áreas de justicia, salud y educación.

¹¹³Oriundo de La Quiaca donde había nacido en 1919. Curso sus estudios primarios y secundarios en la Escuela Normal de Humahuaca, obteniendo el título de maestro normal nacional regional en 1938. En 1943 egresa como profesor de Matemática y Física de la Universidad de La Plata.

¹¹⁴La ley 1710 establecía la instrucción gratuita y obligatoria desde los cinco hasta los catorce años. Además, estipulaba que la educación común se estructuraría en tres ciclos: preescolar (dos años) educación primaria (cinco años), superior (dos años en el que se incorporaba la enseñanza de oficios arte u ocupación manual). También se incorporaba la enseñanza obligatoria de religión católica rompiendo con la tradición laica.

¹¹⁵Un ejemplo es la creación de la Escuela Industrial de Cerámica provincial para formación de personal técnico, industrial y artístico.

¹¹⁶En el periodo 1946-1951 los montos del presupuesto provincial dirigidos al área de educación figuraron entre los más altos superando a los destinados a salud y vivienda. Según Marcelo Jerez el impacto en el descenso del analfabetismo fue notorio durante el periodo. Sin embargo, no fue suficiente para lograr el crecimiento sostenido.

La Escuela Nacional N° 56¹¹⁷, era la más cercana a su casa. Se ubicaba a 20 kilómetros en la antigua localidad de Barrancas¹¹⁸, zona rural del Departamento de Cochinocha, en la Puna jujeña. El Director y único maestro era Abdón Castro Tolay.¹¹⁹ Fue él, quien ofrecerá las vacantes necesarias para que Roberto y los demás niños de la Escuela Hogar de San Antonio de los Cobres, retomen y concluyan la escolaridad. Puca recuerda que ni bien los vio, los definió como “verdaderos mandras a los que había que educar”¹²⁰.

La escuela también funcionaba como Escuela Hogar. La actividad se iniciaba muy temprano. Por la mañana Abdón enseñaba lenguaje, matemáticas, dibujo, educación física y religión. Luego del almuerzo, les enseñaba a tejer. Compartiendo el mate y cantando bajo el sol de la tarde, los niños y las niñas aprendían las técnicas y tejían en dos agujas, crochet, y telar. También hacían bordado. De esa época atesora muchos recuerdos: enseñanzas, juegos y los momentos compartidos con sus amigos. Entre los favoritos, estaban las escapadas de la escuela para ir al pueblo a buscar “el pan de todos los Santos” y la preparación de las luminarias para “La Noche de San Juan”¹²¹.

Puca y su maestro comenzaron de inmediato un vínculo de afecto y respeto indestructible que cambiaría definitivamente su vida y que duraría hasta el momento del fallecimiento de Castro Tolay a los 90 años. El cambio más inmediato tendrá que ver con la legalidad de su propia existencia y el lugar de nacimiento. Si bien su madre recordaba, haber cabalgado dos días a lomo de mula, para asentar la partida e inscribirlo en el Registro Civil de San Antonio de los Cobres provincia de Salta, el libro donde se asentaban los nacimientos, nunca se encontró. Castro Tolay comenzará entonces el trámite para inscribirlo, que demoraría tres años. Finalmente, en su partida de nacimiento, será inscripto como jujeño, nacido en la localidad de Barrancas, departamento de Cochinocha.

Más allá de los cambios políticos que se sucedían a escala nacional y regional, en las descripciones y análisis realizados, en los estudios demográficos o los datos recopilados en los Censos, las transformaciones en la vida cotidiana de los habitantes de la Puna, parecían cristalizadas. Tan lentas y poco significativas

¹¹⁷Actualmente es conocida como EP N° 279.

¹¹⁸ En octubre del 2018 se registró el hallazgo de una momia envuelta en cuero de vicuña en contexto de una ceremonia fúnebre que fue datada 8.870 años. El equipo de investigadores a cargo está encabezado por el doctor Yacobaccio. Una vez terminados los estudios el cuerpo volverá como destino final al Centro de Interpretación de Barrancas que contará con un espacio con las condiciones de conservación necesarias para preservar el hallazgo.

¹¹⁹Abdón Castro Tolay fue designado en 1919 como el primer maestro y director del lugar a los 19 años. Había nacido en Humahuaca el 18 de noviembre de 1899. Era hijo del segundo matrimonio de Severo Castro un administrador en Iturbide miembro de una familia tradicional y conservadora vinculada con la política. Cuando su padre murió se trasladó con su madre a San Salvador de Jujuy donde estudio y se recibió como maestro elemental en 1918. Inmediatamente recibirá el nombramiento para ejercer como maestro y director en la Escuela Nacional N° 56 de Barrancas.

¹²⁰ Entrevista a Roberto Puca, enero 2020.

¹²¹ Entrevista a Roberto Puca, enero 2020.

que apenas podían ser percibidas con claridad. Sin embargo, desde un cambio de perspectiva, podemos saber que desde que Castro Tolay llegó a Barrancas, las transformaciones no se hicieron esperar. Desde su nombramiento como maestro y director (con solo 19 años) se encargó de ordenar, diseñar y buscar nuevos destinos para el pueblo y para sus pobladores. En primer lugar, le propuso a la comunidad cambiar el pueblo de lugar. Su idea era trasladarlo, desde el Paraje del Colorado, a una quebrada amplia, menos ventosa y cerca de un manantial de agua que salía del cerro, eran 6 km de distancia. El pueblo completo estuvo de acuerdo y emprendió la mudanza. Junto a la comunidad se diseñaron y se repartieron los nuevos sitios, incluyendo en el croquis los predios para la Plaza, la Iglesia y la Escuela, así como también, la distribución de lotes de 10 X 15 metros para sus pobladores¹²². Desde el 11 de octubre de 1954¹²³ Barrancas lleva su nombre y se la conoce como la localidad de Abdón Castro Tolay. Al maestro, en la zona se lo recuerda por sus ideas y proyectos, muchos de ellos todavía vigentes o en funcionamiento. La educación y el deporte eran para él, ordenadores de la sociabilidad. Jugaba al fútbol y en la Puna creó un club, que se denominaba Inca - Boca Juniors. Puca recuerda que el único hospital que había en esa época, estaba en Abra Pampa a 120 kilómetros de Barrancas, por lo que, en muchas circunstancias, Abdón también hacía de médico y enfermero. La gente le consultaba y le preguntaba sobre todo, “era muy inteligente”, “tenía un don para convencerte” y siempre nos decía: “despacio, lentamente, todo lleva un tiempo para formarse”¹²⁴. Para 1956 y tras su jubilación, como maestro y director, Castro Tolay decidió dejar Barrancas en la Puna y trasladarse a la ciudad de Humahuaca, en la Quebrada homónima. Había adquirido para ese entonces, dos rastrojos del otro lado del Río Grande, cerca de la estación del tren. El lugar se llamaba Bella Esperanza. Puca y tres amigos, que se habían criado juntos desde la época de la escuela Hogar De San Antonio de los Cobres, decidieron trasladarse con él. Según la legislación educativa aprobada en la provincia de Jujuy a partir de la reforma de 1946, la obligatoriedad de la educación común llegaba hasta los 14 años. Para Abdón, como para Puca, en diciembre de 1956, el ciclo en la escuela de Barrancas llegaba a su fin. Humahuaca se presentaba como una nueva oportunidad, había crecimiento y posibilidades de progresar.

Si bien el proceso de urbanización más importante, había comenzado con la llegada del ferrocarril a partir de 1908, la expansión del cultivo de caña de azúcar y tabaco en la zona de los valles, como así también, la instalación de empresas dedicadas a la siderurgia y a la minería en el área puneña (en la que participan firmas locales y extranjeras) fueron las actividades que alentaron el crecimiento de los principales centros urbanos¹²⁵. Las actividades terciarias como el comercio y

¹²² Documentos Personales. Caja 2 Documentos de Castro Tolay

¹²³ El Decreto N° 3644 del Gobierno de la Provincia de Jujuy dispone el cambio de nombre en homenaje a don Abdón y su labor como docente.

¹²⁴ Entrevista a Roberto Puca, enero 2020.

¹²⁵ Otra de las ciudades convertida en protagonista destacada en dicho proceso, será La Quiaca, donde se registrarán transformaciones muy significativas. La extensión del ferrocarril introducirá

el empleo estatal también sumaran su participación. Para Don Abdón y Roberto, Humahuaca era, además, una nueva oportunidad para seguir el camino juntos, pero para ello Puca necesitaba la autorización de la familia. El vínculo de afecto, respeto y cariño los había transformado en inseparables.

HUMAHUACA, BELLA ESPERANZA.

Cuando concluyó el ciclo lectivo en noviembre del año 1956, Roberto le manifestó a su familia el deseo de trasladarse con su maestro a Humahuaca. La mala relación con su padrastro y la falta de perspectiva para el progreso en el pueblo de Esquina Grande en Salta, fueron los fundamentos que lo llevarían a tomar la decisión definitiva. La familia estuvo de acuerdo, pero antes de irse, entre los meses de enero y febrero, debía acompañar a su abuelo con distintos cargamentos para intercambiar mercaderías por la provincia. El último de los viajes, pasaría por los antiguos pueblos de Casabindo, Doncellas, Cochinoca y terminaría en Abra Pampa. El 1 de marzo de 1957, llegó en su yegua y acompañado del abuelo a la estación de Abra Pampa, a las 10 de la mañana pasaría el tren que lo llevaría directamente a Humahuaca. En las alforjas su madre le había guardado unas cuantas provisiones, dos mudas de ropa, un poncho y en sus ancas cargó un cordero para asar. Llegó a Bella Esperanza por la tarde, un sábado de Carnaval. Su maestro y sus amigos de siempre, el Mario y el Gutiérrez lo esperaban, a su lado aprendió a sembrar maíz, papa, habas, verduras, zapallo y hacer el pan.

Puca recuerda a su maestro a partir de características que consideraba distintivas: “Siempre andaba a caballo”. “Era un hombre de muchas actividades, preocupado por transformar la realidad que lo rodeaba”¹²⁶. En Humahuaca Don Castro Tolay fue intendente, juez, sacristán, maestro, curandero y médico. Para Puca, fue un padre. Las actividades en Bella Esperanza comenzaban temprano. Se cocinaba con leña y había que levantarse a las cuatro de la mañana para preparar la masa para el pan de bollo y el biscocho, regar la quinta y atender a los animales. De paso, se preparaba la sopa con hueso que se cocinaba por tres horas. El reparto del pan se hacía en bicicleta. En esos tiempos el cobro de la jubilación tardaba muchos años, entonces, había que organizar las actividades para sobrevivir. Don Abdón se encargaba de planificar todas las actividades que garantizaban la autosubsistencia, se cosechaba, se criaban conejos, gallinas, cerdos y corderos, se vendían distintas mercancías y se alquilaban dos habitaciones para la gente que venía de la Puna y se hospedaba en el lugar.

El momento del año de mayor actividad era la época del Carnaval¹²⁷. En Bella Esperanza se bailaba y se cantaba. Se armaban grupos de música y festivales, se

otra dinámica en la región y transformará también a otras ciudades que se poblaron durante el mismo proceso en importantes centros urbanos, como por ejemplo Abra Pampa (desplazando a Cochinoca como capital del Departamento) Volcán, Tilcara y Maimará.

¹²⁶Entrevista a Roberto Puca, enero 2020.

¹²⁷Es la etapa del año preferida por Puca y según recuerda, para esa fecha llegaban a Humahuaca, los estudiantes universitarios que pasaban el verano con su familia

preparan las comparsas como: “Los Pancho Villa. Las familias eran el alma de la celebración¹²⁸”. Sin duda el Carnaval es un tiempo auspicioso, uno de los momentos más importantes del año para encontrar el camino. En los recuerdos de Puca, también marca momentos claves de su propia existencia. Él había nacido durante el Carnaval de 1942, llegó a Humahuaca durante el Carnaval de 1957 y comenzará su camino como tejedor cuando finalice el Carnaval de 1964.

Entonces Puca tenía 22 años y regresaba a Bella Esperanza, luego de haber cumplido con el Servicio Militar Obligatorio en Campo de Mayo, Buenos Aires. Don Abdón había tomado decisiones y tenía planificado nuevos proyectos. El tiempo había transcurrido “los changos ya se habían convertido en hombres”¹²⁹. Era el momento de la independencia, el inicio de la vida como adultos, debían conseguir un trabajo y formar una familia. Don Abdón tenía preparadas las recomendaciones para Cayata y Gutiérrez, en Salta Capital, unos amigos les darían trabajos seguros. Para Puca, el proyecto era otro, quedarse en Bella Esperanza y aprender el oficio del telar. La intención era crear, en los salones abandonados del ferrocarril, una escuela de artesanías regionales que tendría por objetivo, enseñar las técnicas que se conocían en la región y se preservaban como secretos celosamente guardados por las familias y los artesanos que las practicaban¹³⁰. El tejido en telar, era central en el proyecto, pero también se incluía la cerámica a cargo de Donato Chávez y el trabajo con la madera y carpintería a cargo de los hermanos Flores, completando así las distintas ramas que iniciarían las actividades de la escuela. A partir de entonces asesorado y acompañado por Don Abdón, Puca comenzará a transitar su camino para transformarse en maestro tejedor.

¹²⁸Puca recuerda a los Medrano, los Arias, los Lerma, los Rosos, los Miranda, los guitarristas eran los Rojas. Cada familia tenía sus comparsas, sus músicos y organizaban el baile y la comida: locro, picante de mondongo y pollo, sopa y postre de cayote. Los patios de las casas se abrían para que la gente participe, se recibían 200 personas, podían colaborar dejando dinero. Las comparsas eran la atracción del Carnaval: Las banderas, Los picaflores, Los cajeros, La juventud, Los Pancho Villas, Las Verbenitas

¹²⁹ Entrevista a Roberto Puca, enero 2020.

¹³⁰La escuela se denomina en la actualidad Escuela de Artes N° 2 Hermógenes Cayo.

B- LA TRANSFORMACION DE PUCA EN TEJEDOR EXPERTO Y EL ENCUENTRO CON LA TRACIDION TEXTIL VIGENTE EN EL SIGLO XX.

Desde 1964 y a partir de numerosos viajes y largas estadías en la Puna Jujeña, Roberto Puca experimentará el encuentro con los saberes y conocimientos técnicos que conforman la tradición textil vigente en el siglo XX, transformándose en un tejedor experto¹³¹. La adquisición de la habilidad mayor, no es una mera acumulación de saberes técnicos, requiere para ser interpretada de un análisis que combine, las consideraciones acerca de las técnicas y saberes preservados en la memoria de los tejedores contemporáneos, con los que Puca aprende a tejer, y las creencias vinculadas con las practicas textiles que constituyen la cosmovisión de los puneños a mediados del siglo XX. Comenzará su derrotero por los alrededores de Humahuaca, Coctaca, Rodero, Vizcarra y Achicote.



Mapa 3. Diseño de los recorridos de Roberto Puca por la Puna y la Quebrada de Humahuaca¹³².

¹³² Extraído de <http://mapoteca.educ.ar>. Ministerio de Educación. Presidencia de la Nación.

Con los años, los viajes y las estadías se harán cada vez más largas y lejanas respecto de Bella Esperanza, donde siempre lo esperaba su maestro. En esos recorridos profundos, por la inmensidad del campo puneño, se detendrá en localidades como Doncellas, volverá a Barrancas y luego irá a Casabindo. Llegará hasta Cochinoca, Coranzuli, Rinconada, Rodeo, Cienaguillas, Paicone, Mina Pirquitas, Cusi Cusi y Susques¹³³. En esa experiencia se podrán distinguir tres momentos que nos permiten comprender la trayectoria de Puca como tejedor experto. El primer momento, se extiende entre los años 1964-1975 y estará estrechamente ligado con el aprendizaje de las técnicas textiles tradicionales. Si bien Roberto, pertenecía a una familia de tejedores, para adquirir un conocimiento experto, era necesario un recorrido por el campo puneño aprendiendo de las diferentes familias que allí vivían. La adquisición de la habilidad experta, no es una mera acumulación de saberes técnicos, sino que está constituida por los saberes preservados en la memoria de los tejedores contemporáneos y las creencias vinculadas a las prácticas textiles, que constituían la cosmovisión de los puneños a mediados del siglo XX.

El segundo momento, se extiende desde 1975 y hasta 1994, y está relacionado con su labor como Maestro de telares. A partir de los primeros años de la década de 1970, con el nombramiento por parte de las autoridades educativas a nivel provincial para el ejercicio del cargo docente, Roberto comenzará a trabajar como maestro especializado en telares y se dedicará a enseñar las técnicas textiles tradicionales en la Escuela de Artesanías de Humahuaca. Comenzará entonces, un nuevo recorrido por la Puna, esta vez como maestro, formando parte de distintos proyectos dedicados al dictado de cursos, talleres y clases, en distintos niveles y formatos por los departamentos de Santa Catalina, Cochinoca, Susques, Yavi y Rinconada¹³⁴.

El tercer y último momento de su trayectoria, se extiende desde 1994 hasta la actualidad. A nivel local, y en la Puna en particular, este periodo estará caracterizado a partir de fuertes inestabilidades y transformaciones en todos los órdenes. En la experiencia individual de Puca, la muerte de Castro Tolay y la jubilación como maestro de telar lo obligan a cambiar, “para sobrevivir hay que adaptarse”¹³⁵. En los últimos años, como tejedor experto, se dedicará exclusivamente a tejer ponchos en telar español. En primavera, visita sus rebaños de llamas en la Puna, con los que todavía se pierde entre los cerros. Teje desde muy temprano en la mañana, hasta bien entrada la noche en su telar. Sus tejidos viajan por todo el mundo.

¹³³Documentos Personales. Caja 3. Mapas

¹³⁴Para la época, la doctora Diana Rolandi¹³⁴ y Dora Jiménez de Pupareli llevaron adelante sus investigaciones sobre textilería tradicional, en la provincia de Jujuy, específicamente en el departamento de Suques. En su recorrido detectarán, reconocerán e identificarán la persistencia de ciertos rasgos técnicos, materiales y estructurales, que se corresponden con una antigua tradición textil que debe ser comprendida, en sus propios términos. En la misma, se diferencian como un rasgo fundamental, la convivencia de técnicas de origen prehispánico y otras de origen español en proceso de extinción.

¹³⁵Entrevista Roberto Puca, enero 2020.

PRIMER MOMENTO 1964- 1975: “LO QUE SE DEBE APRENDER”. EL ENCUENTRO CON LOS TEJEDORES PUNEÑOS Y LA TRANSFORMACION DE PUCA EN TEJEDOR EXPERTO.

El arte del tejido para Puca, es un “don”¹³⁶ que considera heredado de su abuelo materno y que aprendió desde muy pequeño. En la región se aprende a tejer siendo un niño, los conocimientos respecto de la textilera y el reconocimiento del proceso técnico, que dan forma al oficio del tejedor en la región, se basaban en la experiencia práctica y en la transmisión oral y visual en el ámbito familiar y doméstico. Su madre tejía en telar de cintura. Las niñas aprendían de sus madres y abuelas alrededor de los quince años. Los mayores, observaban y daban las indicaciones. Al igual que las niñas, los niños lo hacían de sus padres y abuelos.

Si bien los procedimientos básicos eran conocidos por todos los habitantes puneños, “para transformar el tejido en un oficio, había que especializarse”¹³⁷. Roberto iniciará entonces, un largo peregrinaje por el campo puneño, conviviendo, tejiendo y aprendiendo las antiguas técnicas textiles de los tejedores expertos que allí vivían.

Para la época en que Roberto comienza su recorrido, se encontrará con un universo textil conformado por instrumentos y procedimientos habituales, constituidos por objetos cotidianos, como los diferentes telares y los tejidos que se producían, y aprenderá de los tejedores puneños, saberes específicos y singulares preservados en el proceso tecnológico textil, y que conservaban una estrecha relación con el contexto natural y sociocultural del que formaban parte. A partir de esa experiencia, Puca aprendió como hacían las cosas los antiguos, “la gente de antes”. Recuerda que “los que sabían tejer, eran abuelos que no se daban a conocer, como los Alancay, los Tactaca, los Calapeña”¹³⁸. “Tejer es un arte, teniendo tu arte tenés trabajo para toda la vida”.

Y así, con los años y andando por el campo, se fue convirtiendo en un maestro especializado en telares. De todo ese proceso dice recordar muy poco, “recuerdo lo más importante: las técnicas”¹³⁹. Comenzó su recorrido visitando los talleres de producción textil en Rodero, a 20 kilómetros de Humahuaca y siguió por Coctaca, iba en bicicleta. En Achicote, la distancia que lo separaba de Humahuaca era grande, por lo tanto, se hospedó con la familia Soto. Antonio García era un curandero de Rinconada y fue el maestro tejedor que le enseñó a urdir, el enlizado y el empeinado en el telar español. Viajando, observando y tejiendo, “aprendió de memoria”¹⁴⁰ las técnicas textiles que practicaban los expertos tejedores puneños.

¹³⁶ Entrevista Roberto Puca, enero 2020.

¹³⁷ Entrevista Roberto Puca, enero 2020.

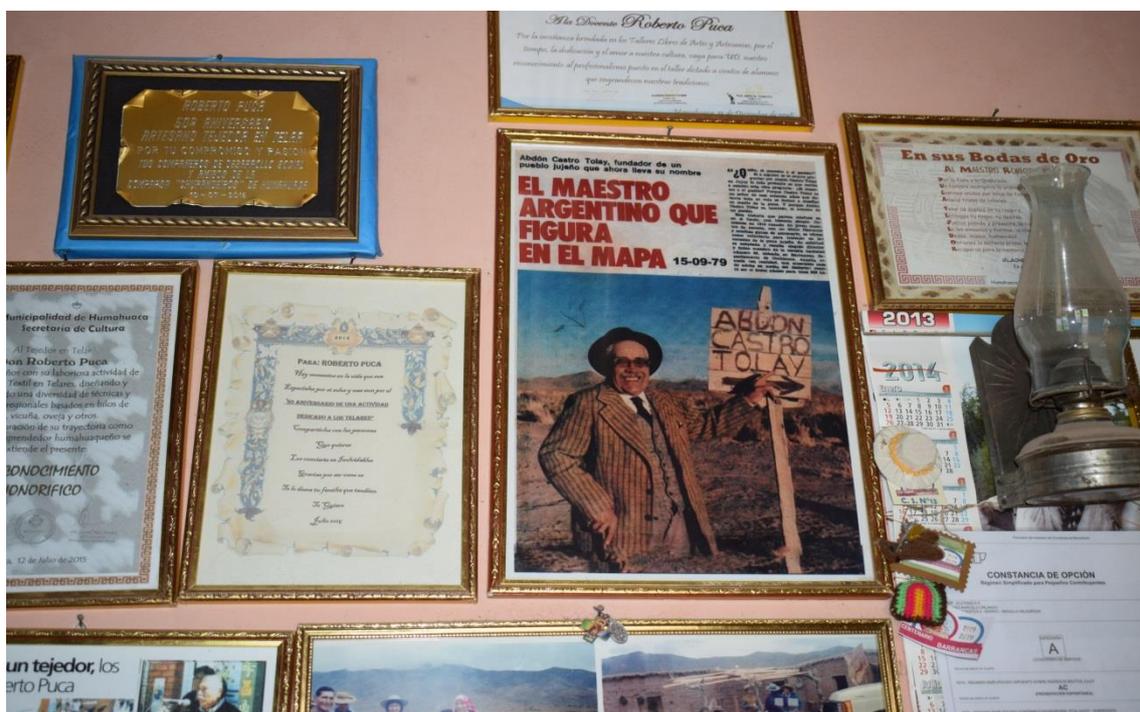
¹³⁸ Entrevista Roberto Puca, enero 2020.

¹³⁹ Entrevista Roberto Puca, enero 2020.

¹⁴⁰ Entrevista Roberto Puca, enero 2020.

El universo textil puneño a mediados del siglo XX: Los distintos tipos de telares y los objetos tejidos que se producían.

Como lo habían hecho sus antepasados, las familias puneñas del siglo XX, seguían tejiendo y produciendo en los telares domésticos objetos que cumplían distintas funciones en la vida diaria y cotidiana: en las *talegas* y los *costales*, guardaban, trasladaban y preservaban las semillas o los productos de las cosechas. Las fajas seguían siendo parte de la vestimenta, y se utilizaban para proteger el cuerpo y la cintura de los esfuerzos diarios. En las largas jornadas de trabajo por el campo con los cultivos o los rebaños, llevaban las *chuspas*, donde conservaban hojas de coca. Los ponchos, como los antiguos *uncus*, distinguían y daban prestigio a sus portadores. Con el barracán y el picote, los sastres confeccionaban las prendas con las que hombres y mujeres se vestían para la vida diaria y en los tiempos de fiesta. Con el picote se confeccionaban las polleras, con el barracán los sacos, los chalecos y los pantalones.



En la imagen puede verse una foto de Abdón Castro Tolay luciendo saco y chaleco confeccionado con barracán tejido en telar español por Roberto Puca.

Los telares, eran parte del universo cotidiano de los habitantes de la Puna y Roberto los conocía desde siempre. Si bien todos los telares que permanecían activos en el universo textil puneño son de tipo horizontal, no se tejían los mismos tipos de piezas en cada uno de ellos. La especificidad de los procesos técnicos, le otorgaba a cada uno de los objetos tejidos características singulares que definían su funcionalidad, y también la particular relación que los uniría con sus poseedores.

Las técnicas textiles, utilizadas para la producción de los diferentes objetos, se llevaban a cabo en tres tipos de telares. Dos de ellos eran de origen indígena (telar de cintura y telar de cuatro estacas) y el tercero, de origen español. Este último, era el tipo de telar utilizado por el abuelo y el bisabuelo de Puca, y es donde continuará aprendiendo y tejiendo a lo largo de toda su vida.



Fotografía de Roberto Puca. Tejiendo en el telar español.

Presentación, la madre de Roberto, tejía en el telar de cintura. Es un telar muy antiguo y de origen indígena. Para desarrollar la tarea, la tejedora se sienta en cuclillas en el suelo, una soga rodea su cintura, y se engancha en los dos extremos del travesaño proximal. Con su movimiento corporal, controla la tensión de la urdimbre. De allí viene el nombre que recibe el telar. Este telar es conocido en la zona con el término quechua de *awana*. También suelen llamarlo telar de palos, telar de campo y telar de dos estacas.

Está constituido por dos travesaños, uno proximal y otro distal. Entre estos dos travesaños¹⁴¹ se va a extender la urdimbre. “En Susques denominan a estos travesaños *kojka*, en Santa Catalina le suprimen el sonido j y le agregan la palabra *awa*, que significa urdimbre, llamándolo entonces *awa koka* es decir: palos de urdimbre” (Rolandi 1983-1985: 235). Estos palos son hechos por los padres o los abuelos con la madera que consiguen. En este telar las mujeres tejían las fajas, *las chuspas*, *las talegas*, y *las llijllas*.

¹⁴¹Según Rolandi (1985) en Susques la gente de origen chileno denominan *kolmator* a los travesaños.



Chuspa tejida por doña Presentación Puca en telar de cintura y que Roberto utiliza en sus largas caminatas por la Puna.

El telar de cuatro estacas o telar de suelo, también es de origen indígena, estaba conformado por cuatro estacas y cuatro palos (dos *awacota*, una *winasa* y una *wichuna*). En el sur de Lipés se lo denominaba *awana*. Se armaba sobre la tierra y al aire libre. Se urde en ocho directamente en el telar, la forma más frecuente del urdido es empezando desde el lado izquierdo y del travesaño proximal (Rolandi 1983). Puca recuerda, que en este tipo de telar y con estas técnicas solo podían tejer desde setiembre hasta marzo o abril, ya que en épocas de frío o viento, es muy difícil hacerlo, debido a que los hilos se mezclan con el viento y se enredan. En este tipo de telar, se tejían piezas grandes, como las frazadas, las mantas, los sobrecamas y los aguayos, también los costales y las alforjas¹⁴².

En el telar español, se tejían cortes de tela, ponchos y rebozos. Se caracterizaba por tener pedales y peine. Se armaba fuera de las casas y la estructura básica está constituida por cuatro postes y dos partes. Las maderas utilizadas para construir el telar son cardón, cañas y churqui. Los travesaños, son colocados cuando se va a confeccionar una pieza. El travesaño proximal, es un palo enrollador sujeto con alambres a los postes. Poseen en los extremos dos clavijas de hierro llamadas clavijeras. En ellas se traba el palo enrollador, este además posee a lo largo, una hendidura acanalada donde se ata con hilos una varilla de hierro llamado *pulo*. Su función es sostener los hilos de la urdimbre.

¹⁴²Uno de los problemas al documentar el telar de suelo de cuatro estacas es que, según las autoras, estaba en un proceso de extinción más avanzado que el telar de cintura en la Puna Argentina



Telares de tipo español que Puca conserva en Bella Esperanza.

El travesaño distales llamado *tranquila, trasero, mesilla*, según la zona. Los lisos están confeccionados con hilos de dos cabos hilados y torsionados manualmente. Los prepara cada persona y duran muchos años. Cada liso está formado por dos anillos y tendrá alrededor de ciento veinte lizas, por cada una pasa un hilo. Los lisos son sostenidos por dos sogas que pasan por unas campanas de madera. Estas a su vez, están asidas a un travesaño que se coloca sobre los parantes, por medio de tientos de cuero.

El peine está formado por una caja de madera en cuyo interior se encuentran las hojas que le dan forma. Están fabricadas con alambres, aplanadas con martillo o con caña brava que en algunos casos provienen de los ingenios. Los peines tienen una longitud de setenta centímetros. En el tejido se combinan, los urdidos con hilos de dos o más colores, produciendo diferentes peinecillas técnica considerada como antiquísima¹⁴³. Tejiendo desde la mañana hasta la tarde demoran una semana en confeccionar las fajas y alrededor de un mes para confeccionar un poncho.

¹⁴³ Según Arnold (2013) la técnica del peinecillo está vinculada con la codificación y documentación de toda una serie de productos y transacciones en los Andes.

La singularidad de los objetos tejidos y las técnicas que los constituían.

De acuerdo con los recuerdos, los catálogos¹⁴⁴, las fotografías personales y los muestrarios de Roberto Puca, como así también las investigaciones realizadas por la Dra. Diana Rolandi y por Dora Jiménez de Puparelli; para mediados del siglo XX en el universo productivo textil de la región puneña se tejían en los telares antes mencionados: talegas, fajas, chuspas, costales, rebosos, barracanes, picotes frazadas y mantas. Son confeccionados a partir de procedimientos técnicos y materiales que se caracterizan por la delicadeza de las fibras naturales, la complejidad de sus técnicas constitutivas y los colores intensos y brillantes que desafían el paso del tiempo. Es necesario destacar que estos objetos tejidos a lo largo del siglo XX, conservaban una singular similitud, con los textiles arqueológicos que forman parte de la Colección Doncellas, analizada en el capítulo anterior.

TALEGAS: Las talegas¹⁴⁵ eran realizadas en tejido llano, faz de urdimbre 1/1 pudiendo presentar a veces bandas de peinecilla y ocasionalmente una banda central en tejido flotante de urdimbre complementaria. En alguna zona de Susques, las talegas estaban hechas en lana de llama porque es más suave y blanda (Rolandi 1983). Los tejedores y tejedoras introducían color dentro de los tonos naturales, combinando rayas que mantienen la simetría¹⁴⁶.

En la zona sur de Lipéz, las investigadoras, pudieron determinar nombres para partes específicas de las talegas, la boca se llama *simi*, los bordes *cantum* y el centro de la bolsa es el corazón y se denomina *sonko*. Entre el corazón y el borde se ubican las listas de distintos tonos. Las listas chiquitas recibían el nombre de uñas o uñitas y las listas más anchas pampas. “En la zona de Suripugio las listas de los costales se denominan campos, y se hablaba de campos negros y campos blancos” (Rolandi 1983: 270). Se decía campos *sarasa* cuando el hilo es matizado, es posible que se derive del nombre que recibe el maíz disciplinado.

FAJAS. Las fajas eran tejidas en hilo flotante de urdimbre complementario siendo las más comunes en alineamiento alternado 3/1 con cambio de color en la horizontal 2/2. También era utilizado el alineamiento diagonal 2/2. En muchos casos los flotantes estaban alineados en diagonal en pares alternados. En las fajas los diseños eran muchos más variados y modificables, se representaban motivos de la

¹⁴⁴La ampliación de la comprensión acerca de las continuidades técnicas preservadas en la producción textil contemporánea, podrá completarse a partir de la Colección de piezas textiles, que fueron reunidas por el Fondo Nacional de las Artes entre los años 1967 y 1975. Las piezas que forman la Colección fueron adquiridas cuando aún eran producidas para el autoconsumo o el intercambio.

¹⁴⁵ Según Rolandi (1985) en algunos sitios de la Puna la talega de una arroba es llamada *jatu*, y es la más grande; la talega más chica es conocida como *juchicito*. En Susques la llaman talega *kokerito*, y es la que llevan al campo para llevar azúcar.

¹⁴⁶ Cereceda (1978) incluye esa información detectada en Isluga y a partir de la cual construye su interpretación de las talegas. En la zona recorrida por Rolandi no se registraban en la memoria popular datos que enriquecieran la interpretación con nombres específicos o significados asociados pero la variación en la combinación de listas es una característica destacada en los textiles Doncellas.

naturaleza como hojas, flores, plantas, animales, figuras humanas, geométricas y las iniciales. El *kenko* y las diagonales con volutas estaban presentes, aunque en menor medida que en las chuspas. Uno de los diseños típicos era el de las estrellas o rosas de 6 o 8 puntas. También aparecían los rombos llenando todo el espacio de las fajas, con intersecciones de unos dentro de otros. En Bolivia todo rombo era denominado *ñawi* y podía estar dentro de otras figuras. Cierta combinación de rombos con líneas que se prolongaban más allá de la figura representaba el lucero o Venus y era denominado *chaska*. La representación de *inti*¹⁴⁷ se realizaba en forma de figura hexagonal con volutas (generalmente ocho) que salen de la figura. A veces podía tener *ñawi* dentro de las mismas. Se terminaban con flecos o con trenzas, constituidas por los extremos de las urdimbres.

CHUSPAS. Las chuspas, denominadas con las palabras quechua *wayaca* generalmente se utilizan para guardar coca. Eran tejidas en tejido llano faz de urdimbre 1/1 con listas en tejido flotante de urdimbre complementario, con flotante de 2 espacios en alineamiento diagonal, y flotante de 3 espacios en alineamiento alternado, con entrelazamiento 1/1 donde el tejido lo requiere. El cambio de color suele ser en entrelazamiento 2/2. En el telar de suelo se tejen en tejido faz de urdimbre 1/1 con combinaciones diferentes para producir peinecillas o bandas con diseños en tejido flotante de urdimbre complementario.

En las chuspas, los listados eran combinados con bandas que tienen otros motivos, pero conservando siempre una distribución simétrica en el espacio con respecto a una banda central. Podían combinar diseños exteriores, formados por: *kenkos* (zigzag con o sin rombos) la voluta, el gancho, la figura del caracol (el *ch'uru*), los bifurcados (*pa'lkka*), el Sol (*inti*), el lucero o Venus (*ch'aska*), el rombo u ojo también denominado *ñawi*. La voluta puede estar representada de diferentes maneras y recibe diversas denominaciones, por ejemplo, en forma de (ese) y ubicadas en hileras es denominada *churo* (en Barrancas, se documenta una leve modificación del vocablo quechua *ch'uru* que significa caracol). Los rombos eran denominados ojos y en la zona de El Toro hacia Cauta, recibe la denominación de *pacaia* o *pacaíta*. Probablemente deriva de la palabra *pa'kay* árbol de la familia Ingal cuyo fruto es comestible. Estos rombos podían estar ubicados en hileras o dentro de las líneas cruzadas simples o pares. A veces se encontraba la combinación de volutas y rombos.

En la zona de Barrancas, Rolandi menciona específicamente, las chuspas bordadas con una particularidad del lugar, se trataba del bordado en punto cruz, una técnica que comienza a ser utilizada a principios del siglo XX. En la colección del FNA, la pieza 224 es la única bordada en punto cruz, el motivo es una estrella de ocho puntas de la que parten líneas diagonales. Según la autora la técnica específicamente europea de bordado, debió haberla introducido algún maestro tejedor, pero nadie recuerda exactamente. En una de las conversaciones

¹⁴⁷La creencia de *inti* como fuente generadora de vida todavía subsiste en la gente según un testimonio citado por Rolandi consideraban que “los antiabuelos vivían con la luna y al salir el señor Sol, *Inti* murieron todos. El Sol, *inti* es quien creo al hombre” (Rolandi 1983: 275).

mantenidas con Roberto Puca, hizo referencia a que Abdón Castro Tolay tenía una debilidad por los textiles, y que en la escuela hogar de Barrancas enseñaba las técnicas de bordado que conocía. Entre ellas, los niños y las niñas practicaba el punto cruz, en tapices realizados en telas de arpilleras.

La terminación de los bordes venía de la época incaica y es denominada *awaquipado*, técnica que combinaba el tejido en telar, con la costura que une la bolsa y que puede ser monocroma, presentar listas o *ñawis*. En los ángulos inferiores de los costales y a veces también en las talegas, se hace una costura de refuerzo, con dos hilos juntos, en punto cadena o en punto de lazos cerrados y entrelazados a efectos de reforzar las piezas y con ello lograr que dure más. “En los costales y talegas de Doncellas se encontró y detecto el mismo procedimiento” (Rolandi 1983-1985:268).

COSTALES. Los costales eran utilizados para guardar distintos productos, entre ellos los que cosechan, como papas, habas cebollas maíz y oca. Son tejidos en faz de urdimbre 1/1. Normalmente miden cuatro arrobas¹⁴⁸, pero hay también costales de dos arrobas que se suelen denominar *chimpu*. Este es un hilo que se coloca en determinados lugares del costal y que sirve como medida de referencia. En su diseño exterior presentan listas anchas, llamadas campo o pampas “representan los sembrados de papa cuando son oscuros y de maíz cuando son blancas” (Rolandi 2016:17). El centro muchas veces de color rojo, representa el corazón (*sonko*) y suele ir acompañado de líneas finas en color verde, que son sus guardianes. Cada lista ancha (campo) va acompañada de listas finas denominadas (*suyos*) de color variable que representan las melgas del sembrado (Rolandi 2016:17). Podían “enfermarse” y si eso ocurre, necesitaban el zurcido¹⁴⁹.

FRAZADAS. Las frazadas tejidas en telar de suelo, solían presentar una variedad de motivos mayor que las tejidas en telar con peine. Se tejían en lana de llama o de oveja. Basándose en la naturaleza pueden representar flores, hojas, ramas, mariposas, patos u otros animales. El diseño típico de las frazadas tejidas en telar español son los picos y dentro de los geométricos el más común es el de cuchillas o triángulos en los bordes laterales de un solo color o de diferentes colores. Se suele llamar *linko*. Puede tener un diseño central de cruz escalonada. También combinan estos motivos con rayas separadas entre sí. En general, las frazadas tejidas en la zona de contacto con Chile son listadas, no llevan flores ni motivos animales. En Toro confeccionaban sobrecamas con diseños de peinecilla que cubren toda la pieza y son llamados *kenko*. Estas se tejen en telar de suelo y llevan flecos en los cuatro bordes.

REBOSOS. Los rebosos o mantas muestran poca variación. En la mayoría de los casos son monocromos, teñidos con la técnica denominada plangi con motivos de anillos, estrellas o cuadros de colores. Si es lana de llama, se combinaba el blanco

¹⁴⁸La arroba es una unidad de peso antigua que se utilizaba en Hispanoamérica. Equivale aproximadamente a 15 kilogramos.

¹⁴⁹ En necesario recordar que los textiles son considerados seres vivos.

con algún otro tono de lana sin teñir, natural. Si es lana de oveja, se combinaba el negro con otros colores.

BARRACÁN Y EL PICOTE. El barracán¹⁵⁰ formaba parte de los cortes de tela más característicos. En la actualidad son cada vez menos frecuentes. Se utilizaban en la confección de ropa masculina, femenina y de los niños. Se teje en telar de tipo español y con lana de oveja. Los más comunes se confeccionaban aplicando la técnica de sarga espigada, el ojo de perdiz y la peinecilla. Según Puca el barracán ya no se vende pues es difícil conseguir el hilo de oveja. Le demanda una semana de trabajo aproximadamente confeccionar una pieza entera. El costo es muy elevado alrededor de 1000 pesos el metro¹⁵¹. Otro tipo de tela es el picote, es utilizado por las mujeres en la confección de sus polleras. Generalmente se tejen en lana blanca y luego se tiñen en colores fuertes como el fucsia, el lacre o el verde.

PONCHO. Tal y como se conoce en América del Sur, el poncho es una pieza rectangular, con una abertura longitudinal en el centro destinada a pasar la cabeza. Según la descripción que registra Rolandi, en la actualidad los ponchos son lisos, con dos listas laterales, una de cada costado, en colores que contrastan con el de la base. Las combinaciones pueden ser azules con beige, rojo o guinda con negro, beige con bandas rojas o moradas. Pueden tener rayas en el centro más delgadas que las laterales. A veces llevan flecos agregados en todo su contorno, o en los bordes inferiores.

Sin entrar en la problemática del origen de la prenda, puede sostenerse que arqueológicamente el área de distribución del poncho es restringida, comprendiendo los territorios del Noroeste Argentino parte de la región Atacameña, y la Costa peruana. La difusión a lo largo de toda Sudamérica es un fenómeno colonial. (Palavecino, 1954). Nacidos como vestimenta portadora de identidades regionales, sociales y políticas a lo largo del tiempo, se fue caracterizando de acuerdo a la creatividad de cada artesano (Corcuera, 2017). En los diseños exteriores se conservan motivos que vienen de la época prehispánica incorporando otros que llegan a partir de la conquista y son de origen español. Se prefiere utilizar los colores naturales de la lana, y se suele entrecruzar lana de llama y oveja. La vicuña¹⁵² y la chinchilla son los más preciados de los materiales. Es tradición familiar que se reciba de las abuelas o las madres un poncho hilado y tejido por ellas. Se considera una prenda única y de gran valor.

¹⁵⁰En Bella Esperanza, Puca tiene uno realizado en peinadillo 4x4 en blanco y verde mide 4 metros y medio. Le llevo aproximadamente 1 semana de trabajo en el telar cuesta aproximadamente 4.000 pesos.

¹⁵¹El último que confecciono y vendió a ese precio, fue en el año 2019, se lo llevó una señora de Buenos Aires. La medida aproximada era de cuatro metros y medio.

¹⁵²Según Agnes Geijer las especies animales con pelo más fino y delicado se encuentran en las regiones montañosas con mayor elevación del mundo. Entre las más importantes se encuentra las cabras de Cachemira, las angoras del Tíbet y del Pamir y las vicuñas de los Andes.



Roberto Puca y el poncho que le tejió su abuelo Don Martín Puca.

Podría decirse que, en el universo productivo textil, en el cual Roberto Puca aprende la especificidad de los procesos técnicos para la constitución de los diferentes objetos tejidos, a la complejidad del proceso tecnológico y productivo, se le agrega la especificidad de las técnicas que intervienen según el tipo de objeto que se procede a tejer. Por lo tanto, en la transmisión de los saberes, que conforman el proceso tecnológico de producción textil, se pueden distinguir dos tipos de conocimientos, las técnicas simples, compartidas por casi todos los habitantes puneños, y las técnicas complejas, minuciosas y específicas que se preservaban como secretos de los tejedores especializados. A partir de ciertas complejidades, que el tejido va adquiriendo, podremos entender que, para lograr la especialización como tejedor, se requiere de conocimientos específicos y experiencia en el dominio de ciertos procedimientos técnicos.

Sin duda, es la transmisión acerca de los pequeños gestos técnicos, casi imperceptibles, los que transforman en singular a la práctica de la textilera. Se preservan y transmiten entre los tejedores expertos de generación en generación, permitiendo establecer continuidades temporales y distinguiendo las significancias que los textiles conservan como forma de memoria. Los tejedores mayores, eran considerados las que más sabían, por lo tanto, guiaban a los más jóvenes en el aprendizaje de un proceso tecnológico específico y complejo del tejido, que conservaba a mediados del siglo XX, una estrecha vinculación con el contexto sociocultural y la cosmovisión de los habitantes puneños.

En el capítulo anterior, se destacó la importancia de considerar la ancestralidad como principio fundamental de la cosmovisión, y a la tridimensionalidad presente en el textil, como una clave que permite profundizar en el conocimiento de nuestras sociedades. En su carácter tridimensional, el textil andino, es comprendido como un sujeto, carga y transmite significados a través de los materiales y de los procedimientos técnicos utilizados en su manufactura, constituyéndose como un ser vivo (Cereceda 1978, Arnold 2013). “Para las poblaciones regionales, los textiles no son objetos pasivos, sino objetos que interactúan con el mundo, que poseen la capacidad de animar las relaciones entre individuos o entre grupos de personas” (Arnold 2019:5). En los Andes todos los seres tienen vida, (*camay*) y no se trata de un alma o espíritu vital que habita en las cosas, sino que se encarna en las cosas o seres mismos; es el espíritu de la materia, su poder, energía que emana de la materialidad misma.

“Todas las cosas materiales sean naturales o fabricadas por el hombre, poseen una especie de personalidad. Dado que todo el mundo era potencialmente un sujeto con su propio punto de vista, toda actividad es interactiva, siempre existe la posibilidad de una respuesta comunicativa entre los objetos y las personas. Yo utilizo la palabra animismo para referirme a esa orientación en los Andes” (Allen 2015: 3).

Desde esta perspectiva ¹⁵³ la atribución de vida consciente a todas las formas de la materia no humana, desafía categorías cartesianas e implica, en palabras de Eduardo Viveiro de Castro “Una reorganización basada etnográficamente, en nuestros esquemas conceptuales”¹⁵⁴. Por lo tanto, una premisa es decisiva para interpretar los significados: en los Andes el mundo material es animado, está vivo y es portador de espíritu. De esta manera, a partir de la comprensión de las técnicas

¹⁵³El término perspectivismo es un término acuñado por Viveiros de Castro (2004) para referirse a un aspecto característico de las cosmologías americanas. Se trata de una noción que sostiene dos principios fundamentales: 1- El mundo está poblado se muchas especies de seres dotados de conciencia y cultura. 2-Cada una de estas especies, se ve a sí misma como humana, viendo a las demás como no humanas. Como animales o espíritus. El presupuesto fundamental del perspectivismo es que el fondo común de la humanidad y la animalidad no es como para nosotros¹⁵³ la animalidad, sino la humanidad. El punto de vista perspectivista plantea una transformación de los principios ontológicos de la cultura occidental que parten de la distinción entre naturaleza y cultura, la atribución de la cultura exclusivamente a los humanos y la certeza de que la naturaleza es una y la cultura es múltiple.

¹⁵⁴Citado por Allen (2015: 5).

textiles como forma de memoria, cobran significancias los minuciosos y secretos procedimientos técnicos, que los expertos tejedores puneños, le transmiten a Roberto Puca, y a partir de los cuales, el tejido y el tejedor, se conectan en un vínculo ancestral con el universo, transfiriendo propiedades del cosmos a la materia, obteniendo de este modo, nuevas configuraciones.

El aprendizaje de los saberes técnicos, complejos, minuciosos y específicos con los que Puca se transforma en un tejedor experto.

Podría decirse que las acciones ligadas con la actividad pastoril como el cuidado, la prevención de las enfermedades, la separación de los animales, y la señalada inician el complejo proceso tecnológico del tejido.

Tal y como Roberto sabía desde siempre, en la Puna el pastoreo es una actividad vital, y su característica sobresaliente es la trashumancia de los rebaños. Si bien las llamas y las ovejas también forman parte de la alimentación, la fibra que se extrae para los tejidos, es el objetivo más importante de la actividad textil¹⁵⁵. Para Roberto, la relación con los animales era algo cotidiano y natural. Desde pequeño se había encargado de cuidar, junto a sus hermanos, los rebaños de llamas y ovejas que pertenecían a la familia. Sin embargo, es a partir de ciertas singularidades que adquieren los procedimientos técnicos y los saberes específicos que intervienen en el proceso del tejido tradicional, donde Roberto comenzará a encontrar los secretos tan bien guardados por los tejedores experimentados. Estos procedimientos, que caracterizan la sabiduría del tejedor experto, estarán signados por un largo camino de elecciones y decisiones respecto de la obtención y preparación de los materiales, (entre los que comienza a distinguir, los relacionados con los grosores y calidades de lana, la aplicación de las técnicas del hilado y la torsión, los procedimientos del teñido y la fijación del color), y guardan una estrecha relación con los ciclos naturales y ceremoniales que caracterizan al entorno sociocultural de la región.

Roberto aprenderá entonces, que, para un tejedor experto, la selección y tratamiento del material es una tarea fundamental. La lana (preferentemente de vicuña, llama, alpaca y oveja), es obtenida mediante la esquila de los animales. Esta técnica, se efectúa cuando viene el tiempo del calor, a partir de octubre y hasta diciembre. Para esta técnica, se utilizaban tijeras, y maquinas esquiladoras. En el campo, entre las familias, se usaba la palabra *tresquilar* la lana. “En la región muy pocas veces se corta la lana en el animal vivo. Generalmente el animal es sacrificado para consumir su carne, entonces se lo degüella a mano y en caliente se hace secar el cuero con la carne al sol. La lana se corta con una cuchilla fina o una latita afilada en piedra¹⁵⁶”. El corte de la lana debía hacerse lo más pegado al

¹⁵⁵ La lana de oveja es más resistente y durable, la de llama es más suave, caliente y más limpia. El mechón que se consigue en la esquila es más largo y por lo tanto rinde más.

¹⁵⁶ Roberto Puca. Caja 5 Documentos Educativos. Carpetas de lecciones. Cabe destacar además que el utensilio de factura casera, Según Rolandi, se denomina *r'utuna* consistente en un trozo de

cuerpo posible, tratando de no picar el material ya que disminuiría su longitud. La resistencia de la lana es variable y depende de la parte del cuerpo del animal de donde se la extrae¹⁵⁷.

Los maestros tejedores con los que Puca aprendió, comenzaban a esquilarse por debajo del pescuezo y continuaban por el pecho y el vientre, luego proseguían hacia ambos lados, para terminar en la espalda. De este modo sacaban toda la lana y la unían conformando un vellón.

El vellón se constituía entonces, a partir de lana que se extraía de tres zonas del animal: el del lomo, el del pecho y el de las patas¹⁵⁸. Según lo que Roberto aprendió, la mejor calidad corresponde al vellón que se extrae del lomo, la de los costados y el vientre es más fina pero amarillenta. La del pescuezo, patas y cola es más bien corta y dura. Las fibras pequeñas darán un hilo desparejo, que dificultara el tejido. Las ovejas son esquiladas a partir de los dos años y las llamas a partir de los tres. Para esquilarse una oveja, se demora entre veinticinco y treinta minutos. De las ovejas se obtiene entre uno y dos kilos de lana y de las llamas dos kilos¹⁵⁹. El procedimiento en las llamas se repite cada dos o tres años. Los tejedores expertos, prefieren la lana de llama, las razones principales de esta elección son, la suavidad que caracteriza al material y los diferentes colores naturales, a partir de los cuales se las clasifica: *lloraj*: banco; *yana*: negro; *oke*: gris plomo; *paco*: castaño claro; *chumpi*: castaño oscuro, *alka*: mitad de un color y mitad de otro (Flores Ochoa 1978; Rolandi 1983). La textura de la lana que se extrae de la vicuña, es considerada la más fina y hermosa de las fibras naturales que se conocen en la región. Su color es beige o marrón claro, en algunos casos tirando a rojizo, se lo denomina *qquello*. Por su excelencia y particularidades, es el material más importante para un tejedor. Cada vicuña produce entre 160 y 180 gramos de fibra cada dos años (Vila 2001). La fibra es muy fina y delicada, mide 15 micrones de diámetro (Corcuera 2017). Preparar el hilo para tejer en fibra de vicuña puede demorar más de tres meses.

Después de esquilarse, el primer procedimiento técnico que aprendió Roberto y que un tejedor experto debe dominar con paciencia y a la perfección, se denomina desmotado de la lana, también recibe el nombre de *escarmenado*. Es decir que en este procedimiento, "le sacan la *mota*"¹⁶⁰. Puede realizarse a mano o con tijeras, se eliminan las impurezas y se procede a desenredar.

hojalata obtenido de un envase como lata de aceite. Conocen las tijeras de esquilarse, pero prefieren la *r'utuna* ya que las primeras se desafilan rápidamente.

¹⁵⁷ La lana de la pata es más dura y se la utiliza para hacer medias o para preparar la urdimbre. La del lomo es suave se la utiliza para todo.

¹⁵⁸ Roberto Puca. Caja 5 Documentos Educativos. Carpeta de lecciones.

¹⁵⁹ Un informante citado por Rolandi que posee 300 llamas dijo que obtiene entre 100 y 200 kilos de lana. Un rendimiento bajo ya que no todos los animales pueden ser esquilados y hay que descontar a los menores de tres años. Por lo general se guarda la mitad de lo esquilado y el resto se vende. El material obtenido ronda entre los 50 y los 60 kilos lo que representa una muy baja cantidad para hacer uso propio del producto.

¹⁶⁰ Roberto Puca. Caja 5 Documentos educativos. Carpeta de lecciones.

Tratándose de lana de llama y de vicuña primero se extrae la cerda, luego se realiza el desmotado y por último el arreglo para el hilado. Si la lana estuviera sucia se debe lavar antes de hilar y después de esquilada¹⁶¹. En el desmadejado y la preparación de los ovillos con fibras de llama o merino, se puede demorar hasta tres días. La lana de llama es utilizada para tejer las chuspas, las fajas, los ponchos, los chales, los costales, las talegas y las sogas. La lana de oveja se usaba para hacer telas que se utilizaran en la confección de ropa como pueden ser los picotes o el barracán. En la actualidad los ponchos de Bella Esperanza, se tejen en vicuña (el material debe ser traído por el interesado) lana de llama o de alpaca. También se utiliza lana de oveja denominada merino. Estos últimos son buenos materiales, pero la alpaca necesita de una buena torsión. La vicuña es el material por excelencia pero muy difícil de conseguir¹⁶².

Una vez que el material está limpio y desenredado, comienzan los procedimientos para el hilado¹⁶³. Esta tarea era realizaba, preferentemente en verano. En todo momento del día, sentados o caminando, los diferentes miembros de las familias se dedicaban al hilado del material. Se conoce con el nombre de *paicho* a la operación de envolver con la mano haciendo un ovillo. Al hilo de llama hilada a mano se la denomina *caito* (Rolandi 1983). En el proceso del hilado Puca observó, y distinguió, que también se podían utilizar cuatro herramientas diferentes, la *puiska*, el *palo mismidor* o *varilla*, la *rueca* y el *torno* de hilar.

La *puiska* era la herramienta más tradicional que existía funciona como un trompo, girando siempre hacia la derecha, se apoyaba sobre una superficie o material sólido para que pueda deslizarse con velocidad. Este soporte recibía el nombre de *tortero* y podía ser de distintos materiales como piedra, madera o goma. Las *varillas* o *palo mismidor*, eran fabricados por los abuelos. Las maderas utilizadas¹⁶⁴ para construir estas herramientas eran el cedro, de pino, o la tola.

La *rueca* era un aparato muy simple y estaba presente en la mayoría de los hogares. Podía describirse como compuesta de un pedal, un carretel y una rueda, por la cual pasa un cordón de cuero redondo. En el carretel se envuelve el hilo. Era manipulada tanto por los hombres, como por las mujeres.

¹⁶¹ Roberto Puca. Caja 5 Documentos educativos. Carpeta de lecciones. Para esta tarea normalmente van al río y lavan con *coipa* o con *jabón blanco moviéndola* con las manos.

¹⁶² Según sostiene Ruth Corcuera en el mundo Andino es la vicuña la representación más fuerte del mito solar.

¹⁶³ Roberto Puca. Caja 5 Documentos educativos. Carpeta de lecciones. Además, según Rolandi, se hila en verano. En cualquier momento del día, cuando tienen tiempo y sobre todo cuando se necesita. Es tan habitual la práctica del hilado que se ha transformado en icónica, la imagen de la mujer sentada o caminando, pero con seguridad hilando. En el campo se aprende a hilar desde niños, les enseñan sus madres y sus abuelas.

¹⁶⁴ Según las investigaciones de Rolandi en Bolivia también se utilizan *misma*, y *también mishmay* y *toki*.



Torno mecánico y rueda de madera que perteneció a la madre de Puca.

Con el torno de hilar, se puede hilar y torcer. Para la época existían el torno de mano¹⁶⁵, el de pie¹⁶⁶ y el de agua. En el torno de pie, era muy importante aprender a mantener la coordinación entre el pedaleo y el manejo de las manos, ya que la velocidad del pedaleo y el grosor del hilo están íntimamente relacionados¹⁶⁷. El torno de mano, se caracterizaba, porque la rueda es de madera, caña y tientos de cuero y atados a la bobina. Se manejaba con una manivela, mientras otro de los miembros de la familia, a cierta distancia, sostenía los dos ovillos para poder torcer el hilo.

La torsión¹⁶⁸ es otro de los minuciosos y delicados procedimientos que comienza a distinguir Puca, ya que define la calidad del hilado, y está estrechamente ligado con la conformación del nuevo objeto que se comenzará a tejer.

El hilado y el retorcido del hilo, dependen del destino que tendrá la lana, cuando mediante el proceso del tejido, se transforme en una nueva configuración.

¹⁶⁵Fue identificado por las investigadoras en el área de Cusi Cusi. La rueda es de madera, caña y tientos de cuero y atada una bobina. Los insumos para armarlos los compran en San Juan de Oro. Se maneja con una manivela e interviene dos personas para completar el proceso de hilado y retorcido.

¹⁶⁶Generalmente lo confeccionan los usuarios con elementos comunes que están a su alcance. Está conformado por una rueda de bicicleta, el carretel, un pedal y una correa que puede ser de goma o de lana trenzada.

¹⁶⁷ Roberto Puca. Caja 5 Documentos educativos. Carpeta de lecciones

¹⁶⁸El *mismido* es un tipo de hilado realizado según Rolandi generalmente por los hombres. Es un proceso más lento que el del hilado con huso. Se utiliza para confeccionar sogas. Se hila hacia la derecha y se retuerce hacia la izquierda. Se confeccionan frazadas, peleros y sogas.

Roberto aprendió que cuanto más fino es el hilo, menos lana se necesita. No todas las prendas o piezas se constituyen a partir de los mismos grosores, resistencias y materiales¹⁶⁹, el uso definitivo que tendrá como destino, determina esas cualidades¹⁷⁰. Por lo tanto, cuando se inicia el proceso del hilado, el tejedor debe tener imaginado, cuál y cómo será, la nueva configuración en la que trabajará.



Roberto Puca trabajando en el proceso de torsion del material.

La torsión es fundamental para la textura que adquiere la prenda. Según Roberto la lana de llama es mejor, la de alpaca es muy fina, por lo tanto, la prenda pierde prestancia y caída. En la actualidad para el procedimiento de torsión en el tejido de los ponchos, Puca utiliza un torno eléctrico, con el que consigue un resultado muy parejo en el hilado del material.

Para realizar un poncho *paliado* se requiere una torsión “bien compacta, bien retorcida”¹⁷¹. Un poncho con estas características, es tan compacto que la trama se vuelve impenetrable e impermeable, se utiliza para trabajos a la intemperie en el campo y en la zona de los Valles.

¹⁶⁹En la actualidad la lana merina industrializada se puede adquirir para tejer ponchos con telar español o utilizar en la trama, combinando la urdimbre, con hilo de vicuña. Estos hilos pueden adquirirse en las hilanderías de las ciudades principales.

¹⁷⁰Un poncho lleva unos 2 o 3 kilos de lana hilada muy fina y bien retorcida. Se tarda aproximadamente 15 días para preparar el hilo.

¹⁷¹Entrevista a Roberto Puca enero 2020.



Puca preparando el material en el torno mecánico

El teñido del material es otro de los procedimientos que le llevo mucho tiempo conocer y registrar. En el campo, los tejedores y las tejedoras, teñían el hilo después de hilado y antes de comenzar el tejido. La lana de llama no se tiñe, se la usa en sus colores naturales. Se tiñen los hilados de oveja. En la región se conocían las antiguas técnicas de *ikat* y *plangi*, pero solo las utilizan para preparar las flores para los animales, la alforja que usa el macho para carnaval, o para los flecos de las chuspas (Rolandi 1983). También tiñen en *plangi* los rebozos y las mantas.

Según lo observado y aprendido por Puca, el procedimiento de preparación del color se divide en dos etapas¹⁷², la recolección del material y la preparación de la tinta. La recolección, se realiza según la estación del año y la parte de la planta utilizada en el proceso de teñido. La materia colorante puede encontrarse en las distintas partes de la planta como hojas, raíces, ramas, corteza o flores. La preparación de la tinta se lleva adelante mediante distintos procedimientos, entre los más importantes se destacan, la oxidación, la fermentación y el mordentado¹⁷³ o amortiguado.

La técnica puede variar según la parte del vegetal que se esté utilizando. Las ramas, las flores y las hojas se someten a decocción hasta obtener una tintura con el color deseado. Cuando se emplean frutos, es común que se los triture previamente, y se utilice la parte más leñosa de la planta. Normalmente se lo reduce primero a astillas o aserrín, para luego macerarlo.

¹⁷² Roberto Puca. Caja 5. Documentos educativos. Libreta de anotaciones

¹⁷³ Roberto Puca Caja 5. Documentos educativos. Libreta de anotaciones. Los mordientes son las sustancias que se usan para que el colorante se impregne en el interior de la fibra y se fije. Se pueden utilizar sal o limón pero el más importante es el alumbre.

En sus cuadernos de anotaciones personales, Puca registra las siguientes plantas tintóreas específicas de la región¹⁷⁴:

TOLA: (*Parastrephia lepidophila. Nativa*). Se utiliza la flor. Puca recomienda recolectar las hojas, las ramas y las raíces y hervir. Se obtiene un color gris verdoso oscuro y opaco.

MOLLE: (*Schinus bumelioides. Nativa*). Si se hierven sus hojas se obtiene un amarillo verdoso. De su corteza y raíz se obtiene un color verde más oscuro.

LAMPATA: Haciendo hervir la planta tallo y raíz da un color amarillo marrón tirando a nogal y más claro si ponemos poca cantidad, es muy similar al color de la vicuña.

SAUCE CRIOLLO: (*Salix humboldtiana. Nativa*) Hervida la corteza de sauce joven da un color rosa claro, la corteza de un sauce viejo da un color rosa oscuro. De las hojas se obtiene un color verde profundo.

CHURQUI: (*Acacia caven. Nativa*) se hierve la raíz para obtener un tinte color marrón, de sus frutos (la cholonca) se obtiene un color que oscila entre el gris y el negro.

CACALA O PALAN PALAN: (*Nicotiana glauca Nativa*) De su raíz se obtiene el color amarillo naranja, de las hojas se obtiene un verde pálido.

ROMAZA: (*Rumex crispus*) del cocimiento de sus tallos, hojas y flores nos dará un color morado o marrón oscuro.

CORTADERA: (*Cortadeira selloana*) Su raíz nos da un color amarillo claro.

SUNCHO: (*Baccharis salicifolia. Nativa*) hirviendo las hojas y tallos obtendremos un color verde gris.

CEDRON: (*Aloysia citrodora. Nativa*) sus hojas hervidas dan un color amarillo verdoso.

ATACO O PAIQUILLO: (*Amaranthus. Nativa*) hojas, ramas y tallos hervidos se obtiene un color verde marrón.

TUSCA: (*Acacia aroma. Nativa*) de la corteza se obtiene un gris oscuro.

QUINCHAMALI: (*quinchamalium chilense. Nativa*) de la planta se obtiene un color verde oscuro.

AIRAMPO: (*Opuntia soehrensii. Nativa*) del fruto se obtiene un color rosa carmín.

URVILLA O UVA DE ZORRO: (*Discorrea communis*) da un color ladrillo.

AZAFRAN DE LA PUNA: (*Chuquiraga calchaquina. Nativa*) en la primera cocción da amarillo, en la segunda cocción da naranja oscuro tirando a rojizo).

El procedimiento tintóreo para preparar el color comenzaba por la clasificación del material en seco y húmedo. Las hojas o flores y demás componentes de las plantas secas, se molían hasta transformarlas en polvos, se calculaba que se necesitaban seis puñados de polvo, cada ciento cincuenta gramos de lana. El polvo obtenido, se mezclaba con alumbre o sal gruesa y se hervía en agua hasta alcanzar el punto, tiene que quedar bien tinto la proporción estimada es de setenta y cinco

¹⁷⁴ Roberto Puca. Caja 5. Documentos educativos. Libreta de anotaciones.

gramos de sal o tres puños por madeja¹⁷⁵. Luego hay que colarlo. Cuando se enfría se sumergía la lana húmeda y se hervía por un tiempo.

Los componentes húmedos se machacaban antes de ponerlos a hervir. Se calculaban seis manojos de plantas cada ciento cincuenta gramos de hilo y tres cucharadas de sal gruesa. Colocaban agua a calentar en las brasas (se estiman veinte litros de agua para tres kilos de lana), y cuando estaba tibia, le ponían un puñado de alumbre y lo iban revolviendo con un palo. En esta preparación se colocaban las madejas. Normalmente se las dejaba una hora, o dos si se quería un color firme. Finalmente se procedía al enjuague. Se extraían las madejas y las lavaban varias veces con agua fría y jabón para que salga todo el alumbre. Una vez terminado el proceso de enjuague, la lana se secaba al sol, (si los colores son claros) y a la sombra (si son oscuros).

Según las anotaciones de Puca, en los tejidos contemporáneos, la anilina industrial también puede utilizarse. Es adquirida sin mayores inconvenientes en los almacenes de los pueblos, como Coranzuli, o Susques. También se conseguía en el intercambio con la gente que viene de Bolivia. La marca más conocida es Bayer. La proporción que se seguía es la siguiente: doscientos cincuenta gramos de hilo, veinte gramos de tinta, tres cucharadas de sal por cada cien gramos de hilo y el jugo de dos limones para fijar el color. El alumbre es el mordiente tradicional para fijar el color. Los picotes y los pullovers¹⁷⁶ tejidos en dos agujas deben ser teñidos después de realizados; dicen que así el color queda más parejos.

La aplicación de las técnicas de urdido¹⁷⁷ es una de las tareas más complejas que incluye el proceso del tejido, y Puca recuerda las enseñanzas que le brindó su maestro de Rinconada. Se puede realizar fuera del telar o entre los travesaños de este. Para urdir fuera del telar, se debían clavar dos estacas en el suelo. Se debía buscar bien el sitio, si el lugar no es duro, el urdido no sale parejo. El día en que el tejedor realiza el urdido, es el más importante del proceso, por lo tanto tiene que reunir ciertos requisitos¹⁷⁸. De los cuales dos son imprescindibles, el sol debe brillar a pleno (para permitir que el proceso de tendido y conteo de hilos se lleve a cabo sin interrupciones) y el cálculo de la cantidad de lana debe ser exacto ya que no podrá haber agregados. En el urdido se pueden utilizar dos o cuatro estacas. Se trabaja en líneas paralelas, como si fueran surcos en los que se siembra, conformadas por hilos de lana.

¹⁷⁵Roberto Puca. Caja 5 Documentos educativos. Carpeta de lecciones.

¹⁷⁶ Denominación de origen inglés para designar a una prenda de abrigo que se confecciona a partir de técnicas de tejido con dos agujas.

¹⁷⁷Se puede urdir con uno o dos hilos. Se emplean dos hilos para tejer fajas, en cambio para talegas, costales y chuspas se urde con un solo hilo.

¹⁷⁸ Durante la estadía en Bella Esperanza la noche anterior una fuerte tormenta provocó el desborde del Río Grande truenos y relámpagos surcaron el cielo y en Santa Catalina se registró un movimiento sísmico que se percibió en Humahuaca.



Urdido del poncho 398 en Bella Esperanza.

La técnica en faz de urdimbre, es la base para comenzar el objeto tejido y todavía en Bella Esperanza, Roberto la realiza en la tierra, utilizando el espacio que en tiempos de Castro Tolay funcionaba como huerta. Y como había aprendido de sus antiguos maestros, antes de comenzar la tarea, pide permiso a la Pachamama, clava las estacas en la tierra, y comienza con el urdido. En la urdimbre quedan planteados todos los secretos del diseño, quedan definidas las técnicas de terminación, las líneas de separación y las combinaciones de los colores. En el proceso observado, se utilizaron los tonos de gris, blanco y marrón. En el momento del urdido de los ponchos, entre las técnicas de terminación que se plantean, se destacan las denominadas técnicas de peinado¹⁷⁹. “Hacer piezas únicas es la base del artesano”. “El trabajo solo puede ser exitoso si uno practica su fe y su cariño por el don recibido”¹⁸⁰.

Los hilos finalmente quedan extendidos, lisos, sin nudos ni agregados, ordenados como metáforas de los caminos que se recorrerán en la vida. La madeja que se obtiene se denomina *simba o intercalado*. Es muy importante impedir que se enriende.

¹⁷⁹En esta técnica los hilos de la urdimbre se ordenan en pares de colores diferentes que alternaran en la horizontalidad del diseño. El resultado que se obtiene es una superficie de pequeñas líneas horizontales cortas y alternadas en el uso del color. Es la técnica preferida de Don Roberto Puca: Los peinecillos de 6x6 se realizan de la siguiente manera: “Seis hilos para un lado, seis hilos para el otro lado y dos hilos en el medio para que quede formado el motivo cuando se comienza a tramar el peinado”. Las variaciones son muchas y se consiguen combinando los colores y la cantidad de hilos.

¹⁸⁰Entrevista a Roberto Puca, enero 2020



Don Roberto Puca realizando el urdido de su poncho en Bella Esperanza.

El enlizado y empeinado de los hilos de urdimbre son los complejos procedimientos que continúan. Puede realizarlo el tejedor solo, o contar con ayuda de los restantes miembros de la familia. Se trabaja directamente y concentradamente sobre el telar, no se permiten las distracciones.

El procedimiento consiste en pasar los hilos de urdimbre, por los anillos de los lizos. El tejedor se vale de la ayuda de una aguja, en forma de gancho. Toma el hilo del otro lado y lo pasa por el peine. Este procedimiento se realiza minuciosamente con cada uno de los hilos que conforman la madeja, y en el orden que se determinó durante el urdido.



Roberto Puca realizando el enlizado y empeinado de los hilos en el telar español



El estirado de los hilos es otro de los procedimientos complejos que el tejedor debe dominar.

Luego el tejedor procede al estirado y a preparar el hilo que se utilizará en la trama. Generalmente es más fino y puede ser de algodón. El hilo de la trama¹⁸¹ puede pasarse ovillado o enrollado en un palito llamado *tramero* o en la *cañuela*; (un ovillo con una piedra adentro) que atravesará el trabajo de izquierda a derecha o viceversa, es indistinto. Finalmente se comienza a tejer. Después de pasadas las dos tramas, el tejido se aprieta con la *vinasa*¹⁸². Este es un instrumento de madera muy liso, de un ancho de cuatro cm y un largo de entre treinta y cinco y setenta cm, con los bordes levemente aserrados por el uso, con una punta redonda y el otro algo aguzado.



Las imágenes se corresponden con el proceso de enlizado, empeinado y estirado, tres procedimientos observados en la confección del poncho 398 realizado por Roberto Puca en Bella Esperanza.

¹⁸¹Según el tipo de tejido se teje con uno o dos tramas. En el caso que describe la autora, en que se urdió doble, se teje con dos tramas. Para tejer así preparan un ovillo que tiene dos puntas.

¹⁸²Se utiliza para apretar la trama al ser pasada a través de la urdimbre y así compactar el tejido. También se lo emplea para mantener o ayudar a separar cruces. La madera tiene que ser muy dura en la región puede utilizarse churqui. También se la denomina *tujia* o *batán* o *kalwa*



Los conocimientos complejos que Puca observó, aprendió y todavía práctica, se completan con una serie de posibles combinaciones entre las tramas y las urdimbres, para la confección de distintas telas. Por ejemplo, para realizar un tapiz o una alfombra se debe preparar “la urdimbre con un hilo resistente y bien retorcido, en cambio la trama tiene que ser más gruesa y suave para que cubra la urdimbre”¹⁸³. Para realizar telas como el barracán, el picote y el cordilleta “la urdimbre tiene que ser resistente, por esa razón, es más torcida que la trama. La trama debe ser más blanda, para que la estructura del tejido asiente y de mayor calidad y presencia a la prenda terminada”¹⁸⁴.

Para los ponchos, es muy importante que el hilo de urdimbre, este bien retorcido. La trama queda cubierta por la urdimbre, es más delgada pero muy resistente “de esa manera se logra una textura, que le otorga presencia y calidad a la prenda terminada”¹⁸⁵.

A partir de la experiencia adquirida en el dominio técnico, hay una continuidad ancestral presente en la sabiduría del tejedor, pero también en los objetos, como si pertenecieran a un mismo linaje¹⁸⁶. Para Puca “La base para un artesano, es la originalidad en la búsqueda de su propio diseño”¹⁸⁷. Considera, que la combinación que realiza en los bordes del poncho a modo de terminación, si bien es una técnica de terminación utilizada ancestralmente, se transformará a partir

¹⁸³ Roberto Puca. Caja 5 Documentos educativos. Carpeta de lecciones.

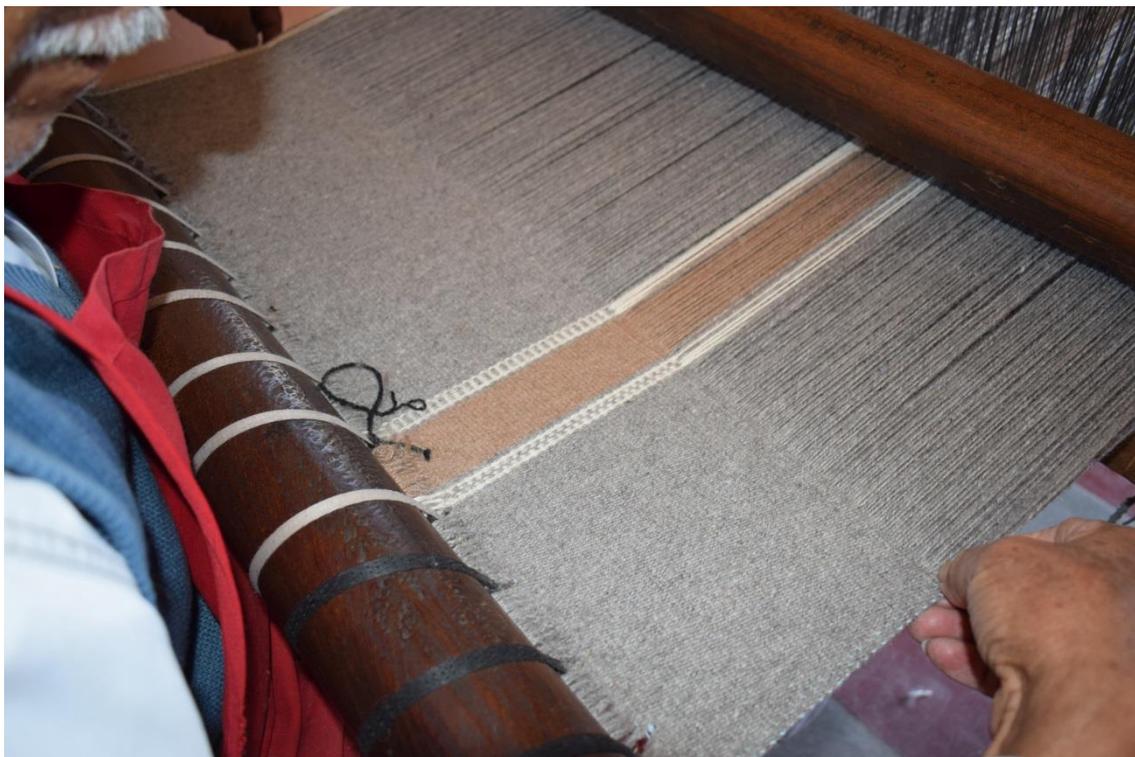
¹⁸⁴ Roberto Puca. Caja 5 Documentos educativos. Carpeta de lecciones.

¹⁸⁵ Roberto Puca. Caja 5 Documentos educativos. Carpeta de lecciones

¹⁸⁶ Esta idea asociada al linaje entre las tejedoras y los objetos es mencionada por Arnold.

¹⁸⁷Entrevista a Roberto Puca, enero 2020.

de sus decisiones, en su marca destacada¹⁸⁸, que le permitirá identificar a los ponchos de su linaje¹⁸⁹.



Puca tejiendo y aplicando la técnica denominada peinado.

El diseño que considera propio, es una técnica muy sencilla, que se denomina peinado 2x2 y permite tres combinaciones posibles¹⁹⁰. Esta técnica es común en los textiles arqueológicos observados en la Colección Doncellas. De este modo, la técnica utilizada por Roberto Puca, estaría evidenciando ciertas formas de continuidades vigentes¹⁹¹.

Desde la perspectiva arqueológica, los orígenes de esta técnica se remontan al periodo Arcaico. Sin embargo, la sistematización en la codificación ligada a asuntos productivos, se habrían originado en el Horizonte medio con la expansión de Tiawanaco (Arnold: 2013).

¹⁸⁸Las técnicas de selección y conteos de hilos de urdimbre, combinadas con las técnicas de manipulación determinarían las posibles variantes regionales. Para Cases y Loayza el peinecillo y sus posibles variaciones se estructuran como una unidad básica de un repertorio posible que desarrolla el tejedor en el momento de tomar decisiones respecto del diseño a seguir.

¹⁸⁹ Las tejedoras de Qaqachaka en Bolivia le atribuyen una gran importancia al peinado en damero ya que estaría asociado a la historia bélica de la región y a sus disputas territoriales. Se percibe el damero como documento textil de las cabezas trofeo que se obtenían en los conflictos bélicos.

¹⁹⁰El peinado recibe ese nombre por su diseño en líneas de color o un damero en colores intercalados. Según Arnold (2012) este motivo era fundamental en la codificación y documentación de todo una serie de productos y sus transacciones entre los distintos pisos ecológicos de los Andes.

¹⁹¹Desde el punto de vista etnográfico la técnica es estudiada por Cases y Loyza para el Norte de Chile, y por Arnold en el ayllu Qaqachaca en Bolivia



Ponchos tejidos por Puca donde pueden observarse diferentes variaciones de la técnica denominada peinecillo.

Las técnicas que se utilizan en las terminaciones también difieren. Pueden recibir distintos nombres según los motivos que formen, acortando o alargando las puntadas, por ejemplo, con el punto mariposa, (cuando tiene forma de triángulo) o punto caranchito (cuando tiene forma de rombo). En el caso de los flecos de los ponchos, suelen tejerse aparte, y son cosidos con punto corrido envuelto o con un punto de montura llamado también zig-zag. En las terminaciones de las fajas, los rebozos, también se pueden emplear los flecos y las trenzas de ocho elementos, constituidas por los extremos de las urdimbres. En las frazadas, la terminación puede ser un dobladillo simple. Por lo general, son unidas en su parte central, con punto de montura o con punto corrido envuelto. Al borde cortado de las chuspas, se lo *ojalea*, es decir se le hace una vuelta de punto festón, para que el tejido no se deshaga y quede más fuerte. Luego se unen los costados con punto corrido envuelto y se termina el borde con una técnica combinada de telar y aguja¹⁹². Se le pueden coser unos adornos en la parte inferior, en número de tres, uno en el medio y dos en la parte lateral. Se los designa como flores o *t'ika*. Se puede confeccionar con lana hilada o lana merino comprada.

¹⁹²Según Rolandi esta técnica es identificada como *awaquipado*. El *awaquipado* que tiene diseño de ojitos (rombos) es llamado *chichillado* o *chichillitas* y tienen diversas formas de confeccionarlo.

La vigencia de un vínculo ancestral: el ciclo ceremonial, las técnicas textiles y las significancias otorgadas a la materialidad.

Tal y como Roberto aprendió de los maestros tejedores puneños, el hilado, el teñido, el urdido y el tejido constituía a mediados del siglo XX, un complejo y antiguo engranaje tecnológico en el que se articulaban, siguiendo el tiempo de la naturaleza, las creencias, las ritualidades y las diferentes actividades ligadas a la crianza de los animales; procedimientos técnicos que daban forma a la práctica de una textilera, que puede definirse como ancestral.

Cuando Roberto comienza su transformación en tejedor experto, en la Puna persistían las creencias acerca de las distinciones entre tiempos y lugares propicios y peligrosos. Estas creencias, acompañaban el ciclo de la naturaleza, el paisaje y las manifestaciones rituales que formaban parte de la vida cotidiana y diaria de los individuos que allí habitaban. Puca reconoce la vigencia de las ceremonias, rituales y celebraciones dedicadas a la Pachamama¹⁹³ y la Señalada como las más importantes del calendario ritual, ambas guardaban una estrecha relación con la textilera y pueden considerarse junto al Carnaval, como las celebraciones más importantes que se practican a lo largo del siglo XX (Palma 1973; Rolandi 1983-1985; Costilla 2016, Bugallo 2016). Estas celebraciones, están asociadas con funciones propiciatorias y de protección de las actividades económicas y en su conmemoración participa toda la familia y la comunidad. En ambas ceremonias, los rituales guardan una estrecha relación con la protección, cuidado y reproducción de los animales que proveen la fibra que se utiliza en la práctica de la textilera.

A partir del cuidado del rebaño, en los pueblos pastores de la Puna, se sigue un orden riguroso y complicado que se basa en la idea de que los animales han sido dados a la humanidad por la Pachamama, a través de los *Apus* que funcionarían como intermediarios. Los cerros –dueños de los animales- son concebidos como “las costuras entre esos mundos” y por ellas salen los animales, si se cumple con el pacto de reciprocidad que da sentido al ciclo ceremonial. Es en el diálogo con la pacha que se propicia la fertilidad de los animales, las aberturas que se practican en las *corpachadas*, se relacionan con los caminos de la producción, la suerte y la riqueza, a los que ese día está dedicado¹⁹⁴.

¹⁹³Se considera a la Pachamama como la deidad materna más importante, personifica a la tierra divinizada, promotora de la fertilidad vegetal y protectora de los cultivos y las artes, como el tejido y la cerámica. Desde el aspecto relacional, establece ambivalencias con los humanos, puede dar prosperidad o enojarse y causar males que llegan a tomar el alma de los que enferman, y devorarlos hasta hacernos desaparecer. Como toda divinidad, tiene su tiempo de culto y veneración y sus lugares sacralizados.

¹⁹⁴El mojón, se ubica fuera del corral y alineado con la puerta del mismo, allí continuara el ritual mediante una serie de acciones, los dueños de la tropa se quedan junto al pachero, mientras que el resto de los asistentes camina por los alrededores buscando piedras blancas que evoquen las formas de animales antes de ponerlas en el mojón, las piedras son envueltas en lana *kunti*, que se las ata alrededor a modo de faja. Este pachero vincula a los animales –piedra- con la dimensión de la gestación de las especies, la estrecha relación entre los animales, el pasto, la lluvia, las aguas

Hay dos momentos del calendario productivo y ritual en el que se abre la tierra en contexto ceremonial, la *corpachada* de agosto y la Señalada de la hacienda en vísperas del Carnaval. “El primero de agosto es un día aciago”; “dicen que la tierra se abre y la gente está expuesta a todo tipo de males y desgracias”. “Cuando no se cumple con ella, cuando no se la *corpacha*¹⁹⁵, la tierra puede agarrar”. (Rolandi 1983-1985: 281). Sin duda el 1 de agosto es el momento más significativo en esa relación. Agosto es conocido como el mes de la Pachamama, un tiempo en que la tierra está abierta.

La Señalada, se la puede definir, como la ceremonia propiciatoria de la ganadería más importante en la región. El lugar donde transcurre toda la ceremonia, es en el hoyo que se abre en el centro del corral, donde se guardan los animales que conforman los rebaños de las distintas familias: “El pachero del corral es igualmente llamado cabildo, hay que abrir el cabildo dicen los puneños” (Bugallo 2016, 126). Durante la ceremonia se procede al sahumado, a asperjar, enflorar, chimpear a la hacienda y se le ofrece a la Pachamama en el hoyo: coca, alcohol, comida y cigarrillos. Luego se casan, simbólicamente a dos ejemplares de cada especie señalada, además se les hace una marca. Para finalizar la ceremonia, se recorre tres veces en círculo el contorno del corral, mientras se cantan coplas de Señalada en medio del ambiente de seriedad y unción¹⁹⁶ (Rolandi 1983-1985). Para Denise Arnold, en estos lugares marcados, (llamados en ocasiones cabildos en Bolivia) se Señala y flora con el pachero-cabildo abierto y se vinculan de modo más amplio, con la riqueza de las familias y las comunidades. Es por eso que allí se *chaya*, se rememora, y se propicia para que la línea de riqueza y prosperidad continúe acompañando a la familia.

Para comprender las significancias vigentes en la práctica textil, podría decirse entonces, que el concepto del Cosmos o Universo es comprendido como uno e incluyente, con el cuál se da un intercambio recíproco que implica una red de correspondencias. La reciprocidad es en los Andes un principio ontológico. El intercambio recíproco se practica entre los humanos, pero también con las cosas o

subterráneas. Entorno a él y diferenciándolo del espacio ritual celebrado en el corral, se canta se baila se ríe produciéndose la parte más lúdica del ritual.

¹⁹⁵La *corpachada* se realiza cada año en el mismo lugar. “Cada casa de la Puna tiene un sitio ya determinado, que se encuentra casi indefectiblemente en el centro del patio, y está señalado por una o varias piedras, de preferencia blancas” (Bugallo 2016: 121). Es a la *corpachada domestica* a la que se le destina, según la autora, más atención y tiempo. Es un momento de encuentro, de alegría contemplativa y recogimiento, es el momento de dar de comer a la Pachamama. El lugar recibe diferentes denominaciones *pacha*, *pachero*¹⁹⁵, *chayero* y es considerado el corazón de la casa, desde ahí se realizaran las ofrendas que consisten en *Coca*, *chicha*, *alcohol*, *vino*, *piri*, *tistinchas*, *koba*, *lana* *cigarrillos* y *chuya*¹⁹⁵. A la mañana siguientes y antes del amanecer se barre la casa cuidadosamente y se quema toda la basura “para limpiar y sacar toda la enfermedad” (Rolandi 1983: 9). “El día 2 de agosto *corpachan* los manantiales y las lagunas. Van a estos lugares llevando *chuya*, lana de *cunti*, alcohol, coca” (Bugallo 2016: 137) todo esto es entregado en las bocas abiertas a un lado de los manantiales o lagunas.

¹⁹⁶Es significativa la vinculación que puede establecerse entre las particularidades de la ceremonia y el sentido que los arqueólogos le atribuyeron al sitio Doncellas como lugar de culto y veneración asociado a las actividades ganaderas que caracterizaban a la región.

artefactos entre los que podemos incluir el textil. Esa apropiación puede ser recíproca como en el momento del rito.

“El rito andino es básicamente una apropiación recíproca entre seres con estatus ontológicos distintos, como cuando los adivinos humanos a través de la composición de las hojas de coca se apropian de la presencia testimonial de la tierra” (Allen, 2015:10).

Sin duda la naturaleza, es una de las materializaciones más significativas e ineludibles de las wak'as¹⁹⁷ (Bobisio, 2016: 79). El concepto de wak'a estructuraría todo el pensamiento andino prehispánico desde épocas muy antiguas. La hipótesis de trabajo sugerida en sus investigaciones sostiene que:

“la wak'a es una entidad sagrada material, su carnadura es parte ineludible de su sacralidad puesto que se inscribe en una ontología donde toda existencia es necesariamente material, principio fundado en la noción de pacha, que implica la indisolubilidad del espacio –tiempo; es decir que para existir “Ser” en el tiempo, siempre hay que “Estar” en el espacio” (Bovisio, 2016: 80).

Podemos decir entonces, que, a partir de las investigaciones realizadas por la autora, se ponen en evidencia que las manifestaciones materiales que se denominan wak'a no representan una idea inmaterial de lo sagrado, sino que son lo sagrado mismo y que una misma wak'a puede asumir diversas corporalidades. Tienen una tendencia a transformarse de sujetos a objetos y de objetos a sujetos, mutando en su materialidad, lo que interpela sobre el uso de la categoría. En todo caso, el material del que están hechas o que provén en el caso de las actividades pastoriles y la lana no es una cuestión menor (Flores Ochoa 1974): el modo de concebir metales, piedras, y animales y su perdurabilidad en el tiempo así como su jerarquía¹⁹⁸, pone de relieve la imposibilidad de separar nociones de lo sagrado, de la energía vital y de su dimensión material.

En sus investigaciones Lucia Bugallo¹⁹⁹ detecta dos usos contemporáneos del término wak'a en la Puna jujeña: La primera noción está asociada a las piedras y son entidades centrales en los rituales puneños. Se denominan *illas* y son pequeños

¹⁹⁷Según las crónicas coloniales, las wakas están asociadas a los lugares o materialidades poderosas. En quechua y según fray Domingo de Santo Tomas: “guaca-templo de ydolos”, González Holguín menciona “Huaca ydolos, figurillas de hombres y animales que trayan consigo” “Huacca muchhana-lugar de ídolos, adoratorios”. En aymara, Bertonio señala: “huaca ídolo en forma de hombre, carnero y los cerros que adoran en su gentilidad”. La wak'a constituye una entidad, una modalidad ontológica en constante mutación, entre lo material y lo inmaterial, lo exterior y lo interior, la forma y la sustancia entre otras modalidades. “Huaca no es una representación [...] es la propia realidad, vale decir, wak'a es toda entidad material que encarna lo suprahumano”.

¹⁹⁸Las vicuñas las llamas las alpacas y las ovejas tiene una clasificación en el mundo de los pastores participan de las ceremonias de las que están excluidos los caballos, los burros y las vacas. El perro es considerado un ayudante y colaborador en el cuidado de los rebaños

¹⁹⁹El trabajo según describe la autora fue realizado durante 1998 en el área centro oriental de la puna jujeña departamento de Cochinocha, en Tinate, en Muñayoc, Abrolaite y Rio Grande ladera occidental de la Sierra de Aguilar.

animales tallados en piedra. Son la representación de las *pacochas* de los rebaños. En ellas reside el poder de la *enqa* como principio generador y vital. “Es la fuente y el origen de la felicidad, el bienestar y la abundancia” (Flores Ochoa 1974: 250). Tiene un papel muy importante en la reproducción de los animales. La *enqa* es un don especial que permite que la buena fortuna acompañe a la familia conservando la riqueza, la prosperidad y el bienestar y reproducción del rebaño. Los *enqaychu* son contenedores y canalizadores de *enqa* generalmente materializado en las piedras de color blanco que se guardan junto con las *illas*. Su función es proteger al rebaño. Estos objetos no pueden ser confeccionados por uno mismo, deben ser encontrados de manera casual. Encontrarlos significa “estar en gracia con el don de la *enqa*”²⁰⁰ y que el portador contara con su protección. Representan a los animales mejor dotados para la procreación. (Flores Ochoa 1974: 254). Tienen muchos años dentro de la familia y se transmiten de generación en generación. Se considera que contienen de manera concentrada una energía germinativa, que intercede en la multiplicación de la tropa y en la generación de abundancia. Este poder regenerativo no es permanente ya que se agota en el tiempo. Por lo tanto, es necesario realizar ceremonias en el año para revitalizarlo. Estas prácticas nos hablan de modos de concebir la materialidad y las posibilidades de su transformación en relación a la reproducción, el crecimiento y a la fertilidad y la regeneración y revitalización como parte de las practicas.

Una segunda noción de huaca estaría asociada, según Bugallo, a los mechones de lana de ciertos animales denominados también *Illas*. Existía una antigua practica que demuestra la concepción particular en relación a la lana que les crece a los animales que sustenta la idea de que en ella se encuentra algún tipo de entidad relacionada con la multiplicación el crecimiento la abundancia y la suerte. La práctica consiste en sacarle al animal criado, llama, oveja y alpaca, un mechón de la lana del lado izquierdo antes de carnearlo o de venderlo “Es la suerte del dueño, como el animal se va, para que no se la lleve, para que no pierda su suerte” (Bugallo 2016:). Estos mechones de lana se guardan en una chuspa ubicada en alguna rendija cercana a la puerta del corral a modo de recuerdo. Un testimonio de principios del xx explica que esta lana se llama huaca de la hacienda y que se la guarda bien porque es la suerte. Esta práctica en otros contextos andinos existe y antes de que el animal sea vendido su pelo queda en el corral con la intención de preservar su *qamasa*, su espíritu, su ánima y fuerza vital que permite la regeneración²⁰¹. Las flores realizadas en lana *kunti*, según la autora, serian una ofrenda a la Pachamama. La lana *kunti* es una lana ritual, es vellón de alpaca de una gran suavidad, teñido de colores intensos y definidos preferentemente en los

²⁰⁰Flores Ochoa (1994).

²⁰¹Un ejemplo es el testimonio de don Zenon Piñero citado en el trabajo de Bugallo (2016) refiriéndose al significado que la tinca tiene en la puna jujeña para referirse a florar el ganado.” Así me decía mi mama, porque el pasto que ellos comen, con la lana pagan ellos, dejan chiquito, chiquito, cuando van al campo dejan por ahí, con eso pagan ellos para que coman su pasto (...) Ellos pagan la lana con que enfloramos nosotros, lo tincamos”.

tonos rojos, rosa, naranja y morado en ocasiones amarillos (Flores Ochoa: 1994; Bovisio: 2016, Bugallo: 2016). Esa es una lana que además se usa para curar. Actualmente la gente de la Puna consigue esta lana en las ferias o en los puestos de venta en Villazón, donde además se venden elementos para ofrendas y curaciones. La vigencia y conmemoración de estas prácticas ceremoniales y rituales nos permiten establecer una distinción entre ritualidades mayores, que involucran a toda la comunidad y fueron descritas anteriormente y ritualidades menores, simples actos individuales y silenciosos que forman un código casi imperceptible, pero comprendido por toda la comunidad²⁰². En estas últimas podríamos incluir la interpretación acerca de las significancias que perviven en la práctica del textil. Nos trasladan a un universo silencioso, minucioso, plagado de intercambios entre similitudes y semejanzas que dialogan. En este sentido la noción de reciprocidad, como estructuradora de las relaciones sociales, adquiere en la práctica del tejido una perspectiva regenerativa, que permite dar vida a las nuevas configuraciones (Kusch 2007; Bugallo 2016). Una nueva dimensión, como forma de relación, que transfiere energías entre los seres vivos a partir de las materialidades, los procedimientos tecnológicos, y los intercambios con el paisaje y la naturaleza²⁰³. Desde siempre, las lanas y los hilos conectaron, unieron y comunicaron como metáforas de los caminos, de la vida, la energía, la prosperidad y la buena fortuna. También las enfermedades y la muerte. El Dr. Palma en sus investigaciones respecto de la medicina tradicional construye una interesante recopilación de creencias en las que se relaciona, la práctica de la textilera contemporánea, con el ciclo ceremonial vigente. Estas vinculaciones, basadas en rituales menores y cotidianos reproducirían los principios ancestrales de una cosmovisión que vincula al tejedor, los hilos, los tejidos y las vestimentas, con sus portadores²⁰⁴. Es a partir de estas prácticas rituales donde se evidencian, los procesos de resignificación²⁰⁵ y resinbolización (Gruzinski 1990) que perviven en la cosmovisión local. Han sobrevivido a lo largo de los siglos, dando lugar a un universo religioso único que puede ser caracterizado en términos de cristianismo indígena (Costilla 2010). En los objetos tejidos se detectan principios ancestrales que transforman a la práctica del tejido en un ritual constitutivo de las

²⁰²Es común encontrar en el paisaje cotidiano *las apachetas* en la que se debe depositar una piedra o *el aullico* pidiendo protección para llegar a destino sin inconvenientes. Cotidianamente se brindan libaciones y pequeñas ofrendas a la *pachita* o *la madre tierra*, pero hay días en que esos ritos cotidianos adquieren dimensión ceremonial.

²⁰³ El paisaje es ante todo en los Andes el lugar de las relaciones. El espacio en las áreas rurales andinas parecería estar conformado por diferentes universos que en ocasiones se comunican entre sí. Existen bocas, "lugares fuertes" donde "hay más puna". (Bugallo 2016: 116). Existen tierras pesadas, quebradas y abras con personalidad poderosa que pueden atraer y tragarse a las personas y a los animales. Son espacios permeables con el inframundo, y que, en tanto espacios liminales entre dos mundos, funcionarían como puertas dimensionales.

²⁰⁴Entre las más destacadas debemos mencionar: La novena, el lavatorio y la muerte del perrito son ceremonias de mucha vigencia en la Puna y están asociadas a la muerte de las personas.

²⁰⁵ La re- significación se interpreta como el proceso por el cual un símbolo antiguo con un nuevo contenido y el re simbolización que conlleva un cambio en la representación de ciertos significados bajo nuevos significantes o formas simbólicas de expresión.

relaciones que conectan a los seres vivos con el Universo. Uniones y conexiones ancestrales se materializan para ligar a sus portadores con la regeneración y la energía vital que fluye a través de un principio basado en las condiciones de la materialidad²⁰⁶, la cordialidad. Los hilos, las lanas y los cordones cumplen la función de indicar, similar o semejar a los caminos²⁰⁷. Canales por donde fluyen la energía, la vida, el destino, los dones y la fortuna²⁰⁸. Lo cordial, lo cálido y lo fresco son propiedades intrínsecas de la materialidad, una cualidad específica que nada tiene que ver con la temperatura en grados con la que se puede medir, tocar o ingerir. Lo cordial expresaría la síntesis de la dualidad en su clasificación material. Este principio aparece en la clasificación de las enfermedades, las pócimas y en los alimentos. La leche es cálida, mientras el agua es fresca. La lógica parecería indicar que todo lo que se cría en el frío, es cálido y lo que se cría en el calor es fresco (Palma 1973: 75). Todo lo que precisa para crecer mucha agua es fresco, mientras que aquello que precisa poca agua es cálido. La llama es cálida, la oveja es fresca. El mote de maíz blanco es cálido mientras que el de maíz amarillo es fresco. El mote de trigo es fresco y el de habas es cálido, así como el de los porotos. El limón, el azúcar y la sal, son ingredientes frescos. El locro de maíz (resulta en sus combinaciones de ingredientes) un alimento cordial. Las pócimas por ejemplo siempre deben ser cordiales (combinar ingredientes cálidos y frescos). Siguiendo esta lógica, la lana *llo'qe*²⁰⁹ es cordial, dado que está formada por lana de llama y de oveja o uniendo el blanco y el negro como idea de totalidad. La cordialidad le confiere propiedades especiales que no son mágicas, sino lógicas con las que se comprende el mundo y por las que se considera fluye la energía. Es significativo la estrecha relación que las prendas de vestir guardan con el espíritu de las personas que son sus dueños. Las vestimentas y el espíritu o la energía vital de las personas están íntimamente ligada. En ocasiones cuando el que padece un mal no se puede trasladar, es la ropa el vehículo para la sanación y el regreso del espíritu al cuerpo. "Entonces se corpacha la tierra en nombre de la persona afectada diciendo: Pachamama, Santa tierra, *cusiyá cusiyá* que sane... y se dice el nombre completo"

²⁰⁶ La mujer después de parir corta sus uñas y un mechón de pelo, se queman en el fuego y se agrega agua caliente preparando con ellos una infusión para restablecerse y revitalizarse, ginecológicamente este periodo se denomina puerperio.

²⁰⁷ En la Puna, Palma registra la creencia de que si la madre hila durante el embarazo el niño se enredaría con el cordón umbilical. Las embarazadas tienen prohibido hilar durante el embarazo, concurrir a los velatorios, a los lavatorios y cementerios o pasar cerca de un muerto. De violarse estas prohibiciones el niño nacerá *aicado*, bajo de peso, antes de tiempo, no caminará en el término adecuado. Cuando el parto se retrasa se procede a enredar y desenredar un pequeño ovillo de hilo en una confección especial denominado *llo'qe* para que el niño se desenrede en el útero de la madre. Al niño le ocurriría lo mismo en el seno de su madre que ocurre con la manipulación del hilo sobre la parturienta

²⁰⁸ El cordón umbilical seco, es guardado para ser empleado por su dueño en caso de sentirse afectado gravemente por una enfermedad. Si eso ocurriera se suele moler un trozo y se lo hierve con agua caliente en una especie de infusión. La idea es que aquello que el cordón ligo al individuo con la vida, lo puede vincular nuevamente con ella

²⁰⁹ Con el hilo *lloque* también se ata la placenta en uno de sus extremos y la otra punta del hilo se ata al pie izquierdo. La parturienta tracciona procediendo de ese modo a la expulsión de la placenta. La placenta suele ser enterrada en la casa y cubierta con sal como ofrenda a la Pachamama.

(Palma 1973: 43). El testimonio tomado a una señora de Catua en Jujuy, cuenta que ella misma es la que sale en la búsqueda del espíritu de sus hijos y nietos cuando se han asustado. Dice que pone la ropa en el lugar donde se asustó, le pega a la ropa "tres lazazos" y la "ramea un trechito" pronunciando el nombre del niño. La madre o el padre que están con el niño tienen que decir: "Aquí está el papá y la mamá de... que hacis donde te has ido guagüita". Cuando regresa debe ponerle la ropa al niño. El ritual se debe repetir tres tardes y se debe sahumar con copa copa, basura del viento, incienso, nido de quenti, romero y ruda. Respecto de las tomas se utiliza jaientilla, piedra del rayo y dos piedras de águila molidos y disueltos en agua.

A los niños pequeños les puede agarrar el susto denominado aire corriente es como un aire en remolino que roza sus ropas lavadas y puestas a secar. La cura consiste en el sahumado con yerba mate, copa copa y lana negra luego se sahuma junto al niño, la ropa y se llama al espíritu por tres tardes consecutivas. El alma se puede ir de las personas. Este mal es conocido como "el susto" o como "el golpe de aire" y requiere de ciertos procedimientos para lograr que regrese al cuerpo.

Una de las patologías trabajadas por Palma en su estudio, refiere a la enfermedad de la tierra o mal de la tierra, consistente en que uno puede acostarse en lugares "no buenos", o pasar inadvertidamente por ellos o "cometer una ofensa" (Palma, 1973: 53) entonces la tierra te agarra, y su consecuencia más grave es la pérdida del alma. El individuo duerme mucho, se halla desganado, sin deseos de trabajar y la expresión que lo identifica es "he perdido el ánimo" los dolores afectan el aparato locomotor rodillas los pies las manos las piernas. Cuando la tierra agarra, el ánimo queda allí donde la tierra lo agarro y es necesario de un procedimiento técnico para volver a traerlo. Según las versiones recogidas por Palma si el enfermo del mal de la tierra puede aún trasladarse por sus propios medios deberá beber en el lugar "agua bendita o raíz de iru, flor de la puna, tupi saire y flor de la peña en infusión de agua hervida y sin azúcar" (Palma, 1973: 56). Para proceder al llamado se debe ir al lugar donde el ánimo se quedó, en caso de que el individuo no pueda movilizarse, un familiar debe llevar su ropa. Se lleva agua bendita y se corpacha el sitio diciendo oraciones diciendo el nombre y "rameando la ropa por tres veces consecutivas". Una vez en la casa se procede a colocarle la ropa al enfermo diciendo "Aquí te traigo tu espíritu se pronuncia el nombre y levántate que aquí está tu espíritu" (Palma, 1973: 55). Dicha fórmula se repite tres veces.

Podemos detectar entonces como ciertas propiedades conservadas en las vestimentas, en los materiales y preservadas en las técnicas textiles, se han mantenido ligadas al largo de los siglos a las significancias simbólicas que constituyen la cosmovisión de los puneños a mediados del siglo XX, momento en que Roberto Puca se transforma en un tejedor experto.

Por lo tanto, del análisis anterior, se desprende que la noción de huaca es diferente de la de magia y mucho más compleja que la noción de sacralidad asociada a la religiosidad. Comprender su significancia es clave para la re- interpretación de los sentidos preservados en la práctica de la textilera que fueron interpretados como mágicos y con poderes sobrenatural. La importancia que se le otorga a los

materiales que los conforman y los sentidos que adquieren tanto en la torsión, como en el urdido tal y como aprendió Puca, mantiene su plena vigencia en los procesos textiles contemporáneos. Mencionado como un rasgo persistente y recurrentemente en la región puneña, por distintos autores, entre los que se destacan Rolandi y Jiménez 1973,1980; Palma 1973; López Campeny 2010, 2014 fueron interpretados a partir de sentidos mágicos o como portadores de poderes sobrenaturales. Sin embargo, deben considerarse como regularidades que definen los rasgos tecnológicos que forman parte de un saber ancestral y cósmico. Transmitidos de generación en generación, estas recurrencias técnicas, dan cuenta de las significancias con las que los humanos, comprenden y construyen la relación con el universo.

SEGUNDO MOMENTO 1975-1994 “LO QUE SE DEBE ENSEÑAR”. LA TRAYECTORIA DE ROBERTO PUCA COMO MAESTRO TEJEDOR Y EL PROCESO DE REDACCION Y ESCRITURA DE LAS TECNICAS TEXTILES TRADICIONALES.

Uno de los momentos más importantes en la vida de Roberto Puca, está ligado a su nombramiento para desempeñar el cargo como maestro especializado en telares, en la Escuela de Artesanías Regionales creada por Castro Tolay en Humahuaca²¹⁰. Hasta esa mañana de 1975²¹¹, se desempeñaba en la misma escuela, como personal auxiliar, en el área de maestranza.

“Una mañana muy temprano, estaba barriendo, cuando llego la inspectora y me dijo: Puquita desde ahora dejas la escoba (se me estremeció el cuerpo, ya que pensé que me dejaba sin trabajo) a partir del lunes trabajarás como maestro de telares. Cuando comencé en la escuela se inscribieron diez alumnos”²¹².

Sus habilidades técnicas y los saberes que había incorporado en sus recorridos puneños, habían comenzado a ser reconocidos por la comunidad, pero también por las autoridades educativas de la provincia. El reconocimiento de sus saberes dentro del sistema educativo formal, le otorgaría, además, la posibilidad de dictar clases y cursos sobre técnicas de tejido tradicional, en distintos formatos y niveles. Y será nombrado como maestro, en otras escuelas de Humahuaca, Coranzuli, Uquia y en el departamento de Santa Catalina.

En base a la experiencia y a la pericia técnica que había “aprendido de memoria” a lo largo de sus recorridos durante su formación como tejedor, consideró que en el

²¹⁰En 1985 la escuela de artesanías se transformará en Escuela de Arte y actualmente se denomina: Escuela Provincial de Artes N° 2 Hermógenes Cayo.

²¹¹Un día de marzo de 1975, la Inspectora General de Educación, la señorita Ricotti llegó a Humahuaca con el nombramiento de Roberto Puca como Maestro de Telares. En términos formales significaba que comenzaría a trabajar como docente de la Escuela de Artesanías creada por Castro Tolay. El director de la escuela era por esos tiempos Luis Ramoneda.

²¹²Entrevista a Roberto Puca, enero 2020.

proceso de enseñanza, para transmitir los saberes y los conocimientos, debía sistematizar, planificar y escribir el proceso tecnológico del tejido de manera integral. A medida que desarrollaba las actividades de enseñanza en distintos niveles e instituciones, redactará y escribirá (junto al maestro Castro Tolay) los diferentes programas de estudio, donde se plasmaran todos los conocimientos que se podían aprender y que se debían enseñar. Metodológicamente decidió combinar, conocimientos prácticos, con conocimientos de tipo teórico, dividiendo el curso de técnicas textiles tradicionales en tres años. En el primer año, se comenzaba por las definiciones de textura y tejido, y se reconocían las características particulares de los materiales, del proceso de hilado y torsión. En el segundo año se comenzaba a trabajar sobre los cálculos, medidas y dimensiones de las prendas y su relación con los telares y las distintas maneras de hacer urdimbres. También la clasificación de los hilos según la prenda y la explicación de los procedimientos vinculados con la preparación de las tinturas y el proceso tintóreo. En el tercer año se abordaban las transformaciones tecnológicas en el proceso de producción textil.

Durante el primer año, se definía el tejido siguiendo un criterio técnico: “como muchos hilos que se entrecruzan o entrelazan, siguiendo un orden en una superficie. Esto puede realizarse con las manos, con agujas o en el telar”²¹³. Se reconocían telares manuales, semiautomáticos y eléctricos. Y se incluía en la explicación respecto del proceso de la esquila, la preparación del hilo, el hilado y la torsión. También se describían los instrumentos que intervenían en los diferentes procedimientos tecnológicos que se empleaban. Se estudiaban las fibras naturales, prestando especial interés, a las que se producían en la región. Al referirse a la materia textil, se incluía en la clasificación de materiales, la distinción entre orgánicos e inorgánicos. Respecto de las lanas, se comenzaba con la clasificación según los animales de donde provienen. Si bien se impartían saberes respecto de otras fibras vegetales y animales, se reconocían como los materiales significativos de la textilería local, las lanas de vicuña, llama y oveja. Específicamente las recomendaciones se refieren a la utilización de estas dos últimas, ya que está prohibida la caza de la primera. De esta manera se conseguirá comprender la importancia y valoración que los materiales tienen en el proceso de tejido.

El segundo año del curso, se dividía en dos partes. En la primera etapa se comenzaba a trabajar sobre los cálculos, medidas y dimensiones de las prendas y su relación con los telares y las distintas maneras de hacer urdimbres. También se abordaba, la clasificación de los hilos según la prenda. En la segunda parte del año, se trabajaba con la explicación de los procedimientos vinculados con la preparación de las tinturas y el proceso tintóreo. Los hilos se clasifican de acuerdo a los trabajos a realizar tanto en la urdimbre como en la trama. Para telas como el barracan, el picote y el cordillete la urdimbre tenía que ser resistente, porque presta la mayor función durante el trabajo, por esa razón debía tener un proceso

²¹³Roberto Puca. Caja 5 Documentos Educativos. Carpetas de lecciones.

de torsión mayor que la trama. La trama debía ser más blanda, para que la tela tenga caída y la prenda terminada, tenga mayor calidad y presencia. Para ponchos el hilo para la urdimbre tiene que estar bien retorcido por la misma forma que adquiere la prenda, porque tiene mayor roce durante el trabajo del tejido, la trama queda cubierta con la urdimbre porque es más delgada y resistente para que quede más formado y adquiere presencia y calidad²¹⁴. Sin duda uno de los ejes más importante entre los saberes impartidos en el segundo año del curso, estaba ligado a los conocimientos acerca de las tinturas y los teñidos tradicionales²¹⁵. El hilo se teñía ²¹⁶ después de hilado. La lana se dejaba en reposo mientras se comenzaba con la preparación de la tinta²¹⁷. “La tintura se preparaba en la escuela, y los estudiantes debían traer las semillas y las plantas de la casa. En la escuela estaba la leña y se prendían los fuegos, se calentaba el agua en tachos”²¹⁸. Agosto y septiembre es la mejor época para enseñar técnicas para el color. “En octubre y noviembre, el último bimestre del año, se tejía y se prepara la esquila de los animales”²¹⁹. La idea general, es que las tinturas realizadas con tintes naturales, tienen colores más firmes y permanecen inalterables con el uso²²⁰.

En el tercer año, se comenzaba por una historia de la textilera y la vestimenta, haciendo referencia al tejido y sus saberes como tradición Incaica y se hablaba de los obrajes y los cambios que se introducen con las formas productivas en la colonia. También se explicaban las características principales de las innovaciones tecnológicas de los últimos años y las transformaciones que el proceso de industrialización, la introducción de las anilinas, las hilanderías, los telares automáticos y eléctricos tienen sobre la textilera.

De este modo, las técnicas textiles, que hasta este momento se “enseñaban de memoria”, quedaran transformadas en procedimientos escritos y comenzaran a

²¹⁴Roberto Puca Caja 5 Documentos educativos. Programas y planificaciones de contenido.

²¹⁵Las tinturas que a continuación se enumeran provienen de plantas consideradas tintóreas. Las plantas se califican como tintóreas cuando todo o una parte de ellas es utilizada en la producción de colorantes vegetales. Las plantas que poseen este tipo de principios se encuentran distribuidas por todo el mundo. América es un continente que se caracteriza por la cantidad y variedad de especies tintóreas.

²¹⁶Los colores más utilizados son naranja, rojo, lacre, rosado, verde, azul y negro.

²¹⁷Antiguamente se utilizaban recetas de teñido que solo recuerda la gente mayor. Los procedimientos empleados se transmiten de madres a hijas, interviniendo fundamentalmente las abuelas. En su recorrido, Rolandi agrega y registra como planta tintórea a la Tolita (*Fabiana densa*) Se utilizan las hojas, y describe el proceso de la siguiente manera: la *chacan*, después la *majan* y la colocan a hervir. Se obtiene un color amarillo claro. Coba (*Parastrephia quadrangulis*) Se utiliza la hoja y se obtiene un color amarillo verdoso. Grana se obtiene colores rojos y morados. La grana se obtiene de una fruta *puskaiyo* (Rolandi 1983-1985:234) También se utiliza el Airampo (*Opuntia soehrensii*).

²¹⁸Entrevista Roberto Puca, enero 2020.

²¹⁹ Roberto Puca Caja 5 Documentos educativos. Programas y planificaciones de contenido,

²²⁰ La aparición de las anilinas en el mercado significó un abandono de los procedimientos tradicionales. En los últimos años la revalorización de la artesanía tradicional y las advertencias frente a la fuerte contaminación que conlleva el uso de colorantes químicos, motivaron un retorno al teñido tradicional.

ser enseñados en el sistema educativo formal. Transformadas en contenidos de aprendizaje, conservaran toda la complejidad, que caracterizaba al proceso tecnológico del tejido tradicional, incluyendo las actividades relacionadas con el cuidado de los animales y los rebaños. Este pasaje de la oralidad a la escritura, es de vital importancia, dado que los procedimientos técnicos transmitidos de generación en generación, a partir de la memoria y la oralidad de los antiguos tejedores de la región, quedaran registrados de manera escrita, en sus programas de estudio y en sus carpetas de trabajo.

De esta manera, se conseguirá comprender la importancia y valoración que los materiales tienen en el proceso de tejido en la región. Sin embargo, más allá del cambio de registro respecto del conocimiento técnico textil, las formas en que la cultura puneña atesora la memoria, trasciende el clásico binomio oralidad y escritura con el que se intentó comprenderlas. Las continuidades y persistencias detectadas en ciertos rasgos asociados con la materialidad (también detectados en los textiles arqueológicos provenientes de contextos funerarios que forman parte de la colección Doncellas analizados en el capítulo precedente) se vinculan con procedimientos técnicos específicos, que solo el tejedor experto, conoce, domina y controla. La significatividad que preservaron las técnicas textiles, como forma de lenguaje visual, requiere para su comprensión de una profunda articulación con el contexto sociocultural, de este modo el tejido se transforma en una práctica ritual ancestral y el tejedor, experto conocedor, en un intérprete referencial de códigos de comunicación compartidos.

Puca nunca abandono su condición de viajero incansable por la Puna. Ese era el lugar del aprendizaje, una usina de conocimientos y saberes, que comenzaban a diluirse a finales del siglo XX. Convertido en maestro del telar, asumirá su compromiso con una actividad textil, que comenzaba a dar señales de alarma ante la posibilidad de su extinción.

Desde los organismos provinciales, se gestaran proyectos para la recuperación y la preservación de la actividad textil²²¹. Desde la Secretaria de Desarrollo Social, entre los años 1980-1992, se implementarán distintos programas para trabajar con las comunidades indígenas en la recuperación, difusión y preservación de las técnicas textiles tradicionales.

Entre los Programas más destacados, podemos mencionar el Proyecto “Talleres artesanales de autogestión” (Generador de empleo) en el cual Puca será convocado a participar como capacitador, instructor técnico de artesanías de tejido en telar, y asesor del proyecto. En el programa se contemplaba una inversión de 14.767 dólares, destinado a la fabricación y reparación de instrumentos vinculados a la práctica del tejido como telares, ruelas y tornos²²².

²²¹En las últimas décadas del siglo XX y frente a la crisis que caracterizo a la estructura productiva de la provincia de Jujuy y a la región de la Puna en particular se comenzaron a gestar proyectos para resguardar la actividad textil de su extinción.

²²² Roberto Puca. Caja 1. Documentos personales.



Plano de un telar con pedales y peine tipo español realizado por Puca.

El programa además buscaba vincular las organizaciones de base local a través de los Municipios y las Comisiones Municipales con la Universidad de Tucumán. En comisión de servicio, viajara una vez más por toda la Puna, junto al antropólogo Omar Ezquivel, recorriendo localidades²²³ como Coranzuli, Casabindo, Susques, Rinconadillas, Barrancas entre otras, entregando telares de tipo español y enseñando en el formato de talleres las técnicas tradicionales²²⁴.



Roberto Puca repartiendo telares en la localidad de Abdón Castro Tolay (Barrancas) y trabajando en los talleres libres.

²²³ Roberto Puca. Caja 3 Registros fotográficos, mapas y planos.

²²⁴ Según Puca estos talleres duraban dos meses, pero no se lograba implementar el tejido como oficio, solo se cursaba 6 horas dos veces a la semana, pero “no alcanza para enseñar el oficio”.

El objetivo más importante consistía en apoyar y promover actividades de producción, organización y capacitación de artesanos activos. Se inscribieron y participaron 243 artesanos de los pueblos de Susques, Coranzuli, El Toro, Catua, Barrancas, Lagunilla del Farallón, Doncellas, Loma Blanca, Cusi Cusi, Paicone, San Francisco, Casira y Yavi.



Roberto Puca y entregando telares a los tejedores de Coranzulí.

Como maestro especializado y capacitador en técnicas textiles y en telares, también se vinculará con el proyecto “Profesión para las comunidades” cuyo objetivo principal, era la preservación de las técnicas textiles regionales, mediante la enseñanza de los conocimientos tradicionales bajo el formato de talleres libres²²⁵.

²²⁵ Roberto Puca. Caja 1 Documentos personales.



Preparando los telares para el inicio del taller en Coranzuli.

Su trayectoria como tejedor se completara con la participación en importantes exposiciones y con distintas actividades culturales²²⁶. “He participado de todas las exposiciones, mi compañero era don Abdón viajamos por todas las provincias, observando a otros artesanos y participando de los festivales”²²⁷. Se destacará también en sus presentaciones en eventos culturales en Buenos Aires, Santa Fe, Tucumán y durante quince años, con un grupo de reconocidos artesanos en el festival de Cosquín en Córdoba.

TERCER MOMENTO 1994- HASTA LA ACTUALIDAD. EL FIN DEL SIGLO XX, EL IMPACTO DEL NEOLIBERALISMO Y SUS CONSECUENCIAS.

El tercer y último momento, que caracteriza y define la trayectoria de Roberto Puca como tejedor, estará atravesado por el impacto que las políticas neoliberales tuvieron sobre el contexto socioeconómico, el sistema educativo, y su vida en particular.

En la década del 90, las políticas de ajuste, comenzaron con la reducción del Estado en todos sus niveles, desentendiéndose de las acciones ligadas al desarrollo de las zonas periféricas, y sumergiendo a la región de estudio en una crisis permanente²²⁸ (Reboratti 1994; Luci 2003). Respecto de las actividades

²²⁶Entre otras actividades que recuerda y menciona cabe destacar, su participación en el elenco Teatral Costumbrista “Ecos de la Puna”, dirigido por Castro Tolay, su función como presidente del grupo Artesanos Humahuaqueños y su cargo como tesorero de la Cofradía de Nuestra Señora de la Candelaria.

²²⁷ Entrevista Roberto Puca, enero 2020.

²²⁸Entre 1991 y 2002 seis de los siete gobernadores electos que pertenecerán al partido Justicialista²²⁸ no podrán terminar su mandato.

económicas, el cierre del ferrocarril y las olas de despidos en los centros mineros²²⁹, provocaron un incremento en la desocupación y la pobreza, con un marcado crecimiento de la urbanización transformando al Estado en el único empleador (Reboratti 1994, Gil Montero, Morales y Mendiola 2007). En el aspecto educativo, desde 1993 la Provincia de Jujuy comenzará su transformación, con la sanción de Ley Provincial de Educación número 4. 731²³⁰, a los pocos meses de sancionada la Ley Federal de Educación, con el objetivo de adaptar la Ley Nacional al contexto provincial²³¹. Las debilidades de los sistemas políticos y educativos quedaron de manifiesto, en la alta conflictividad que a lo largo de toda la década, alcanzó la protesta social a nivel provincial.

Puede decirse, que la aplicación de las políticas neoliberales, que comenzaron a implementarse en la región a partir de la década de 1990, propiciaron y profundizaron, un fuerte proceso de urbanización y proletarización que llevaron al abandono del antiguo modo de vida rural²³², con la consecuente transformación en las formas de vida que habían caracterizado a los puneños a lo largo del tiempo. La necesidad de garantizar el sustento, obligo a muchas familias (o a algunos miembros de las mismas) a migrar del campo a la ciudad. Un modo de vida más urbano y moderno, produjo fuertes cambios en la alimentación y en la vestimenta²³³. Se reemplazaron las comidas típicas por el arroz y los fideos. El barracán y el picote, por la vestimenta comprada en las ciudades o confeccionada con telas y lanas sintéticas y acrílicas (Arzeno 1994). Para las unidades domésticas puneñas, significó el abandono de ciertas prácticas, como el cuidado de

²²⁹Gil Montero (2004) menciona el impacto del proceso especialmente con el cierre en Mina Pirquita y El Aguilar.

²³⁰La falta de claridad en las estructuras legales, determino que para la regulación cotidiana se utilizara en un sinnúmero de decretos, normativas y resoluciones que se contradicen entre sí o son inconstitucionales.

²³¹ El informe denominado: Proyecto "Las Provincias educativas" Es un estudio comparado sobre el Estado, el Poder y la Educación en las 24 jurisdicciones argentinas, que tiene por objetivo fundamental, realizar un análisis respecto del impacto que en la provincia de Jujuy (entre otras) tiene la Sanción de Ley Federal de Educación y la transferencia de las escuelas nacionales a las provincias. Ambas son modificaciones históricas del sistema educativo argentino. El informe fue desarrollado por el equipo del área educativa de CIPPEC bajo la dirección de Axel Rivas. En el mismo se indaga en el impacto de las políticas educativas del neoliberalismo en las distintas provincias argentinas. Los investigadores destacan que el elemento central que define la dinámica política será la debilidad institucional. A partir del retorno a la democracia, la provincia de Jujuy será gobernada por un peronismo que definen como débil y pendular, condicionado por fuertes conflictos sociales y renuncias sucesivas de las máximas autoridades gubernamentales. La alternancia de gobernadores que no pueden terminar el mandato ha creado un clima de suma inestabilidad.

²³²Con la reforma de la Constitución Nacional en el año 1994, el Estado Argentino reconoció por primera vez la preexistencia de los pueblos originarios y los derechos comunitarios en su Artículo 75- Inciso 17. Se reiniciará entonces en la Puna, la lucha por la titularidad de las tierras. En el año 1996 el Estado Nacional firmó un convenio²³² con la Provincia de Jujuy para concretar la regularización de los títulos de propiedad de las tierras comunales. La lentitud y las trabas burocráticas dieron como resultado que, hasta la fecha, solo se entregaran un tercio de los títulos solicitados.

²³³Según el Censo de 2001, la población urbana representó el 78% del total de la población jujeña y sus actividades principales eran: la docencia, la administración estatal, los hospitales, la policía, los museos y la vialidad.

los predios, el autoconsumo y los excedentes para el intercambio. La producción agrícola se diversificó, orientándose al mercado local, con el predominio de hortalizas, legumbres y flores. La falta de oportunidades para conectarse con los mercados, el tiempo de trabajo humano que debía invertir una familia para lograr el autoabastecimiento, sumado a la escasa rentabilidad que se obtenía de la comercialización de los productos tejidos con las técnicas tradicionales, derivaron en la crisis de la textilera como actividad.

A principios del nuevo milenio, Humahuaca había cambiado, el patrón de distribución de la población se había revertido, la población rural había disminuido fuertemente alcanzando solo el 22% (Gil Montero 2007). La aceleración que caracteriza a los procesos de modernización en las sociedades contemporáneas había llegado. Los medios de transporte, las rutas y la facilidad para acceder a San Salvador de Jujuy, el incremento de las actividades comerciales y turísticas (en particular la distinción de la UNESCO que convierte a la Quebrada en área Patrimonial de la Humanidad en el año 2003) significaron, una irreversible transformación en las formas de vida.

La incursión de Roberto Puca en las actividades políticas, la reconversión laboral y su jubilación como maestro.

Como para el resto de la sociedad, también para Puca, los años 90 fueron tiempos aciagos que lo obligaron a una dolorosa aceptación, la muerte de Abdón Castro Tolay. Sin su compañía todo se haría más difícil, ya no viajará a las exposiciones, ni a las muestras por otras provincias. Sumergido en la soledad y el vacío incursiono en la política. Siguiendo con la tradición de su maestro, se declaró “antiperonista”²³⁴. Junto con la Dra. De Rico y Los Torcaza, se involucró en la conducción del Partido Federal durante toda la década²³⁵. Según su valoración, la vinculación con la política, le significó ganarse amigos y enemigos, y también conocer a su compañera, con quien comparte sus días.

Como consecuencia del cambio de escenario político y educativo, la Escuela de Artesanías creada por Castro Tolay, se transformó en Escuela de Arte, con la consecuente pérdida de carga horaria en las materias vinculadas a las especialidades. Puca comenzará gradualmente, el denominado proceso de reconversión docente, con la consecuente pérdida de horas como maestro titular de la Escuela de Arte de Humahuaca. En el nuevo escenario educativo, los estudiantes, comenzaron a recibir el título de maestro especial y los oficios quedaron sin lugar. Esta transformación implicó que la formación pedagógica fuera considerada central en la trayectoria de los estudiantes que cursaban en la

²³⁴Entrevista Roberto Puca, enero 2020

²³⁵Será electo Concejal por la Fuerza Republicana. Era el único del partido. Fue presidente del Consejo Municipal de Humahuaca por dos años. En las elecciones para el cargo de Intendente, perdió por 36 votos²³⁵.

modalidad, acortándose las especialidades²³⁶. Solo se enseñaban algunos conocimientos de textilera en actividades prácticas²³⁷. Por lo tanto, los contenidos dados por el sistema educativo, no alcanzaban para dominar los saberes que requiere un maestro de telares.

“En las escuelas, se dejó de enseñar el oficio, solo se enseñaban toques. La gente de campo era muy mezquina con el saber, poder enseñar en una escuela era importante para transmitir el saber, las bases para conocer el arte del tejido tradicional”²³⁸.

Frente a la pérdida de trabajo como maestro especializado en telares en Humahuaca, se le reasignaron horas en un nuevo proyecto del Consejo de Educación Provincial, denominado Plan EMER. Como consecuencia, se le asignará un cargo en una nueva escuela y se le entregarán telares, tornos y materiales para comenzar con los talleres libres de enseñanza de técnicas textiles tradicionales. La escuela quedaba a muchos kilómetros de Humahuaca, y Puca debía viajar toda la noche, para dar clase al día siguiente. Según recuerda, el proyecto no dio resultado:

“He enseñado todo lo que sabía y había aprendido. Los proyectos implementados en Desarrollo Social y en Educación fracasaron porque la gente gana poco y nadie quiere dedicarle tanto tiempo. Ahora son todos pensionados. Antes se sembraba y se tejía, ahora solo hacen la fila para cobrar. La política echo a perder todo. No se pudo implementar que alguien siga mis pasos”²³⁹.

Para Puca la jubilación de oficio, como maestro tejedor, llegara en 1994²⁴⁰. Desde entonces, sus andares y pesares se detienen definitivamente en Humahuaca. Hacia treinta años que junto a don Abdón Castro Tolay habían preparado y escrito los diseños y la organización de los programas de trabajo para los tres años en los que se dividían los contenidos dedicados a tejidos y telares tradicionales. En 1994 en una disertación en la localidad de Tilcara (un año antes de su jubilación) Don Roberto Puca dice:

“Nosotros los tejedores siempre tenemos que estar mejorando nuestro arte, realizando exposiciones en distintos lugares de la provincia y en el resto del

²³⁶Para la época de la reforma educativa no existía una Ley de Educación Superior, los Institutos de Formación Docente, se manejaban con normativas propias reglamentadas por cada instituto.

²³⁷Según el informe anteriormente citado, se resalta que la provincia de Jujuy no se caracteriza por una tradición de gestión educativa y planificación curricular autónoma por lo tanto el gobierno provincial llevara adelante las transformaciones siguiendo los parámetros nacionales sin efectuarse las adaptaciones locales.

²³⁸Entrevista a Roberto Puca, enero 2020.

²³⁹Entrevista a Roberto Puca enero 2020.

²⁴⁰ Roberto Puca Caja 1 Documentos personales.

país, enseñar, difundir y mostrar. Es la única manera de dar un valor incalculable, para que el tejido permanezca como arte”²⁴¹

El cambio en las formas de vida, afecto irremediamente la práctica de la textilera como actividad ancestral. Enseñar, difundir y mostrar, en estas palabras que Roberto Puca expresa públicamente, puede comprenderse la importancia que para el tejedor y el tejido tienen las significancias que el contexto sociocultural le otorga. Tejer es un arte, en permanente conexión con la comunidad, si bien las técnicas son silenciosas y minuciosas, se requiere de un contexto sociocultural, que comprenda la significancia del tejido, como arte antiguo y ancestral. Si consideramos que toda significancia asociada con las técnicas textiles contemporáneas se construye en relación con el contexto, cobra sentido la comprensión de las relaciones que se establecen entre los saberes preservados en las técnicas textiles y en la materialidad, con el ciclo ceremonial, los rituales y las creencias que lo conforman. Profundizar en esta relación permite ampliar la comprensión de las persistencias, las continuidades y las rupturas que constituyen y distinguen a la tradición textil regional como ancestral.

Bella Esperanza, un taller del siglo XXI.

En la actualidad Don Roberto Puca vive en Humahuaca, cerca del Monumento. En su memoria las técnicas textiles están asociadas con sus recuerdos²⁴². Transformó a Bella Esperanza en su taller, pero anhela convertirla en un Museo. En contraste con las dimensiones del predio, el taller de Puca es pequeño y luminoso, un lugar plagado de recuerdos²⁴³. En nuestros encuentros, desde bien temprano en la mañana y sin ninguna prisa, las palabras de Puca fluyen al ritmo de la rueca y el telar. El tiempo del tejido, se caracteriza por la monotonía y la lentitud, condición que lo liga a la capacidad para narrar y escuchar. Todo comienza con el proceso de hilado, mientras su memoria se aleja en el tiempo, abriendo sin reservas la capacidad narrativa que caracteriza desde siempre, a los

²⁴¹ Roberto Puca Caja 1 Documentos personales

²⁴² En los recuerdos de Puca los recuerdos asociados a su abuelo tejedor es parte de su inspiración. Es muy singular la presencia en un maniquí de modista del poncho que pertenecía a su abuelo en el taller presidiendo la labor, pero también dando cuenta del linaje ancestral de la prenda y del tejedor.

²⁴³ El telar español en el que teje Puca domina la escena. Detrás, un retrato de su maestro Castro Tolay e infinidad de placas y diplomas en reconocimiento a su trayectoria como tejedor. En una chuspa, tejida por su madre, conserva hojas de coca. A la izquierda y de pie dando forma de cuerpo, en un viejo maniquí, un poncho tejido por su abuelo indica el linaje de tejedores que Puca representa. Un escritorio, un mostrador y unas cuantas vitrinas llenas de lanas de colores y ponchos terminados, esperan a que sus destinatarios los retiren. En el lugar están todas las herramientas necesarias para llevar adelante la labor diaria con comodidad. La radio se escucha por la mañana, la televisión por la tarde y una salamandra a leña se enciende cuando las temperaturas lo requieren. Una balanza, tornos mecánicos y una vieja rueca de madera, que perteneció a su familia conviven con un devanador Knittax con el que arma los ovillos y una computadora, donde mediante una página de internet, se publicitan los trabajos que se realizan y se venden de manera directa, por pedidos o encargos. Se hacen envíos a todas las regiones del mundo.

antiguos tejedores²⁴⁴. Su experiencia, se constituye unida a un tiempo que se percibe nostálgico y melancólico, casi ya sin existencia. Un tiempo de la producción artesanal, enlazada al ritmo humano y a los ciclos de la naturaleza y del ceremonial.



Imagen de la entrada al taller de Roberto Puca en Bella Esperanza.

Para él: “el gran secreto del tejido, está en el dominio de la técnica, eso solo se aprende de memoria”²⁴⁵. La representación simbólica de su producto está relacionada con la preservación de las técnicas y no con las imágenes plasmadas en los tejidos. Un objeto tejido nos habla de su dueño y del tejedor, pero también de los sentidos cósmicos y ancestrales que la materialidad encierra. Estos sentidos son más profundos que las simples descripciones que podamos realizar de ellos, como por ejemplo clasificar las fibras, los colores y las flores o plantas que se utilizaron en su teñido etc. La diferencia radica en los pequeños gestos técnicos que practica el tejedor, pequeñas ritualidades que transfieren significancias a la materia. De este modo no es en el concepto de magia ni en los atributos sobrenaturales donde encuentro la clave para interpretar la significatividad, que me permite interpretar, los sentidos ancestrales que siguen vivos en los tejidos de Don Puca. Es en el encuentro con palabra *camac* y en el funcionamiento de las ritualidades menores cotidianas imperceptibles y silenciosas como el momento del

²⁴⁴Según Walter Benjamín, pueden considerarse los maestros ancestrales en el arte de la narración los campesinos, los marineros y los artesanos. La condición para la relajación espiritual y corporal que facilitan la concentración para la narración están ligadas al aburrimiento y la monotonía de las tareas repetitivas.

²⁴⁵Entrevista Roberto Puca, enero 2020.

urdido o ciertas decisiones en torno al sentido de los hilos o la selección de los materiales, donde se revelan las claves para comprender el tejido como un proceso ligado a la regeneración y a la conexión con la energía vital. *Kamay* implica la capacidad de reordenar la materia en nuevas configuraciones (Taylor 1974). “Yo he sugerido que *santayuyq* es probablemente una reformulación de *kamayuc*. El termino Inca para el maestro artesano” (Allen 2015: 57). La persona *santuyuyq* ha adquirido la habilidad de coaccionar a los materiales para que obtengan una nueva configuración, un nuevo cuerpo.

Comprender el momento del encuentro con la energía vital, la que conecta el fluir de la vida, es la clave para interpretar los sentidos ancestrales presentes y vigentes en el proceso de elaboración y tejido del poncho observado en Bella Esperanza durante mi estadía. Esa energía fluye en un momento particular, en el proceso del urdido, donde el tejedor poseedor de una habilidad mayor, une los sentidos del cosmos, la energía vital, y tiende sobre la tierra los hilos a modo de camino, símbolos de los recorridos que el portador recorrerá a lo largo de la vida. Momento único donde objeto, tejedor y portador del objeto tejido, quedaran unidos y conectados con la energía del universo. En ese momento, el recorrido del hilo tiene que ser limpio, sin obstáculos, sin nudos. Desde el principio hasta el fin la energía debe desplazarse y fluir a través de los hilos, otorgándole al poseedor claridad, para recorrer su camino en la vida.

En el tejido, la complejidad y vigencia de las técnicas textiles como memoria viva transmitida y conservada, permite considerar al tejedor experto, como depositario de un saber ancestral, solo transferible a partir de la experiencia. En el caso de Don Roberto Puca el tiempo, el contexto, la memoria y sus recuerdos, lo transformaron en un tejedor experto, el último de Humahuaca.

CONSIDERACIONES FINALES.

El abordaje de los procesos históricos desde una perspectiva centrada en la larga duración temporal, implicó una serie de problemas directamente asociados al trauma que produjo la conquista y la colonización. Las complejidades propias de las sociedades precolombinas, fueron opacadas por la fuerte impronta del antropocentrismo y el eurocentrismo como perspectivas dominantes. El predominio de la escritura, sobre las otras formas de lenguajes, sumado a las particularidades de los métodos de investigación en las disciplinas que se encargaron de estudiar el pasado, devinieron en la confección de una interpretación fragmentada, incompleta y muchas veces incorrecta respecto del estudio de las transformaciones y las readaptaciones que caracterizaron a nuestras sociedades. Sin embargo, las tensiones entre el olvido y las huellas del recuerdo, o el regreso de lo olvidado, dejaron entrever la vigencia de ciertos comportamientos significativos a lo largo del tiempo. La comprensión de las recurrencias, nos obligó a un abordaje interdisciplinar, que nos permitió, detectar persistencias, rupturas y continuidades como una clave para avanzar en el reconocimiento de las formas de memoria, que caracterizaron a nuestras sociedades. La consideración de la historia antigua de América como la edad del textil, significa entonces, ampliar la comprensión de la textilera como forma de lenguaje visual, distinguiendo en la práctica del tejido, la vigencia y persistencia de un código básico, amplio y común que debe considerarse ancestral.

La actividad ceremonial y el textil están fuertemente ligados con Doncellas y el prestigio de sus tejedores. En los últimos tiempos la indagación en el proceso de producción textil, analizando sus transformaciones, tensiones y adaptaciones materiales y técnicas, permitió detectar, específicamente en la región puneña, ciertas persistencias técnicas, que fueron interpretadas a partir de matrices ideológicas y epistemológicas y que las vincularían a prácticas ligadas con la magia o con las esferas de lo sobrenatural. Una aproximación al estudio de las técnicas textiles y sus significancias como forma de memoria, amplió la posibilidad del análisis, reconociendo en la práctica del tejido, formas de pensamiento que caracterizaron a los puneños a lo largo del tiempo. El cambio de perspectiva, signado por la figura del tejedor, posibilitó la recuperación de la dimensión humana que caracterizó en la larga duración temporal, el vínculo ancestral que une al tejido con el tejedor en la región. De esta manera podemos comprender que en la práctica del tejido, el tejedor recrea, un vínculo de reciprocidad regenerativo con el cosmos, que encuentra su expresión, en las particularidades que se preservan la materialidad. Ese vínculo regenerativo, explica la persistencia a lo largo del tiempo de la práctica textil y re significa el rol del tejedor como portador y conocedor de una memoria ancestral, transferible solo a partir de la experiencia.

En esta transformación, la práctica del tejido, adquiriría el status de un ritual, en el que intervienen aspectos de la ancestralidad, asociados con la materialidad y sus

significancias. El testimonio de Roberto Puca pone de manifiesto la complejidad y vigencia de las prácticas textiles como memoria viva, transmitida y conservada permitiendo considerar al tejedor experto, como depositario de un saber ancestral, solo transferible a partir de la experiencia. A partir de su historia se puede considerar entonces, que la adquisición de la habilidad máxima del tejedor, consiste en su transformación, como experto conocedor. Esa pericia solo se lograría, a lo largo del proceso tecnológico del tejido, cuando se aprende a combinar saberes técnicos, con conocimientos altamente significativos, basados en una forma singular y ancestral de interpretar la conexión de los seres humanos con el Universo.

En definitiva, el acto de tejer es una práctica que requiere un conocimiento técnico específico, pero que al mismo tiempo implica un saber más amplio del entorno en el cual habita el tejedor. Este pensamiento me permite afirmar que no es la percepción del y la relación con el cosmos, sino la participación en él lo que determina la forma en que los individuos y la sociedad conciben el entorno natural, las relaciones de parentesco, las diferencias de género, las transacciones económicas, los ciclos rituales, las jerarquías políticas, etcétera. Desde el siglo XV el impacto de las invasiones y de los procesos globales de dominación es cada vez más potente, pero también la capacidad de resistencia.

En los últimos años el impacto de neoliberalismo, dará un golpe certero e irremediable para el vínculo ancestral que caracteriza a la práctica de la textilería tradicional. Las antiguas técnicas textiles, que habían sido preservadas en el seno de las familias puneñas, fueron alcanzadas por las nuevas transformaciones. Ligadas estrechamente con el universo de intercambios y significancias que había caracterizado a las formas de vida y de pensamiento de los puneños, su existencia parece desvanecerse junto con las transformaciones del contexto natural y sociocultural de pertenecía. Sin embargo, desde un cambio de perspectiva, las ideas de circularidad y de confrontación permanente entre las representaciones de las culturas hegemónicas y dominantes y las subalternas en periodos de larga duración, permiten una aproximación a la comprensión del complejo proceso por el cual aun después de 500 años de dominación colonial y evangelización, las cosmovisiones andinas sobreviven y reinterpretan a la cultura occidental y cristiana desde su perspectiva ancestral. Las huellas de una cultura viva, su manifestación como formas de memoria y el proceso de patrimonialización de la Quebrada a partir del 2003, puede significar una esperanza de recuperación y preservación de una textilería que debe contemplar la vigencia de un vínculo, que, para ser ancestral, debe conectar el tejido y el tejedor, con el Universo.

BIBLIOGRAFIA

ABAL de RUSSO, CLARA (2010). *Arte textil incaico en ofrendatorios de la alta cordillera andina. Aconcagua, Llullaillaco, Chuscha*. Buenos Aires: Fundación CEPPA,

AGÜERO, P. C. (1994). *Madeiras, hilados y pelos: Los turbantes del Formativo temprano en Arica Norte de Chile*. Tesis para obtener el título de Arqueóloga, Dpto. de Antropología, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile, Santiago.

ALLEN, J CATHERINE. (2015) "El animismo en los Andes". Artículo presentado en el Encuentro Internacional: Arqueología y Etnohistoria en los Andes y Tierras Bajas. *Dilemas y miradas complementarias*. Cochabamba, Bolivia, Agosto 2015.

ALBECK (2000) "La vida agraria en los Andes del Sur" En: *Nueva Historia Argentina. Los Pueblos originarios y la conquista T I*. Dir. Myriam Tarrago. Buenos Aires: Sudamericana.

ALFARO DE LANZONE, (1983) "Investigación arqueológica en la Cueva del Rio Doncellas (Prov. de Jujuy). Integración de la Puna Jujeña a los Centros Cultivos Andinos". En: *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*. Tomo XV, Buenos Aires.

_____ (1988) *Investigación en la Cuenca del Rio Doncellas. Dpto. de Cochínoca Provincia de Jujuy. Reconstrucción de una cultura olvidada en la Puna Jujeña*. San Salvador de Jujuy: Imprenta del Estado de la Provincia de Jujuy.

ALFARO DE LANZONE, L Y SUETTA, J (1976). Excavaciones en la Cuenca del Rio Doncellas. *Antiquitas XXII-XVIII*, Buenos Aires.

APPADOURAI, A (1991) *La vida social de las cosas*. Perspectiva cultural de las mercancías. México: Grijalbo.

ARGUEDAS, JOSE MARIA. 1974. *Relatos completos*. Buenos Aires: Losada.

_____ 2011(1971). *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Buenos Aires: Losada.

_____ 2012(1957). *Los ríos profundos*. Buenos Aires: Losada.

ARNOLD, DENISE. 1998. *Hacia un orden andino de las cosas: tres pistas de los Andes meridionales*. La Paz: Biblioteca Andina.

_____ 2012. *El textil y la documentación del tributo en los Andes: los significados del tejido en contextos tributarios*. Lima: Fondo Editorial de la Asamblea Nacional de Rectores.

_____ 2014 'Textiles y quipus comparados: Hacia un lenguaje tejido de documentación en común en los Andes sur centrales'. En: *Bolivia: Lenguajes Gráficos*. Bolivia: Espacio Simón Patiño.

ARNOLD, D y ESPEJO, E. 2013. *El textil tridimensional. La naturaleza del textil como objeto y como sujeto*. La Paz: Fundación Albó e ILCA.

_____ 2019 *Ciencia de tejer en los Andes: Estructuras y técnicas de faz de urdimbre*. [En línea]. Textile Research Works. 2 <https://www.digitalcommonsoons.uln.edu/textileresearch/2>

ARNOLD, D; ESPEJO, E y YAPITA, J. 'Desde los dedos de las tejedoras: nuevas pautas para estudiar la iconografía textil en los Andes'. En: (Eds.) A. Málaga Núñez-Zevallos y C. Rosas Lauro, *Fiestas, cultura y religiosidad en los Andes*. Arequipa y Lima: Universidad Nacional San Agustín de Arequipa y PUCP del Perú, Fondo editorial.

ASCHERO, CARLOS. (1979). Un asentamiento acerámico en la Quebrada de Inca Cueva: Informe preliminar sobre el sitio Inca Cueva -4. *Actas de las Jornadas sobre Arqueología del Noroeste Argentino, Antiquitas*. PP. 159-183 Buenos Aires.

_____ 1994 Reflexiones desde el Arcaico Tardío (6000-3000 A: P) *Rumitacana* 1:13-17.

_____ 1999 El arte rupestre del desierto puneño y el noroeste argentino. *Arte Rupestre en los Andes de Capricornio*, págs. 97-135, Museo Chileno de Arte Precolombino y Banco de Santiago.

_____ 2010 Arqueología de Puna y Patagonia centro meridional: Comentarios generales y aporte al estudio de los cazadores recolectores puneños en los proyectos dirigidos desde el IAM (1991-2009) *Rastros en el Camino. Trayectorias e identidades del Instituto de Arqueología y Museo. Homenaje a los 80 años de aniversario*. Tucumán: Ediciones de la Universidad Nacional de Tucumán.

BENEDETTI, ALEJANDRO 2009 "Los usos de la categoría región en el pensamiento geográfico argentino" *Scripto Nova*. Revista electrónica de Geografía y Ciencias Sociales (en línea). Vol. XIII N° 286.

BENEDETTI, A; MARTINES de SAN VICENTE, I; SABATE BEL, J y BRUNO, P. 2013 "Sobre La Quebrada de Humahuaca". *REGISTROS*, Mar del Plata, año 7 (n.7) diciembre 2010 ISSN 1668-157.

BENEDETTI, A; SOUTO, P (Coord.). 2011. *Territorio, lugar y paisaje. Prácticas y conceptos básicos en geografía*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras UBA.

BENEDETTI, A; TOMASI, J (Compiladores). 2014. *Espacialidades alto andinas. Nuevos aportes desde la Argentina Tomo II: Interacciones con el "mundo de afuera"*. 1a ed. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.

- BENJAMIN, WALTER 1991 (1936) *El narrador*. Traductor Roberto Blatt. Madrid: Taurus:
- BERTONIO, LUDOVICO (1984) [1612] Vocabulario de la lengua aimara. Edición facsímil. La Paz.
- BERTONCELLO, RODOLFO Y TRONCOSO CLAUDIA 2003 "El lugar y las redes. Turismo en Quebrada de Humahuaca (Argentina), *Huellas*, Universidad Nacional de la Pampa N° 8.
- BETANZOS, JUAN (1987) [1551-1557], *Suma y Narración de los Incas*, transcripción y notas de María del Carmen Martín Rubio, Universidad Complutense de Madrid, Atlas. Madrid, España.
- BOUYASSE CASSAGNE (1997) 2014 *Saberes y memorias en los Andes. In Memoriam Thierry Saignes*. IHEAL, Paris.
- BOMAN, ERIC [1918] "Una momia en las Salinas Grandes" *Anales de la sociedad científica argentina*, N° 55, Buenos Aires.
- BUGALLO, L; VILCA, M (Compiladores). 2016 *Wak'as, diablos y muertos. Alteridades significantes en el mundo andino*. San salvador de Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy.
- BUITRAGO, L Y LARRAN, M. 1994. *El clima de la Provincia de Jujuy*. Facultad de Ciencias Agraria- Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy.
- CASANOVA EDUARDO (1943) "Comunicación acerca del yacimiento de Doncellas" *Boletín de la Sociedad Argentina de Antropología*. Resumen de actividades N° 5 y 6 1941-1943. Catálogo de la Colección Doncellas. Museo Etnográfico, Buenos Aires (Inédito)
- _____ (1968) *El Pucara de Tilcara (Antecedentes, Reconstrucción, Guía)*. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Museo del Pucara de Tilcara Buenos Aires.
- CERECEDA VERONICA (1978) 2010 "Semiología de los textiles andinos: Las talegas de Isluga". *Chungara, Revista de Antropología Chilena*. Vol. 42, N°1, Chile: Universidad de Tarapacá, 181-198.
- _____ 1990 "A partir de los colores de un pájaro..." *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* N°4: Santiago de Chile, 57-104.
- _____ 1988 "Aproximaciones a una estética Aimara Andina: de la belleza al Tinku", *Raíces de América*. El mundo aimara. Albo Xavier (Comp.) Madrid: Alianza, 283-361
- CONRAD, G Y DEMAREST, A (1984) 1988 *Religión e imperio. Dinámica del expansionismo azteca e inca*. México: Alianza.

CIEZA DE LEON PEDRO (1983) [1553] *Crónica del Perú el Señorío de los Incas*. Biblioteca Ayacucho. Caracas, Venezuela.

COSTILLA, JULIA. 2010 "Cristianismo indígena en el NOA: Resignificaciones y re simbolizaciones en relatos orales del siglo XX. (1940-1998)" *Cuadernos del Instituto de Antropología y pensamiento latinoamericano* N° 22.

DE AVILA FRANCISCO (1966) [1598] *Dioses y hombres de Huarochirí*. Traducción José María Arguedas Estudio Bibliográfico Pierre Duviols. IEP: Lima Perú.

DiPEC (2020). *Anuario Estadístico Provincia de Jujuy*. San Salvador de Jujuy: Dirección Provincial de Estadísticas y Censos. Ministerio de Hacienda. Gobierno de la Provincia de Jujuy.

DE MURUA MARTIN (1922) [1615] *Historia General del Perú*.

COBO, BERNABE (1956) [1653] *Historia del Nuevo Mundo*. T I y II Lima, Perú.

CONKLIN, WILLIAN 1987 "Estructuras de los tejidos Moches", *Tecnología andina* Lima: Perú.

_____ 1997 Structure as Meaning in Andean Textiles. *Chungara*, 29 (1): 109-131.

CORCUERA, RUTH 1987 *Herencia textil andina*. Impresores SCA, Buenos Aires.

_____ 2017 *Ponchos de América De los Andes a las pampas*. Buenos Aires: Fundación CEPPA.

CUMMIS, THOMAS. 1994 "La representación en el siglo XVI: La imagen colonial del Inca". *Mito y simbolismo en los andes. La figura y la palabra*. Enrique Urbano (Comp.), Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas: 87-136.

CUMMIS THOMAS, JUAN OSSIO. (2019). *Vida y obra Fray Martin de Murúa*. Lima, Perú: Ernst& Young Asesores.

CHARTIER, ROGER (1992). *El mundo como representación*, Barcelona: Gedisa.

_____ 1995. *Sociedad y escritura en la edad moderna. La cultura como Apropiación*. México: Instituto Mora.

_____ 1996. *Escribir las prácticas. Foucault, De Certeau, Marín*, Buenos Aires: Manantial.

D' ALTROY, TERENCE. 2003. *The Incas* Malden: Blackwell Publishing.

DE CERTEAU, MICHEL (1978) 1993 *L'écriture de l'histoire*, Paris: Gallimard; (tr. esp.: *La escritura de la historia*, LOPEZ MOCTEZUMA Jorge trad., México: Universidad Iberoamericana.

_____ (1987) 1995. *Historia y psicoanálisis*, Alfonso Mendiola trad., México: Universidad Iberoamericana.

DESCOLA 2005 *Par delà nature et culture*. Paris: Gallimard

DESROSIERS, SOPHIE 1992 "Las técnicas del tejido ¿tiene un sentido? Una propuesta de lectura de los tejidos andinos", en *Revista Andina N° 1 Tejido Andino Pasado y presente Estudios y debates año 10* Cuzco: Perú.

_____ 2006 "Clasificaciones de las estructuras textiles y lógicas andinas". Solanillas (ed.) *III Jornadas Internacionales sobre textiles Precolombinos* PP 427-442 Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.

D'HACOURT, RAOUL 1962 *Textiles of Ancient Peru and Their Techniques*. Seattle, University of Washington Press.

DUSSEL, ENRIQUE (1994) *El encubrimiento del otro. Hacia el origen del mito de la modernidad*. Quito: ABYA-YALA.

DUVIOLS, PIERRE 1976 "La Capacocha" *Allpachis* 9 (Cusco).

ECO, UMBERTO (1987) "La línea y el laberinto: las estructuras del pensamiento latino". *Vuelta* DF, México.

_____ 1997 *Como se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de investigación, estudio y escritura*. Gedisa Barcelona.

EGAÑA, S BORDACH, M Y MENDONCA, O 2003 *La Necrópolis prehispánica de Doncellas (Depto. de Cochinoca, Jujuy). Explotación de su potencial interpretativo. Pacarina* 3.

EMERY, IRENE (1980) *The primary structure of fabrics. The Textile Museum*. Washington, DC.

FISCHER EVA 2011 "Los tejidos andinos, indicadores de cambio: apuntes sobre su rol y significado en una comunidad rural". *Chungara Revista de Antropología Chilena*. Vol. 43 N°2. Chile: Universidad de Tarapacá, 267-282.

FOUCAULT MICHEL 1969 *L'archéologie du savoir*, Paris: Gallimard; (tr. esp.: *La arqueología del saber*, México: Siglo XXI, 1997).

_____ (1984) *Las palabras y las cosas*, México: Siglo XXI.

FNA, 2018. *La Argentina textil*. Catalogo publicado por el Fondo Nacional de las Artes. Buenos Aires [en línea] <https://www.fnartes.gob.ar>.

FLORESCANO, E El patrimonio Nacional. Valores, usos. Ensayo en CONACULTA Cuadernos 3, México, 2005 Consejo Nacional para la cultura y las artes (CONACULTA). Cuadernos 3 y 9

FRAME MARY [1986]. 'Las imágenes visuales de estructuras textiles en el arte antiguo del Antiguo Perú'. *Revista andina* (Cusco) 12-2 (1994): 295-372.

FLORES OCHOA, JORGE (1974) "Enqa, Enqaychu y Khuya Rumi: aspectos mágico-religiosos entre pastores". *Journal de la Societe des Americanistes*, 63, PP. 245-262.

_____ 1994 "Man's relation with the camelids. God of the Andes: the llama, alpaca, vicunas and guanacos of south America" Barcelona: Martinez, Patthey & Sons.

GARCIA S y D. ROLANDI 2000 Relatos y ritual referidos a la Pachamama en Antofagasta de la Sierra, Puna Meridional Argentina. *Relaciones*, XXV: 7-25, Sociedad Argentina de Antropología.

_____ Cuentos de las tres abuelas. Narrativa de Antofagasta de la Sierra. Buenos Aires, UNESCO

GELL ALFRED (1998) 2016 *Arte y agencia: una teoría antropológica*. Buenos Aires: SB

GIL MONTERO 1996 "La actividad textil en Hispanoamérica colonial: avances para la construcción de un modelo" *Desarrollo económico*, Vol. 36, n° 142. PP 677-684.

_____ 2004 "Población, medio ambiente y economía en la Puna de Jujuy, Argentina, siglo XIX". *Revista de demografía histórica- Journal of Iberoamerican Population Studies* Vol. 22, N° 1. PP 185-208.

GIL MONTERO, RAQUEL; MORALES, MARIANO; Y MENDIOLA QUIROGA, MARIANA 2007 "Economía rural y población: la emigración en áreas de montañas. Humahuaca y Yavi (provincias de Jujuy) durante el siglo XX. Estudios migratorios latinoamericanos Vol. 21 N° 62. PP 43-84.

GISBERT TERESA 1980 *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz: Gisbert.

_____ 1999 *El paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*. La Paz: Plural.

GISBERT TERESA, ARZE SILVIA y CAJIAS MARTHA 1988 *Arte textil y mundo andino*. La Paz: Gisbert y Cía.

GODELIER, MAURICE 1989 *Lo ideal y lo material. Pensamientos, economías sociedades*. Madrid: Taurus.

GONZALEZ ALBERTO REX (1974) 2007. *Arte, estructura y arqueología*. Buenos Aires: La marca.

_____ 1977. *Arte precolombino de la Argentina*. Buenos Aires: Valero.

GRUZINSKI SERGE 1988 (2007) *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI- XVIII*, México: Fondo de Cultura Económica.

_____ 1990 (1994) *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colon a "Blade Runner" (1492-2019)*, México: Fondo de Cultura Económica.

GUBER, ROXANA 2011 *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Buenos Aires: Siglo XXI

HORNBORG, ALF 2001 "La ecología como semiótica". En Descola, Philippe & Gísli Pálsson (coord.) *Naturaleza y sociedad. Perspectivas antropológicas*. México: Siglo XXI.

HOSES DE LA GUARDIA M SOLEDAD Y BRUGNOLI, PAULINA 2006 *Manual de técnicas textiles andinas. Terminaciones*. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago de Chile.

INGOLD, TIM 2001 "Beyond Art and Technology: The Anthropology of Skill". En: (ed.) M. B. Schiffer, *Anthropological perspectives on technology*, pp. 17-31. Albuquerque: University of New México Press.

JEREZ 2012 "Características habitacionales en Jujuy, Argentina, en la primera mitad del siglo XX". *América Latina en la historia económica* (online) Vol. 19. N°2. PP 163-191.

_____ 2018 "Reorganización y reforma educativa en Jujuy (Argentina) durante el primer peronismo: La ley de Educación Común y Especial (1946-1952)" *Apuntes* 82. PP 121-144.

KRAPOVICKAS, P (1986) Sub área de la Puna Argentina. Actas y memorias del 37° Congreso Internacional de Americanistas, II. Mar del Plata, Buenos Aires.

KINDGARD, ADRIANA 2004 "Tradición y conflicto social en los Andes argentinos: en torno al Malón de la Paz de 1946". En *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y El Caribe* (EIAL), Vol. 15, N° 1. School of History, Universidad de Tel Aviv, Ramat Aviv.

KUSCH, RODOLFO (2007) 1953 *Obras completas*. Rosario: Fundación A. Ross

LAFON, CIRO 1965 "Tiempo y cultura en la provincia de Jujuy". *Etnia Museo Etnográfico Dámaso Arce*, 2. Olavarría, Buenos Aires.

LANDER, EDGARDO (compilador) 2000 *La colonialidad del saber. Perspectivas latinoamericanas* Buenos Aires: CLACSO.

LATOUR BRUNO 1996 "On interobjectivity". *Mind, culture and Activity* 3 (4) (San Diego)

LEHMANN-NITSCHER, R (1904) "Catalogo de antigüedades de la Provincia de Jujuy". *Revista del Museo de la Plata*, XI 75. La Plata

LECHTMAN, HEATHER 1993 "Technologies of power: The Andean case". En (eds.) P J Netherly y J S Henderson *Configurations of power in complex society*. Ithaca: Cornell University Press

_____ (1996) "Textil y metal: la cultura de la tecnología", en Hill Boone, Elizabeth(ed.): *Andean art at Dumbarton Oaks*. II Tomos Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington DC.

LOPEZ AUSTIN, ALFREDO 1995 "Tras un método de estudios comparativos entre las cosmovisiones mesoamericanas y andinas a partir de sus mitologías" *Anales de Antropología* (32) PP. 209-240.

_____ 2008 *Dioses del norte, dioses del sur. Religiones y cosmovisión en Mesoamérica y los Andes*. Perú: Instituto de Investigaciones Antropológicas/UNAM.

LOPEZ, CAMPENY SARA (2000) "Tecnología, iconografía y ritual funerario. Tres dimensiones de análisis de los textiles formativos del Sitio Punta de la Peña 9 (Antofagasta de la Sierra, Argentina)". *Estudios Atacameños* 20,29-65

_____ 2006. Colores y contrastes en un desierto de altura. Evidencias de cordeles teñidos por reserva en Antofagasta de la Sierra (Puna Meridional, Argentina). En: Victoria Solanilla Demestre (ed.), *Actas de las III Jornadas Internacionales sobre Textiles Precolombinos, Universidad Autónoma de Barcelona*: Publicaciones del Grup d'Estudis Precolombins, nº3, 281-300.

_____ 2007 "El poder de torcer, anudar y trenzar a través del siglo: Textiles y ritual funerario en la puna meridional argentina" *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano* 21.2006/2007.

_____ 2010 "Tramando identidades. Análisis de patrones representativos en textiles arqueológicos. Antofagasta de la Sierra, Catamarca" *Werken*, 13 287-304

LOPEZ CAMPENY, S; TABOADA, C ANGIORAMA, C 2009. Enlazando la vida y la muerte. Tecnología, uso y aspectos simbólicos de elementos de textilería de contextos funerarios (sitio Los Amarillos, Quebrada de Humahuaca, Argentina). En: Victoria Solanilla Demestre (ed.), *Actas de la IV Jornadas Internacionales sobre Textiles Precolombinos, Universidad Autónoma de Barcelona*, Departamento de Arte: Publicaciones del Grup d'Estudis Precolombins, 481-499.

LOPEZ CAMPENY, S; MARTEL, A 2014 "La vestimenta del poder, comparando los registros textil y rupestre en el noroeste de argentina (Siglos XIII a XV) *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* XXXIX. PP 21-55

LOPEZ CAMPENY, S; ROMANO, A Y ASCHERO, C 2015 "Remodelando el formativo. Aportes para una discusión de los procesos locales en las comunidades agropastoriles tempranas de Antofagasta de la Sierra (Catamarca Argentina)". En A. Korstanje, M. Lazzari, M. Basile, F. Bugliani, V. Lema, L. Pereyra Domingorena y M. Quesada (Eds) *Crónicas materiales precolombinas. Arqueología de los primeros pobladores del Noroeste Argentino*. PP 313-353. Buenos Aires: Sociedad Argentina de Antropología.

LOPEZ CAMPENY, S; ROMANO, A; GUINEA, G 2017 "Análisis comparativo de propiedades mecánicas de fibras naturales y tecnofacturas arqueológicas: Implicancias para la interpretación de prácticas de producción textil en el pasado" *Materialidades. Perspectivas en cultura material. Vol. 5*

LORANDI ANA MARIA Y Del RIO, MERCEDES 1992 *La etnohistoria. Etnogenesis y transformaciones sociales andinas*. Buenos Aires: CEAL.

LORANDI, ANA MARIA 2008 *Poder central, poder local. Funcionarios borbónicos en el Tucumán colonial. Un estudio de antropología política*. Buenos Aires: Prometeo.

_____ 2012 "¿Etnohistoria, antropología histórica o simplemente historia? En *Memoria Americana* 20 (1).

LORANDI ANA MARIA (compiladora) 2013 *El ocaso del imperio Sociedad y cultura en el centro-sur andino*. Buenos Aires: Antropofagia.

MAUSS, MARCEL 1971 (1923) *Sociología y antropología* Madrid: Tecno.

MARSAL, MANUEL 1986 *Historia de la Antropología indigenista: México y Perú* Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

MARTINEZ JOSE LUIS 2005 "Imágenes y soportes coloniales. Notas preliminares". *Revista Chilena de Antropología Visual* N° 5 Santiago, 113-132.

_____ 2007 "Voces e imágenes: las sociedades andinas en los siglos XVI y XVII y sus lecturas de lo colonial" *VI Congreso Chileno de Antropología. Colegio de Antropólogos de Chile, A. G, Valdivia*.

_____ 2009 "Registros andinos al margen de la escritura: El arte rupestre colonial" *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*. Vol. 14 Santiago de Chile, 1-30.

_____ 2010 "Mando pintar dos aves..." Relatos orales y representaciones visuales andinas". *Chungara Revista de Antropología Chilena*. Vol. 42 N° 1 Chile: Universidad de Tarapacá, 157-167.

_____ 2011 *Gente de la tierra de guerra. Los Lipes en las tradiciones andinas y el imaginario colonial*. Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.

MARIN LOUIS 1971 *Etudes sémiologiques. Ecritures, peintures*, Paris: Klincksieck; (tr, esp: *Estudios semiológicos*, Joaquín Fernández traductor, Madrid: Comunicación, 1978).

MIGNOLO WALTER 2001 "La Colonialidad: la cara oculta de la modernidad" *Cosmópolis: el trasfondo de la Modernidad*. Barcelona: Península.

_____ 2003 "La semiosis colonial: la dialéctica entre representaciones fracturadas y hermenéuticas pluritópicas", *AdVersuS*. Año II, N° 3, 1-9.

_____ 2003 "La Colonialidad a lo largo y a lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad" en *La Colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Compilador Edgardo Lander. Buenos Aires: CLACSO.

MICHIELI, C 2000 "Telas rectangulares decoradas. Piezas de vestimenta del periodo Tardío Preincaico (San Juan Argentina)" *Estudios Atacameños* 20:77-90.

MILLAN DE PALAVECINO, MARIA DELIA 1942 "Plantas tintóreas de la Región Cuyana" *Anales del instituto de Etnografía Americana*. Museo Argentino de Ciencias Naturales. Buenos Aires.

_____ 1954 *El poncho. Estudio etno geográfico* Museo de Motivos Populares Argentinos: Buenos Aires

MURRA JOHN 1975 (1958) "La función del tejido en varios contextos sociales y políticos en *Formaciones económicas y políticas en el mundo andino*, Lima: Instituto de Estudios peruanos.

1978 *La organización económica del Estado Inca* México: Siglo XXI.

NARDI, R; ROLANDI, D Y ZUBILLIAGA, C. (1978). *10.000 Años del tejido en Argentina*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Antropología.

NIELSEN, AXEL 2006 Estudios internodales e interacciones interregionales en los Andes circunpuneños: teoría método y ejemplos de aplicación. *Esferas de interacción prehistóricas y fronteras nacionales modernas: Los Andes del sur centrales*, H Lechtman. Lima: IEP.

NORRILD, J, 2002 Patrimonio. Características y uso. Ensayo en Shluter, R Norrild, J, (eds.) *Turismo y patrimonio en el siglo XX*. Buenos Aires: Editorial CIET.

NUÑEZ REGUEIRO (1975) "Conceptos instrumentales y marco teórico en relación al análisis del desarrollo cultural del Noroeste Argentino". *Revista del Instituto de Antropología* V. Córdoba

NUÑEZ REGUEIRO, V; TARTUSI MARTA (1993) "Los centros ceremoniales del NOA" Instituto de Arqueología *Publicaciones 5*. Universidad Nacional del Tucumán.

ORTIZ FERNANDO 1983 *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.

O'GORMAN EDMUNDO (1993) *La invención de América*, México: Tierra Firme, Fondo de Cultura Económica.

OTTONELLO MARTA, LORANDI ANA MARIA 1987 *10.000 Años de Historia Argentina. Introducción a la Arqueología y Etnología* Buenos Aires: EUDEBA.

OTTONELLO MARTA 1973 "Instalación, economía y cambio cultural en el sitio tardío de Aguas Calientes de Rachaite" *Publicación N° 1* Dirección de Antropología e Historia provincia de Jujuy.

OTTONELLO MARTA y KRAPOVICKAS, P 1973 Ecología y arqueología del sector oriental de la Puna. *Publicaciones 1*.

PANOFKY, E. 1955. 'Iconography and iconology: an introduction to the study of Renaissance art'. En: *Meaning in the visual arts*, pp. 26-54 Chicago: University of Chicago Press.

PALMA NESTOR 1973 *Estudio antropológico de la Medicina popular de la Puna Argentina*. Buenos Aires: Cabargon.

PALOMEQUE, SILVIA 1994 "Intercambios mercantiles y participación indígena en la Puna de Jujuy" a fines del periodo colonial" *Andes N° 6* PP. 13 -49.

_____ 2000 "El mundo indígena. Siglos XVI-XVIII" En Tandeter (Dir.) *La sociedad colonial*. Nueva Historia Argentina. Buenos Aires: Sudamericana.

PATERNOSTO, CESAR (2001) *Abstracción: el paradigma amerindio* IVAM, Bruselas

PEREZ GOLLAN, J "Iconografía religiosa andina en el NOA" *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos* XV. N° 3 y 4 Lima.

PEREZ, M Y KILLIAN GALVAN, V 2011 Doncellas (Puna septentrional, Jujuy Argentina): Nuevos enfoques a partir del estudio cerámico y del análisis paleodietario. *Estudios Atacameños N°42* Arqueología y Antropología Surandinas.

PEREZ DE MICOU, CECILIA 1996 Los artefactos sobre materia primas vegetales flexibles de la Colección Doncellas, Museo Etnográfico. Buenos Aires y Museo del Pucara de Tilcara. Tesis para optar por el título de Doctor Universidad de Buenos Aires.

_____ 2001 Tecnología cestería en la Colección Doncellas (Jujuy, Argentina) *Boletín Museo de Arqueología y Antropología*,4 (1).

_____ 2009 Indicios arcaicos en la Colección Doncellas, Jujuy (República Argentina). El Yacimiento 26 a la luz de un fechado radiocarbónico (4811+/-39), *Bolletín de l'Institut François d'Études Andines* 38, 75-85.

PORRAS BARRENECHEA, RAUL 1933 "Los cronistas de la conquista" *Revista de la Universidad Católica*, 1 (4) Lima.

POMA DE AYALA, GUAMAN (1980) [1615] *Nueva Crónica y Buen Gobierno*. Edición y prólogo de Franklin Pease, T I Y T II. FCE, México DF.

QUIJANO ANIBAL 2003 "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América latina" en *La Colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales Perspectivas latinoamericanas*. Compilador Edgardo Lander. Buenos Aires: CLACSO.

_____ 2019 *Ensayos en torno a la colonialidad del poder*. Buenos Aires: Del Signo

RAMA ANGEL 1985 *La ciudad letrada*, Montevideo: Fundación Internacional Ángel Rama.

_____ 2007(1984) *Transculturación narrativa en América latina*, Buenos Aires: El andariego.

REBORATTI, CARLOS (coord.) 2003 *La Quebrada. Geografía, historia y ecología de la Quebrada de Humahuaca*. Buenos Aires: La Colmena.

RENARD, SUSANA 1994 "Vestimenta y jerarquía. Los tejidos de Angualasto del Museo Etnográfico. Una nueva visión" *Revista Andina* 12, 2 Cusco.

_____ 1997 "Indumentaria textil arqueológica de Loro Huasi, Departamento Tinogasta, Catamarca". *Rumitacana, Cutumarca*. En prensa.

_____ (2018) "Objetos textiles pasos y caminantes trasandinos. Piezas similares y rasgos comunes en textiles arqueológicos de Argentina y Chile" *Estudios Atacameños* (en línea), (14).

RICOEUR, PAUL (2011) *Tiempo y Narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*. México DF: Siglo XXI.

_____ (2004) *La memoria, la historia y el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica

ROSTWOROWSKI, MARIA 1983 *Estructuras andinas del poder. Ideología religiosa y política*. Lima: Instituto de Estudios peruanos.

ROLANDI DIANA 1973 "Los textiles tastileños". En Cirigliano, E *Tastil una ciudad preincaica argentina*. Buenos Aires: Cabargon.

_____ 1979 "Los tejidos del Rio Doncellas provincia de Jujuy", en *Antiquitas*. Actas de las Jornadas de Arqueología del Noroeste Argentino, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad del Salvador, Buenos Aires.

ROLANDI De PERROT; DIANA Y DORA JIMENEZ DE PUPARELLI 1983-1985 "La tejeduría tradicional de la Puna Argentino -boliviana" en *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología*, vol. 10, Buenos Aires, pág. 205-290.

ROQUERO ANA 1995 "Colores y colorantes de América" En *Anales del Museo de América* 3:145-160 Madrid.

SALOMON FRANK (1995) "The beautiful Grandparents". En T. Dillehay (ed.), *Tombs for the living. Andean mortuary practices*. Washington D.C: Dumbarton Oaks,

_____ 2006 *Los Quipucamayos. El antiguo arte del khipu en una comunidad campesina moderna*. Lima: IEP.

SILVERMAN, GAIL (1988) "Significado simbólico de las franjas multicolores tejidas en los wayacos de los Q'ueiro". *Boletín de Lima* 57 (10) PP 37-44. Lima: Peru.

_____ 2012 *Signs of Empire. The pictographic Writing of the Incas*. Cusco: Editorial Kopigraf.

SEVERI, CARLO 2010 (2004) *El sendero y la voz Una antropología de la memoria*. Buenos Aires: SB.

SIRACUSANO GABRIELA 2008 *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas. Siglos XVI-XVII*, México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

STONE-MILLER REBECCA 1993 "Los camélidos y el caos en los textiles de Huari y Tiwanaku". *La Antigua América*. The Art Institute of Chicago Azabache, México.

STERN STEVE 1982 *Los pueblos indígenas del Perú y el desafío de la conquista española. Huamanga hasta 1640*, Madrid: Alianza

TARRAGO, MIRIAN 2000 "Chacras y pukara. Desarrollos sociales y tardíos". *Nueva Historia Argentina. Los Pueblos originarios y la conquista*. T. I Dir. Myriam Tarrago. Buenos Aires: Sudamericana.

TERUEL 2016 "La Puna de Jujuy entre las décadas de 1870 y 1910 expectativas de cambios y transformaciones reales". *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y pensamiento latinoamericano*. Vol. 3 N° 1 PP 81-97. INAPL: Buenos Aires.

TODOROV 1997 *La conquista de América. El problema del otro*, México: Siglo XXI.

TORRICO, CASSANDRA (1989) *Tejidos vivientes: el simbolismo de las bolsas de los pastores bolivianos* (Inédito).

TRONCOSO, CLAUDIA 2009 Patrimonio y redefinición de un lugar turístico. La Quebrada de Humahuaca, Provincia de Jujuy, Argentina. *Estudios y perspectivas en Turismo* (en línea) (nº1 1992) Vol. 18, nº 2 (2009).

URBANO H, 1993. Introducción al estudio del espacio simbólico andino. *Mito y simbolismo en los andes. La figura y la palabra*. Cuzco:ED del Centro Bartolomé de las Casas

URTON GARY 2003 “Quipu: Contar anudando en el imperio Inca”, en *Contar anudando en el Imperio Inca (catálogo de exposición)*, Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino-Universidad de Harvard, 11-46.

VIVEIROS DE CASTRO EDUARDO 2004. ‘Perspectivismo y multinaturalismo en la América Latina’. En: (eds.) Alexandre Surrallés y Pedro García Hierro, *Tierra adentro. Territorio indígena y percepción del entorno*. Lima: IWGIA, Tarea Gráfica Educativa.

VECSLIR LORENA, TOMMEI CONSTANZA, MANCINI CLARA, NOCETI IRENE 2013 Lecturas territoriales: Nuevas cartografías interpretativas de la quebrada de Humahuaca. Apuntes Vol. 26 núm. 1. Bogotá: Colombia.

VIGNATI, MILCIADES 1938 “Novissima Veterum. Hallazgos en la Puna Jujeña” *Revista del Museo de La Plata* (N S). Tomo 1 Sección Antropología.

WACHTEL NATHAN (1971) *La visión de los vencidos. Los indios del Perú frente a la conquista española (1535-1570)*, Madrid: Alianza.

_____ (1990) *El regreso de los antepasados. Los indios Urus de Bolivia, del siglo XX al XVI. Ensayo de una historia regresiva*, México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

YATES, FRANCIS 1975 *L art de la memoire*. Paris: Gallimart.

YACOBACCIO, H 1979 “Arte rupestre y tráfico de caravanas en la Puna de Jujuy modelo e hipótesis” *Antiquitas* N° 2.

YACOBACCIO, H Y MADERO, C 2001 Ethnoarchaeology of Pastoral Settlement of the Andean Plateau: An investigation of Archaeological scale. *Ethnoarchaeology of Andean South America: contributions to archaeological method and theory*, L. A Kuznar (Ed.) International Monographs in Prehistory Ann Arbor Michigan.

ZANOLLI, C; COSTILLA, J; ESTRUCH, D; RAMOS, A (compiladores) 2013 *Los estudios Andinos hoy. Practica intelectual y estrategias de investigación*. Rosario: Prohistoria.

APENDICES DOCUMENTALES.

DOCUMENTOS UTILIZADOS.

- 1- ENTREVISTAS: Es el resultado de las conversaciones libres y estructuradas a partir de preguntas, mantenidas durante el mes de enero 2020 con Don Roberto Puca.

- 2- CAJA 1: DOCUMENTOS PERSONALES.
 - A- DOCUMENTOS PERSONALES entre los que se incluyen partidas de nacimiento, títulos, diplomas de reconocimiento, nombramientos, titulaciones y calificaciones otorgadas por diferentes organismos Municipales y Provinciales. Se incluyen en este ítem aquellos documentos relacionados con las actividades que lo involucran como técnico capacitador en artesanías textiles, con los programas llevados a delante por la Dirección General de Desarrollo Social Minoridad y Familia de la Provincia de Jujuy.
 - B- RECORTES PERIODISTICOS se incluyen notas periodísticas realizadas por medios locales y regionales en relación a su trayectoria como tejedor,

- 3- CAJA 2: DOCUMENTOS DE CASTRO TOLAY entre los que se incluyen, documentos personales, títulos, entrevistas y reconocimientos. Mapas y croquis del traslado del pueblo de Barrancas. Fotografías personales y familiares.

- 4- CAJA 3: REGISTROS FOTOGRAFICOS, MAPAS Y PLANOS.
 - C- CATALOGO CON REGISTRO FOTOGRAFICO. Esta carpeta se constituye por fotografías de Roberto Puca en diversas exposiciones, eventos y trabajos realizados en la etapa 1970-1994.
 - D- REGISTRO VISUAL DE PROCESOS DE TRABAJO EN BELLA ESPERANZA ENERO 2020. Fotografías y videos del proceso de urdido y tejido de un poncho del siglo XXI en el taller de Bella Esperanza.
 - E- MAPAS con los recorridos que llevo a cabo por la Puna a lo largo de su trayectoria como maestro de telares.
 - F- PLANOS diseñados por Roberto Puca en los que constan los diferentes instrumentos como torno eléctrico de hilar, bastidores tipo tablero con criquet, ruelas mecánicas, telares de cuatro pedales. Estas herramientas serán utilizadas en el Programa Generadores de Empleo. Talleres Artesanales de autogestión a cargo de Omar Esquivel.

5- CAJA 4: MUESTRARIO.

- G- FRAGMENTOS TEJIDOS EN LOS QUE SE APRECIA EL DOMINIO Y CONOCIMIENTO DE DISTINTAS TECNICAS TEXTILES. Como por ejemplo ojo de perdiz, espigado, espigado combinado, rombo, rombo con zigzag, faz de urdimbre, sargas, diferentes diseños y combinaciones para barracanes y tartán escoses.

6- CAJA 5: DOCUMENTOS EDUCATIVOS.

- H- PROGRAMAS Y PLANIFICACIONES DE CONTENIDO PARA LA ENSEÑANZA DE TECNICAS TEXTILES TRADICIONALES EN LOS DISTINTOS NIVELES DE ENSEÑANZA EN LOS QUE SE DESEMPEÑARA A LO LARGO DE SU TRAYECTORIA. En estos documentos encontramos toda la labor asociada a la recuperación y la transferencia de las técnicas textiles que se transmitían de manera oral a un sistema de organización y jerarquía de contenidos. Los programas y las planificaciones están pensadas Y diseñadas para distintos niveles. El curso completo para el dominio de las técnicas de tejido tradicional exigía como mínimo una formación de tres años y 16 lecciones cada uno.
- I- LIBRETA DE ANOTACIONES en la que describe procedimientos técnicos y tratamiento de materiales para el desarrollo de la actividad textil. En especial se hace referencia a recetas para teñir con plantas regionales.
- J- CARPETA DE LECCIONES en esta carpeta incluye información sobre materiales, procedimientos técnicos y una historia de la artesanía textil en argentina distinguiendo en el área andina, pampeana y chaqueña. Así como también el periodo prehispánico del colonial. Respecto del periodo prehispánico solo referencia a la textilería incaica.