



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO

Facultad de Arte y Diseño

Maestría en Arte Latinoamericano

**Arte textil, tradición y contemporaneidad en el diseño de los
textiles de Santa Teresita, Pampa de Pocho, Córdoba**

Tesista: Mariana E. Accornero

Directora: Mgter Carolina Romano

Mendoza, 2023



Imagen de Portada. Poncho de Erick Rojas, Santa Teresita, Córdoba.

Registro de Mariana Accornero. 2019

Resumen

El presente trabajo de investigación se propone como objetivo central analizar los diseños e iconografías utilizados en la producción textil de la familia Rojas-Gauna que habita el paraje Santa Teresita, pequeña localidad de Pampa de Pocho, región tras serrana ubicada al oeste de la Provincia de Córdoba. A través del estudio del caso se analizarán las producciones textiles de la zona, con el fin de determinar en un estudio etnográfico, características similares o cambios respecto de otros textiles producidos en la región. Para ello nos proponemos articular el trabajo de campo, el análisis de las entrevistas y el estudio de los textiles producidos por Rojas Gauna.

El Paraje Santa Teresita está ubicado en el límite de los departamentos San Alberto y Pocho, en la denominada Pampa de Pocho. Es una zona rural, de difícil acceso, que aún mantiene tradiciones y costumbres criollas, que se han ido perdiendo en otras localidades por el acceso del turismo, advenimiento de nuevos pobladores de otras regiones, nuevos medios de transporte y comunicación.

Debemos destacar que, por su ubicación geográfica, esta región tras serrana se mantuvo aislada de las zonas urbanas hasta avanzado el siglo XX, momento en el cual se asfaltó el camino a las Altas Cumbres que une Sierras Chicas con Traslasierra, posibilitando la comunicación entre diversos grupos sociales que habitan la provincia de Córdoba, así como también una explosión creciente del turismo cultural atraído por las expresiones identitarias de las comunidades tras serranas, que puso en peligro las prácticas de raíz tradicional, y con ello, el resguardo de los diseños que identifican y diferencian a las familias y localidades de la zona, en detrimento de nuevas expresiones textiles de producción industrial, a menor costo y mayor beneficio económico.

Nuestra hipótesis sostiene que en esta región se han conservado técnicas, iconografías y diseños textiles guardados en las memorias populares desde tiempos prehispánicos, configurando expresiones identitarias de gran valor, tanto para la identificación y singularidad de la localidad de Santa Teresita, como así también para el desarrollo económico doméstico de estas áreas rurales tras serranas.

A partir de un abordaje cualitativo, basado en el trabajo de campo, la observación participante, la realización de entrevistas y el análisis de los textiles este estudio se propone analizar los procesos de hibridación tanto en lo concerniente a las técnicas como a la resolución iconográfica de las piezas textiles.

Estas marcas pueden observarse en los bordados de colores vivos, composiciones simples en piezas tejidas de uso gauchesco o serrano, como ponchos, caronillas, peleros, alforjas, caminos de mesa, colchas y sus procesos de producción y características técnicas, producidas entre 2010 y 2022.

Palabras clave: arte textil / tradición / contemporaneidad / Santa Teresita

Agradecimientos

Dedicamos este trabajo a los “tejenderos” de las sierras de Córdoba, que conservan y transmiten sus saberes como un tesoro cultural que les permite resistir ante los embates modernizadores; a la familia Rojas Gauna- Gómez, que nos recibió en su hogar y su corazón generosamente, para compartir tardes de mateada y tortillas y varios almuerzos campestres. A Erick Rojas, nuestro referente y caso de estudio, que aceptó transmitirnos toda su herencia ancestral textil y la cosmovisión guardada celosamente por su familia durante generaciones.

A la agrupación Muyuna que lucha por la pervivencia de las prácticas y saberes textiles en la región tras serrana, posibilitando el trabajo comunitario y la puesta en valor de los procesos textiles tradicionales y contemporáneos. A María Inés Papy que ha bregado por salvaguardar el patrimonio cultural tangible e intangible de las familias tejenderas serranas.

A quienes eligen no olvidar hilando y siguen urdiendo historias y memorias para tejer un presente que los incluya y valore.

Índice

Introducción

I.	Antecedentes.....	pág. 8
II.	Descripción del problema a investigar.....	pág. 12
III.	Marco Teórico.....	pág. 13
IV.	Estrategia metodológica	pág. 18
V.	Capítulo 1: Características territoriales y poblacionales de Santa Teresita, Pampa de Pocho	pág. 22
1.1.	Ubicación geográfica de Santa Teresita	pág. 25
1.2.	Pobladores contemporáneos.....	pág. 28

Capítulo 2: Las producciones textiles en Santa Teresita y Pampa de Pocho.

2.1.	Técnicas textiles pre y post coloniales.....	pág. 34
2.2.	Procesos de producción textil.....	pág. 38
2.3.	La transmisión de saberes de generación en generación.....	pág. 41

Capítulo 3: Piezas textiles características de la región

3.1.	Etapas del proceso de elaboración de una pieza textil.....	pág. 43
3.2.	El telar criollo y las herramientas textiles.....	pág. 48
3.3.	Los colores textiles, procesos de obtención y significados.....	pág. 52
3.4.	Conclusiones.....	pág. 54

Capítulo 4: El textil como código cultural.....

4.1.	El textil como memoria colectiva	pág. 56
4.2.	Diseño textil como lenguaje.....	pág. 59

Capítulo 5: Estructura compositiva textil

5.1.	Cosmovisión espacial representada en los textiles... ..	pág. 62
5.1.1	Tetracidad o estructura cuatripartita.....	pág. 68
5.1.2	Trinidad o estructura tripartita.....	pág. 77
5.1.3	Dualidad o simetría	pág. 80

5.2	Principio de unicidad o unidad.....	pág.84
5.3	Principio de simultaneidad.....	pág. 86
5.4	Principio de ritmo.....	pág. 88

Capítulo 6: Prácticas y acciones culturales para difundir y promover la actividad textil en la región

6.1.	Los encuentros de tejedores tras serranos	pág. 94
6.2.	Participación de Erick Rojas en espacios institucionales	pág. 100

Conclusiones	pág. 105
--------------------	----------

Bibliografía citada	pág. 112
---------------------------	----------

Bibliografía consultada	pág. 115
-------------------------------	----------

Anexos.

Fuentes orales.....	pág.118
---------------------	---------

Fuentes visuales o imágenes.....	pág. 129
----------------------------------	----------

Introducción

I. Antecedentes

El presente trabajo de investigación intenta identificar y analizar los diseños e iconografías utilizados en la producción textil de la familia Rojas-Gauna que habita el paraje Santa Teresita, pequeña localidad de Pampa de Pocho, región tras serrana ubicada al oeste de la Provincia de Córdoba, cuyo caso de estudio nos permitiría comparar dichas producciones con otras de la zona, a fin de determinar en un estudio sincrónico, características iconográficas similares o diferentes de la región.

Por su ubicación geográfica, esta región tras serrana se mantuvo aislada de las zonas urbanas hasta avanzado el siglo XX, cuando se asfaltó el camino a las Altas Cumbres que une Sierras Chicas con Traslasierra, atravesando las Sierras Grandes. El Paraje Santa Teresita está ubicado en el límite de los departamentos San Alberto y Pocho, en la denominada Pampa de Pocho. Es una zona rural, de difícil acceso, que aún mantiene tradiciones y costumbres “criollas”, que se han ido perdiendo en otras localidades por el acceso del turismo, el advenimiento de nuevos habitantes provenientes de otras regiones, los nuevos medios de transporte y comunicación.

En relación a la producción textil, creemos que en esta región se han conservado técnicas, iconografías y diseños como relata Inés Papy:

“(…) en las zonas rurales y aisladas, se trabaja con los materiales del entorno y los diseños, tanto americanos como españoles, que se guardaron en la memoria popular, tal es la impronta criolla, el gusto por la belleza simple, las flores, lo religioso, la alegría del color” (Papy, 2010).

Estas afirmaciones nos llevaron a construir nuestro supuesto de investigación, a fin de poder corroborarlo, ya que, al adentrarnos en las serranías, pudimos ser testigos de la hibridez tanto técnica como iconográfica de las piezas textiles: ramilletes de flores de vivos colores, composiciones simples en piezas tejidas de uso gauchesco o serrano, como ponchos, caronillas, peleros, alforjas, caminos de mesa, colchas y hasta medias o polainas.

“En la Provincia de Córdoba la tejeduría fue una actividad de gran expansión en la época prehispánica. Perduró y se desarrolló durante el período de la dominación

española y aún hoy es una actividad fundamental en las economías domésticas de ciertas áreas rurales” (Martínez y Lovay, 2005).

Según registros históricos, Córdoba contó con una gran producción textil en la época jesuítica.

“Uno de los ejemplos fue la industria local que se desarrolló en los obrajes jesuíticos donde fusionaron influencias precolombinas y los saberes de los esclavos africanos que en ella trabajaban, junto con los conocimientos técnicos traídos por los Jesuitas de Europa, “Estos trabajos iniciados en los Obrajes, tuvieron su continuidad en el tiempo en las fábricas de ponchos y mantas, e hicieron de Córdoba en el S. XVIII y XIX, uno de los principales productores textiles que llegaron a ser usados en todo el territorio argentino” (Martínez y Lovay, 2005, pp. 320-323).

Con el tiempo, luego de la expulsión de los Padres Jesuitas, los obrajes se desmantelaron y la producción textil se dispersó por todo el territorio, en talleres privados de encomenderos y terratenientes con utilización de mano de obra indígena y esclavos negros¹. Sin embargo, entre los años 1780 y 1820 los ponchos provenían mayoritariamente de Córdoba y Santiago del Estero. A. de Saint Hilaire afirma “(...) y ponchos a rayas de diferentes colores entre los que domina el azul. Estos ponchos se hacen en Córdoba” (Saint Hilaire como se citó en Martínez, A. y Lovay, S, 2005, p.323).

Según Alcides D’Orbigni:

“(…) se fabrica en Córdoba la mayoría de los ponchos usados en Corrientes, son más o menos finos y generalmente grises con rayas rojas y azules. Hay también de otros colores y de distintas telas. Los colores más usados son el azul, el rojo y el verde” (D’Orbigni como se citó en Martínez, A. y Lovay, S, 2005, p.323).

Las telas tejidas fueron utilizadas en la época colonial, como “moneda de la tierra”, en el Paraguay, Río de la Plata y Chile. Con varas de lienzo se pagaba el trabajo de los indios y peones criollos, los impuestos, se arrendaba la tierra, se compraban propiedades, se pagaban los salarios y los diezmos a la iglesia. En el siglo XIX algunas provincias dictaron leyes para proteger a las artesanías del interior prohibiendo la importación de ponchos, fajas y otros tejidos. Pero no pudo afrontar la competencia con el exterior.

¹ González Navarro, C. en su publicación *El ejercicio de las artes manuales en talleres y obrajes de Córdoba (1573-1650) prácticas, relaciones e intercambios culturales*, menciona que “En la campaña, los obrajes se encontraban integrados al espacio de la estancia-asentada en tierras privadas- o el pueblo de indios –asentado en tierras realengas-en ambos lugares encontramos una íntima asociación entre el sistema de encomiendas, la actividad primaria-cultivo de trigo, maíz y algodón, ganadería- o extractiva-madera, pez, grana, miel- y la secundaria-tejidos, cordobanes, ropa de lana o algodón, carretas y otras manufacturas.”(Mestizaje y configuración social, Córdoba siglo XVI y XVII, 2013:146)

En la década del 1980, María Inés Papy decide instalarse en la Región de Traslasierra, Córdoba, y comienza con un relevamiento etnográfico textil; durante más de 20 años recorre los ranchos del interior del monte en busca de técnicas y materiales textiles que aún sobrevivían entre los tejedores, y que estaban en vías de extinción. Su trabajo permitió relevar técnicas y materiales textiles e intentar recuperarlos y resignificarlos a través de ferias de artesanos “in situ”, muestras, talleres en diferentes escuelas rurales y espacios culturales de la zona.

Sin embargo, dicho trabajo no ha sido sistematizado ni valorado desde ámbitos estatales ni institucionales en la Provincia de Córdoba. Solo se hizo una publicación de un catálogo con ayuda del Centro de Estudio Americano “Círculo Amerindiano” de Italia (2010) con edición muy limitada.

Consideramos que este relevamiento previo realizado por María Inés Papy, recuperando saberes de los ancianos, muchos de ellos ya fallecidos, y su afán por la pervivencia de las técnicas, la recuperación de materiales y la difusión de los diseños, colores e iconografías textiles, merece ser recuperado y revalorizado por las instituciones formadoras en estas áreas de conocimiento. Esta búsqueda nos llevó al caso de estudio: Erick Rojas y su familia, oriundos del Paraje Santa Teresita, en el departamento Pocho, quienes han conservado conocimientos en relación a técnicas, diseños y significados de los mismos en su producción textil, posiblemente por haber permanecido aislados de los centros urbanos de la región.

Nos llamó la atención que en Traslasierra los tejedores se autodenominan tejedores. Erick Rojas, al consultarle por qué se nombran de ese modo nos dice: “Acá nosotros decimos “tejedores” porque es un término más amplio, quiere decir que manejamos no sólo el telar sino también el bordado y el hilado y los bastidores; es lo mismo con el término ceramiqueros de acá, no son ceramistas son ceramiqueros nosotros somos tejedores”². Parece ser un modo de nombrarse cultural que marca identidad, por respeto a los lenguajes propios de la región utilizaremos esa denominación en este trabajo.

Conocimos a Erick en 2014 en un Encuentro de Tejedores en el Espacio Textil Huaca de María Inés Papy en Cañada Larga, Camino de las Altas Cumbres. Era muy pequeño aún y lo había llevado su maestra de la escuela rural para que compartiera sus saberes con

² Tejedores: auto denominación de los productores textiles de Traslasierra que incluye el conocimiento de todo el proceso textil, desde la esquila de las ovejas hasta la producción del tejido en telar. Es un término local, como ceramiqueros, buscando una definición conceptual que incluya toda la labor de los procesos tecnológicos en las producciones textiles o alfareras de la región. Es una referencia de los modismos lingüísticos locales que devienen de los lenguajes indígenas que, según los referentes, contienen términos más abarcativos que el castellano. Erick Rojas, en una entrevista, refiere a esto como que el castellano es corto, no abarca el sentido de lo que nombra; en cambio las lenguas indígenas pueden con una palabra definir todo un concepto. (E. Rojas, 2022)

mujeres jóvenes y adultas de diferentes lugares de la provincia de Córdoba. Era un niño bien “chuncanito”³ como le llaman a los serranos, respetuoso y muy colaborador. Estaba rodeado de mujeres a quienes enseñaba cómo teñir lana de oveja con tinturas naturales, cómo hilar en huso. Su maestra lo había llevado para transmitir saberes que había recibido de su familia, lo que hacía con mucha sabiduría.

Pasaron los años, en 2018 terminó sus estudios secundarios y viajó a la ciudad de Córdoba para cursar en el Instituto de Culturas Aborígenes la Tecnicatura en Lenguas y Culturas Aborígenes y la tecnicatura en Arte Textil en la Facultad de Arte y Diseño de la Universidad Provincial de Córdoba que dirijo, y reconocí con gran alegría a aquel niño sabio de años atrás. Pronto se convirtió en un referente y comenzó a dictar talleres y charlas sobre las técnicas textiles de Traslasierra. Pero su sueño era regresar a su amada Pampa de Pocho, a la tranquilidad de su campo, y dedicarse a tejer como sus antecesores y transmitir sus saberes a los jóvenes de su región para que la memoria textil de su comunidad no se pierda.

Allí lo encontramos nuevamente en 2020 organizando encuentros y mingas⁴ junto a otros tejedores de la región tran serrana y promoviendo la continuidad de la herencia textil. Le propusimos ser nuestro caso de estudio para este trabajo de investigación, y aceptó generosamente invitándonos al campo de su familia: Rojas Gauna. Una familia tipo, compuesta por sus padres y cuatro hermanos. Erick es el segundo varón y el único que se dedica a hilar, teñir y tejer en telar criollo. La familia cría animales, cultiva la tierra, se dedican a tareas de campo.

En el capítulo uno describiremos el paisaje y la geografía del lugar y la organización y distribución del espacio. La construcción teórica y metodológica de este trabajo se hizo en base a entrevistas no estructuradas como lo explicaremos en el apartado metodología, en diferentes encuentros con Erick y otros tejedores, tanto en su territorio como en la ciudad de Córdoba. El primer borrador fue leído por Erick y todo su núcleo familiar, quienes aprobaron e hicieron las primeras correcciones a este texto. Se sienten muy orgullosos de ser nuestro caso de estudio y se muestran muy generosos en compartir sus saberes por primera vez con personas ajenas a su comunidad. Muchos de los conocimientos que compartimos han sido guardados celosamente durante generaciones al interior de las familias pochanas.

³ Chuncanos: Erick Rojas afirma “nosotros somos chuncanos, gente de la sierra, y eso hay que aclararlo. Yo soy chuncanos y me encanta serlo. Yo soy gente de la sierra. Y ser chuncanos no es solamente tener una tonada...los comechingones, somos gente de la sierra.” (Reyna, 2020: 85)

⁴ Minga o minka: es una tradición precolombina de trabajo comunitario o colectivo voluntario con fines de utilidad social o de carácter recíproco actualmente vigente en varios países latinoamericanos.

Como expresamos, Córdoba cuenta con la Tecnicatura Universitaria en Arte Textil en la Universidad Provincial de Córdoba, sobre la base de los Trayectos Artísticos Profesionales en Arte Textil creados en el año 2002, por la que Erick hizo su paso como estudiante de primer año. Pretendemos que los resultados de nuestra investigación puedan ser aplicados como aportes a la formación de futuros artistas textiles en sus procesos de producción y diseño textil.

II. Descripción del problema a investigar

El presente trabajo intenta responder a una serie de interrogantes a partir del caso de Erick Rojas:

¿Cuáles son las características territoriales, poblacionales y culturales del contexto donde se llevan a cabo los textiles Erick Rojas? ¿Qué tipo de características tienen los procesos de producción textil desarrollados por Erick y su familia? ¿Cuáles son los diseños resultantes? ¿Qué significados culturales tiene la producción textil de Erick y los tejedores de la zona? ¿Cuáles son los circuitos, dinámicas y sentidos de la actividad textil contemporánea que pueden comprenderse a partir de este caso de estudio?

Nos proponemos indagar, a partir del estudio de los textiles de la familia Rojas- Gauna, representada por Erick Rojas como referente familiar y caso de estudio, la persistencia de diseños e iconografías de tradición textil local en dos líneas: una línea diacrónica a partir de los antecedentes de la familia paterna de Erick, en relación con el contexto natural y cultural; y otra línea sincrónica que permita comparar estas producciones con otros tejedores de la región de Traslasierra, a fin de identificar la existencia, o no, de códigos iconográficos comunes en las representaciones simbólicas de los mismos.

¿En qué medida la familia Rojas-Gauna, a través de Erick Rojas, sostiene la tradición textil regional? ¿Cuáles son las características posibles de identificar y analizar en los diseños e iconografías presentes en los textiles elaborados por Erick en la trasmisión cultural de la región? ¿Qué técnicas, diseños e iconografías textiles poscoloniales y mestizos, conservados por tejedores de Santa Teresita son posibles de comparar con otras producciones de la región tras serrana? ¿Qué implicancias simbólicas culturales y espaciales se expresan en el lenguaje de los diseños textiles de Erick Rojas y otros tejedores con quienes se vincula?

Las respuestas a estos interrogantes permitirían corroborar o refutar las siguientes hipótesis: a) La Familia Rojas-Gauna y Erick Rojas son referentes de la tradición textil de la

región tras serrana por haber conservado diseños y saberes que se perdieron en otras zonas de la misma, b) la transmisión de determinados patrones de diseños e iconografías textiles de la familia se pueden comparar con las producciones de otros tejedores de la región tras serrana, c) el conocimiento que, nuestro caso de estudio, ha transmitido generacionalmente en relación con elementos simbólicos que forman parte del lenguaje de los diseños textiles persisten en otras zonas de la región tras serrana.

El objetivo general es Identificar y analizar morfológicamente los diseños y la iconografía de la producción textil artesanal de la familia Rojas-Gauna, Paraje Santa Teresita, Pampa de Pocho, Córdoba.

Los objetivos específicos de este trabajo son:

1. Analizar en qué medida la familia Rojas-Gauna, a través de Erick Rojas, sostiene la tradición textil regional
2. Generar estudios comparativos entre las tipologías morfológicas de diseños en la producción textil de Erick Rojas y otros tejedores de la zona.
3. Analizar las implicancias simbólicas culturales y espaciales expresadas en el lenguaje de los diseños textiles de Erick Rojas y otros tejedores con quienes se vincula.
4. Articular el análisis de la producción textil de Erick Rojas con sus prácticas y acciones culturales para difundir y promover la actividad textil en la región.

Nuestro supuesto de partida es que las condiciones geográficas de Santa Teresita, Pampa de Pocho, permiten indagar a partir del caso de Erick Rojas, la transmisión cultural de la práctica textil y al mismo tiempo permitir que tejedores de la región conserven técnicas, diseños e iconografías textiles poscoloniales y mestizos, posibles de comparar con otras producciones de la región tras serrana.

III. Marco Teórico

Como consecuencia de la conquista, el proceso estético-artístico en América se ve bruscamente interrumpido a nivel general, pero subyace un arte étnico gracias a la resistencia de los pueblos originarios, y al mismo tiempo se mezcla con lo español, generando nuestro acervo folclórico, **lo criollo**. “Se concibe a la tecnología textil como una

'práctica social'⁵ que involucra al proceso de elaboración en el que confluyen aspectos materiales, sociales, simbólicos y también es el medio a través del cual se expresan, definen y reproducen categorías sociales"(Lemonnier 1986; Dobres y Hoffman 1994, recuperado de Corcuera, 1991). Giraudo afirma:

“Una pieza textil –como cualquier otro objeto cultural- no es una entidad estática y pasiva, sino un nodo dinámico y actuante en una red de relaciones de carácter social e histórico y, en consecuencia, cambiante y contingente; red en la que sujetos y objetos operan simétricamente como tensores y cuya agencia depende de las interconexiones entre los distintos nodos” (Giraudo, 2020).

La textilería supone una actividad comunitaria. En las regiones donde se desarrolla esta actividad se distribuyen funciones determinadas como hilar, teñir, tejer o bordar, hacia dentro de las mismas comunidades o en comunidades diferentes especializadas en una de estas actividades. Esto implica vínculos sociales de reciprocidad e intercambios que establecen redes entre los nodos, como los denomina Giraudo (2020), y una interdependencia entre los diferentes grupos sociales, ya que el producto desde la obtención de materia prima hasta el resultado final recorre un circuito interconectado.

La transmisión de estos saberes es de generación en generación. Se transmiten dentro de los mismos grupos familiares, y cada comunidad mantiene sus rasgos identitarios desde el saber hacer y la excelencia técnica del oficio. Castillo Collado nos habla de la pedagogía del tejido:

“La pedagogía del tejido hace posible la contemplación, manipulación de objetos, descubrir el interior de los mismos, establecer relaciones y crear conocimientos. En este proceso creativo de hacer el tejido, las personas aplican ciertas normas regulativas social e históricamente determinadas. Sin embargo, éstas se flexibilizan en función a las circunstancias y necesidades sociales, estéticas, culturales y económicas, con la finalidad de seguir generando nuevos conocimientos” (Castillo Collado, 2006).

Hayden (1998) considera a la textilería como una “tecnología de prestigio cuyos conocimientos técnicos y el posterior uso de la prenda elaborada pudieran funcionar como instancias para generar y reproducir diferencias sociales diversas: género, edad, estatus o grupo étnico” (Hayden, 1998, recuperado por Mazzanti y Puente, 2015, p.133). En el proceso de producción textil se establecen categorías según edades y capacidades. Se aprende a hilar de niños, pero se alcanza la categoría de hilandero según la habilidad que

⁵ Las comillas son mías.

desarrollen. No cualquiera teje, porque tejer necesita desarrollos más complejos a nivel cognitivo y técnico. Tejer es una actividad exclusiva de quienes accedan a esos niveles de complejidad. Esas categorías construyen estatus sociales determinados hacia el interior de las comunidades, más allá de la edad biológica, el saber hacer define los estratos jerárquicos al interior de los grupos sociales.

Las prendas u objetos textiles son destinados a un usuario definido de antemano. Cada pieza textil es exclusiva y se confecciona de acuerdo al destinatario o destinataria. Según las etapas de la vida o los roles sociales será realizada la prenda o el accesorio textil. A esto se refiere Hayden (1998) en relación con diferencias sociales. La indumentaria establece roles y categorías dentro de la comunidad.

Durante el desarrollo de los pueblos prehispánicos, las producciones estéticas se originaron a partir de su propia cosmovisión. Las figuras, formas y colores tenían una fuerte carga simbólica. En el caso de los tejidos, por ejemplo, se hacían hilos hilados a la izquierda, unas pocas hebras de este hilo especial, se colocaban en la urdimbre en los laterales de la tela, su función era dar protección a quien lo usase. Este tipo de hilado aún se usa con el mismo fin, e incluso, hasta hace poco tiempo, se aplicaba para confeccionar el “cordón de difunto”, este cordón se hace cuando alguien fallece, se coloca alrededor de la cintura del difunto y cada familia que llega al velatorio hace un nudo en él por cada rosario que rezan (nueve en total), cada uno simboliza un pedido de indulgencia para el fallecido lo que facilitará su entrada al paraíso.

Según relata Erick Rojas (2020) en la entrevista, en Santa Teresita y la Pampa de Pocho, se tejían mortajas con hilado en Z o hacia la izquierda y aún las prendas personales: poncho y faja, es conveniente que acompañen al muerto a la otra vida, es su piel, su identidad. Esta práctica se está perdiendo en las últimas generaciones, pero se ha mantenido en la tradición funeraria de sus abuelos y él intenta recuperarla. Ruth Corcuera (1991, p. 201), en el capítulo ‘Los Dogones’ de su libro *Azul Sagrado*, sostiene que: “(...) el hilado, metáfora del aliento originario de la vida, asegura la unión permanente entre los actos de esta vida y lo sobrenatural”. En las culturas originarias, sus figuras fito y zoomorfas, cumplían una función similar de protección e invocación de energías superiores.

En este trabajo intentaremos demostrar cómo en parajes apartados de las grandes urbes, muchas de las tradiciones textiles prehispánicas y mestizas se mantienen, y han sido transmitidas de generación en generación.

Haciendo hincapié en el valor de las representaciones textiles como lenguaje artístico de una cultura que necesitó manifestarse y comunicarse a través de símbolos y signos de

colores determinados y a través de procedimientos técnicos específicos, dependientes o no de los recursos naturales de la zona serrana, proponemos identificar y analizar los diseños y la iconografía de la producción textil del Paraje Santa Teresita, Pampa de Pocho, Córdoba, empleando conocimientos artísticos y técnicos para acercarnos a la significación del diseño e iconografía en las manifestaciones textiles regionales (Accornero, 2019, p. 9).

Abordamos este trabajo sosteniendo que la producción textil tradicional perteneciente a una región o territorio, ha sido siempre una manifestación humana, que entra en tensión con el concepto de arte textil como categoría de arte. El concepto de textil entendido como pieza artística, en tanto participa de los circuitos de circulación de un espacio específico, se desarrolló en nuestro país desde la década del 60. Gracia Cutuli, junto a su socio Jack Merguerian, fundaron en 1964 la primera Galería de arte textil en América llamada "El Sol". Junto al Centro Argentino de Arte Textil (CAAT) que inició sus actividades en 1977, son los dos principales referentes de este campo. A partir de allí artistas de vanguardia (en su mayoría mujeres): Ligia Clark, Nora Correas, Cecilia Vicuña, Olga D'amaral, Marlenne Hoffmann, Silkey, Graciela Szamrey, Ana Mazzoni, entre otras, se apropiaron de técnicas artesanales para adaptarlas a sus propios lenguajes creativos.

En los últimos veinte años, espacios como el CIART (Centro Integral de Arte Textil) fundado por Ana Mazzoni o la Tecnicatura Universitaria en Arte Textil de la FAD UPC en Córdoba, vienen buscando un acercamiento de las prácticas textiles tradicionales a las producciones de arte textil contemporáneas a través de espacios de diálogo, talleres, y muestras donde se desdibujan estas fronteras, y se establecen instancias colaborativas entre productores textiles junto a artistas. Para Elvira Espejo, actual directora el Museo de Etnografía y Folklore (Musef), de la Paz, Bolivia, quien realiza importantes aportes sobre las prácticas de comunidades de tejedores andinos:

“Las comunidades, desde la praxis, han desarrollado otras formas de conocimiento, como la cultura visual, táctil o sensorial (...) es fundamental tener amplitud de miradas respecto a la cultura y al concepto de arte” (Espejo, 2022).

En este sentido me interesa citar a tres referentes del arte textil latinoamericano, expositoras en el MALBA durante 2022, quienes en una entrevista a TELAM⁶, hacen un

⁶ Entrevista: El arte textil y el arte contemporáneo activan narraciones desde Paraguay y Perú - Por Marina Sepúlveda - TELAM SE, 7 de abril de 2022. Las obras de artistas contemporáneos de Paraguay, Argentina y Perú dialogan con el arte textil, artesanal, en un tejido que dispara tantas narraciones como obras en dos muestras en el Malba: "Tejer las piedras", la primera exposición individual en la Argentina de la peruana Ana Teresa Barboza, y la colectiva "Aó. Episodios textiles de las artes

abordaje del arte textil desde lo territorial: Lía Colombino, artista paraguaya, diferencia: "Acá (en Argentina) cuando se habla de arte textil son operaciones del arte contemporáneo sobre el textil. Y para nosotros, hay una clara diferencia. El arte textil es el que realizan las tejedoras, las bordadoras tradicionales". A modo de ejemplo sobre esta diferencia, Claudia Casarino (también paraguaya) sostiene que cuando escoge cierto tejido está hablando "desde la tierra donde se plantó el algodón hasta el proceso de producción y cómo funciona esa economía familiar", por lo que se vale "del tejido para hablar de esas cosas".

En la misma muestra la artista peruana Ana Teresa Barboza, sostiene: "El trabajo textil tiene muchas capas y cuando uno ve una obra textil no ve todo el proceso de trabajo que hay detrás", afirma Barboza a Télam. Y prosigue: "en Perú, donde todavía se conservan distintas prácticas tradicionales textiles, esa práctica, en esa comunidad específica está muy relacionada al territorio. En esas comunidades logran entender el espacio donde viven y utilizan lo que tienen alrededor para poder producir textiles, cestería o trabajo en piedra" y continúa: "No es que les esté dando un valor, siempre lo han tenido. Solamente estoy señalándolo para que otros lo puedan ver"

Estas apreciaciones nos acercan a otros dos aspectos en tensión que planteamos en el título de este trabajo: tradición y contemporaneidad. Entendemos que lo tradicional permite la pervivencia en el espacio tiempo de prácticas y saberes del pasado, con determinadas características identitarias que se transmiten de generación en generación, dichas prácticas que permanecen en un mismo territorio que se van modificando a lo largo del tiempo, se convierten en contemporáneas por la necesidad de preservarlas y adaptarlas a necesidades actuales. Tilley sostiene que la experiencia de un mismo espacio está siempre atravesada por distintas temporalidades. Esto se debe a que los espacios son siempre creados, reproducidos y transformados con relación con los previamente construidos y establecidos en un pasado. El pasado, el presente y el futuro poseen una relación compleja y, en este sentido, el presente es particularmente significativo puesto que retiene elementos del pasado y anticipa el futuro (Tilley, 1994).

La elección de nuestro caso de estudio, familia Rojas Gauna, implicó una selección de prácticas y saberes textiles que han logrado preservar en el espacio-tiempo, memorias culturales pre y post hispánicas, tratando de resguardarlos para su permanencia y su transmisión a las generaciones futuras. Perviven en el tiempo siendo adaptadas a las

visuales en el Paraguay", curada por Lía Colombino, con obras de Claudia Casarino, Marcos Benítez, Feliciano Centurión y Mónica Millán, entre otros. <https://www.telam.com.ar/notas/202204/588845-arte-textil-malba.html>

necesidades y demandas simbólicas materiales de la contemporaneidad, encontrando diversos circuitos de circulación.

Nuestro interés no se centra en determinar categóricamente si el trabajo textil de Erick Rojas Gauna puede definirse como artesanía o pieza artística, ni tampoco en determinar taxativamente si es un objeto cultural tradicional o contemporáneo. Por el contrario, este trabajo está interesado en identificar qué elementos tradicionales perviven y cuáles fueron modificándose en sus prácticas textiles. Asimismo, nos interesa observar cómo sus producciones textiles participan y circulan en diferentes instancias: los intercambios y usos cotidianos dentro de su propia comunidad, pero también de instancias de circulación en ferias, encuentros y talleres, más o menos formalizados según el caso, donde conviven diseños textiles tradicionales con otros contemporáneos. Incluso su trayectoria puede pensarse delineándose en espacios de fronteras bastante difusas: es un aprendiz de varias generaciones de tejedores en su propia familia, pero también transitó algunos espacios de formación formal superior universitaria; aunque finalmente desistió de completar la carrera, sigue produciendo según ciertas pautas muy tradicionales y participa de diferentes actividades de formación y circulación pensadas para promocionar la producción e intercambio textil.

IV. Estrategia metodológica

La investigación se aborda desde una perspectiva cualitativa, la cual "(...) sostiene la especificidad de las ciencias sociales. Rechaza el modelo metodológico de las ciencias naturales y aboga, en cambio, por el análisis de lo individual y lo concreto, por medio de la comprensión o interpretación de los significados intersubjetivos de la acción social (desde el punto de vista de la investigación social). El énfasis está puesto en la descripción, en el lenguaje y en los aspectos micro de la vida social" (Forni, Kreimer y Thomas. 2004).

Las técnicas de producción de datos que utilizamos, en función de los objetivos específicos planteados, y basándonos en Sautu (2005, p. 47) y Guber (2001) son las siguientes:

- a) Análisis de textiles producidos por el caso de estudio y otros tejedores de la región, sobre las técnicas y diseños textiles dentro de un determinado espacio de lugar y tiempo, así

como el estudio de documentación y fuentes secundarias, como artículos, reportes u otros documentos que den cuenta de dicha producción humana. No hay publicaciones específicas sobre textiles de Córdoba, salvo un trabajo de Juan Carlos Garavaglia (1986), así que recurrimos a crónicas de la conquista de la región central de Argentina, registros de archivo recuperados en publicaciones propias precedentes a este trabajo donde abordamos técnicas, materiales y diseños desde las producciones pre y post hispánicas de la región (Accornero, 2019). Esos datos se cotejaron con los informantes para situarlos en contexto de Santa Teresita y la producción de estudio en este trabajo.

Para el análisis de diseños aplicamos una técnica propia a partir de estructuras compositivas simbólicas de cosmovisiones indoamericanas, cotejándolas con estructuras de diseños prehispánicos de culturas que habitaron la región de Traslasierra, y su herencia generacional que, en la región elegida, que se han conservado o no en la tradición textil.

b) Observación participante o “participación observante” como propone Guber en los espacios de producción de los artesanos textiles, visitas a los hogares de tejedores donde compartimos tareas como hilar, tejer, recorrer el campo para presenciar las actividades rurales cotidianas, se tomaron fotografías que permitieron dejar registro gráfico, grabamos conversaciones y experiencias. “Desde el ángulo de la observación, entonces, el investigador está siempre alerta pues, incluso aunque participe, lo hace con el fin de observar y registrar los distintos momentos y eventos de la vida social” (Guber, 2001, p. 57) y continúa diciendo:

“(...) El acto de participar cubre un amplio espectro que va desde ‘estar allí’ como un testigo mudo de los hechos, hasta integrar una o varias actividades de distinta magnitud y con distintos grados de involucramiento. En sus distintas modalidades la participación implica grados de desempeño de los roles locales (...) la ‘participación’ no es otra cosa que una instancia necesaria de aproximación a los sujetos donde se juega esa reciprocidad. Es desde esta reciprocidad que se dirime qué se observa y en qué se participa” (Guber, 2001, p. 72).

c) Entrevistas no estructuradas a referentes de la temática, artistas y artesanos textiles de Pampa de Pocho y Traslasierra, Córdoba. “En un trabajo de campo la entrevista suele tener lugar en ámbitos familiares a los informantes, pues sólo a partir de sus situaciones cotidianas y reales es posible descubrir el sentido de sus prácticas y verbalizaciones” (Guber, 2001, pp. 97-98). Optamos por entrevistas informales que permiten interactuar en la cotidianidad mientras se conversa e intercambia experiencias.

Los diálogos entre artesanos textiles sobre sus saberes fueron respondiendo los interrogantes propuestos. Para este trabajo de investigación la entrevista se convirtió en una

guía de preguntas que nos hacemos como investigadores que se fueron respondiendo en diferentes momentos y circunstancias del encuentro con los informantes y el caso de estudio. Muchas veces se reiteran las mismas preguntas en contextos diferentes para cotejar las respuestas de teleros de una misma región lo que permitió establecer comparaciones de saberes en territorios vecinos pero distanciados entre sí.

Entre las metodologías de investigación: experimentación, uso de datos disponibles, entrevistas, observaciones participantes y no participantes, también se benefician de su aplicación complementaria con otras técnicas. Se suele afirmar que la experimentación resulta más eficaz si va precedida de un estudio de casos, que proporcione un conocimiento más amplio y preciso de la situación. El empleo de datos disponibles puede servir de base (generación de hipótesis), o fundamento, de los resultados obtenidos mediante otras metodologías de investigación. Por esto abordamos los siguientes métodos:

- El estudio de casos, cuando se desea una información más profunda de la realidad social. Especialmente, de las relaciones sociales. En esta coyuntura optamos por trabajar con un grupo familiar que ha atesorado una herencia generacional en relación a la producción textil de Pampa de Pocho, fijando especial interés en un referente de la última generación, que decide transmitir saberes fuera de la comunidad.
- El uso de datos disponibles se muestra más adecuado para indagar en hechos del pasado y procesos de cambio social (Forni, Kreimer y Thomas, 2004). Estos datos se expresan en experiencias vividas en relación a la trasmisión de saberes tradicionales, registros técnicos, y de coloraciones, diseños característicos. La experiencia familiar es la base de información, las piezas textiles no se conservan, muchas veces puesto que su función es llegar al destinatario para quienes fueron ejecutadas. Esto en la investigación complica el uso de datos visuales y tangibles del pasado. La interacción investigadora informante posibilita visibilizar en el grupo de estudio la importancia del registro de las producciones como datos importantes para la continuidad cultural, más allá de las memorias orales en la trasmisión de saberes.

Capítulo 1: Características territoriales y poblacionales de Santa Teresita, Pampa de Pocho

“El arte de tejer es una forma de ver la vida heredada por los ancestros; es una manera de percibir el entorno y en el acto de crear un tejido, se dejan partes del tejedor que lo elabora”.

Emiliano Méndez Aguilar

La Provincia de Córdoba posee una larga historia de producción textil, desde las épocas prehispánicas hasta la primera mitad del siglo XX. “La tejeduría fue una actividad de gran expansión en la época prehispánica. Perduró y se desarrolló durante el periodo de la dominación española y aún hoy es una actividad fundamental en las economías domésticas de ciertas áreas rurales” (Martínez, Lovay, 2005).

Juan Carlos Garavaglia lo describe:

“Así veremos esbozar el origen de la otra forma productiva que coexistió durante todo el periodo colonial junto a la de los pueblos de indios; ésta terminará imponiéndose finalmente durante el siglo XVIII como ‘forma dominante’ y continuará sobreviviendo hasta nuestros días: la tejeduría doméstica ligada estrechamente a la vida de la familia campesina (...) El elemento peculiar de la situación cordobesa es la importancia del textil de lana, junto al de algodón... Al lado del tradicional lienzo que se repite como en las restantes jurisdicciones, aparece aquí la bayeta⁷; el picote⁸ y otros tipos de tejidos elaborados con lana de oveja y cabra”⁹ (1986, pp. 50-55).

⁷ Bayeta: Tela de lana basta, poco tupida y con algo de pelo. Pieza de tela de lana afelpada u otro tejido grueso, generalmente cuadrada o rectangular, que se emplea para limpiar superficies o absorber líquidos.

⁸ Picote: Es una tela áspera y basta que se hace de pelo de cabra y sirve para delantales o mandiles. Con ella también se hacen distintos tipos de prendas como sacones y tapados.

⁹ Garavaglia, J. C. (1986) Los Textiles de la Tierra en el Contexto Colonial Rioplatense: ¿una Revolución Industrial Fallida? Anuario IEHS 1: La peculiaridad cordobesa se basa en tres aspectos que serán de importancia fundamental para el futuro desarrollo de la actividad textil durante el siglo XVIII: (a) la progresiva y acentuada segregación de los pueblos de encomienda durante el siglo XVII; (b) la mestización muy marcada de la campaña cordobesa, consecuencia directa de ese mismo proceso de disgregación de los pueblos indígenas; (c) la creciente importancia que ha ido adquiriendo en el curso del siglo XVII el trabajo de la lana, al lado del ya "Clásico" del algodón.

Debemos tomar en cuenta en este aspecto, que la incorporación de la fibra de lana ovina se produce con la llegada de la colonización española, reemplazando la fibra de camélidos como llamas y guanacos, fauna habitual de la región serrana en aquellos tiempos. La fauna local fue prácticamente extinguida, mientras crecieron los rebaños de ovejas y cabras destinadas a la producción textil. Esto produjo un cambio importante en el abordaje de las producciones textiles en la región central del país, y un cambio de sentido y vinculación simbólica con los recursos que la posibilitan.

Lo mismo sucedió con el cultivo de algodón dorado o llamado por los pobladores: “algodón de indios”, que se cultivaba en las comunidades y posibilitó una amplia gama de colores naturales. Sin embargo, con la incorporación de los talleres textiles y el telar español para la elaboración de lienzo, fue reemplazado por el algodón blanco, quedando el uso del algodón dorado o nativo reducido al interior de las familias indias, de ahí su denominación.

La ubicación geográfica en el centro del país, ha convertido a esta provincia en un punto de convergencia de diferentes culturas que se mestizan y coexisten a través de sus prácticas, diseños y técnicas, lo que constituyó una identidad múltiple en la producción textil. Sin embargo, la región de Traslasierra, por su ubicación espacial que mantuvo a ese valle aislado hasta avanzado el siglo XX, creemos que este aspecto geográfico ha permitido conservar por más tiempo un patrimonio textil autóctono en cuanto a técnicas y diseños.

Ines Papy describe:

“La región de Traslasierra, desde la apertura del Camino de las Altas Cumbres, en 1916, tuvo más contacto con la capital de la provincia, no obstante, era un camino de ripio que subía hasta casi los 2300 ms de altura, cubierto de niebla muchas veces y con intensas nevadas en pleno invierno, por lo que la afluencia de comerciantes, visitantes y/o posibles pobladores no fue muy significativa. Esto hizo que el criollo se mantuviera casi intacto desde la época de la colonia, afianzando en esas raíces un espíritu tras serrano que es reconocido dentro y fuera del Valle por su fuerza y su idiosincrasia” (Papy, 2010).

El presente trabajo de investigación intenta identificar y analizar los diseños e iconografías textiles utilizadas en la producción textil artesanal en la región de Pampa de Pocho, al Oeste de la Provincia Córdoba, tomando como objeto de estudio las producciones textiles contemporáneas que existen en el paraje Santa Teresita, pertenecientes a la familia Rojas-Gauna.

Tomando como objeto de estudio las producciones textiles que existen en el paraje Santa Teresita, y considerando como base el trabajo de rescate y recuperación realizado por María Inés Papy con tejedores de la región y el Espacio Etnográfico Textil Huaca, intentaremos dar respuestas a nuestros interrogantes.

Lo que propone este trabajo es un acercamiento al análisis iconográfico iconológico de los diseños textiles de las sierras, tratando de establecerse las categorías simbólicas de las imágenes de los diseños y el significado de los mismos relacionados con la cosmovisión de los pochanos¹⁰.

Arnold asegura:

“También tienen un significado simbólico ya que los textiles configuran soportes de la memoria social y el hecho de que la circulación de ciertas prendas y diseños indígenas estuvieran prohibidos en momentos coloniales nos lleva a pensar en el profundo poder comunicacional de los diseños y el rol mnemónico de esta materialidad como soporte para la transmisión de mensajes en general” (Arnold, 2009).

Creemos que la revalorización del patrimonio cultural regional, tangible e intangible, se logra a través de la puesta en valor de la percepción visual de la cultura que lo produce: una propuesta de percepción visual o representación icónica elaborada por un grupo social está destinada a un receptor determinado.

Para el desarrollo de este trabajo nos proponemos indagar, a partir del estudio de los textiles de la familia Rojas-Gauna, representada por Erick Rojas como referente familiar y caso de estudio, la persistencia de diseños e iconografías de tradición textil local en dos líneas: una línea diacrónica a partir de los antecedentes de la familia Rojas-Gauna en relación al contexto natural y cultural; y otra línea sincrónica que permita comparar estas producciones con otros tejedores de la región de Traslasierra, a fin de identificar códigos iconográficos comunes o no en cuanto a las representaciones morfológicas y simbólicas de los mismos.

Los tejedores, portadores de una sabiduría popular ancestral, recrean aún antiguas técnicas aborígenes y españolas para perpetuarlas en el tiempo. Sin embargo, esta no es hoy una actividad rentable económicamente, aunque en los últimos años se está viendo valorizada en contextos regionales y estatales.¹¹ Las técnicas, materiales y diseños textiles

¹⁰ Pochano: Denominación que asumen los habitantes de las Pampas de Pocho, tanto del departamento San Alberto como Pocho en la provincia de Córdoba.

¹¹ En el año 2019 en la Localidad de Nono, Traslasierra, se realizó un reconocimiento a los hilanderos de la región, acto que generó interés de otras localidades como Cura Brochero y Mina Clavero, quienes se han propuesto fortalecer el turismo cultural generando espacios para los teleros de los departamentos San Alberto y Pocho.

se estaban perdiendo en las regiones que alguna vez se sustentaron con sus propias producciones, puesto que las nuevas generaciones se negaban a aprender y transmitir los saberes ancestrales de sus abuelos guardados en los tejidos, y el patrimonio cultural tangible e intangible que guarda una pieza tejida, estaba en riesgo de extinción definitiva.

Sin embargo, en Santa Teresita, un joven tejendero llamado Erick Rojas, de solo 20 años de edad, se erige como un referente capaz de dar continuidad a estas tradiciones en la región de Traslasierra y Pampa de Pocho, movilizándolo a los tejenderos de las distintas comunidades a reencontrarse y compartir los saberes textiles, a fin de evitar que este patrimonio se pierda. Su pasión lo llevó a la ciudad de Córdoba a estudiar y difundir los saberes de sus ancestros, y se ha convertido en la esperanza de sus pares de que la producción textil sea puesta en valor y se convierta en una fuente laboral y cultural de la región.

Erick Rojas accedió gustosamente a ser nuestro caso de investigación, poniendo a disposición su tradición textil familiar y los conocimientos guardados a lo largo del tiempo, transmitidos de generación en generación.

1.1 Ubicación geográfica de Santa Teresita

Las sierras de Córdoba forman el grupo oriental del sistema llamado de las “sierras Pampeanas”, montañas muy antiguas de puntas redondeadas, desgastadas a lo largo del tiempo por la erosión del viento y por las aguas. Cubren una superficie de 7 200 km², con 200 km de largo y 120 km de ancho. Se extienden en general en sentido N-NE hacia el S-SO.

Hacia el oeste, las faldas de las sierras caen en pendientes bruscas, mientras que hacia el este baja la orografía de Córdoba en caídas suaves que, en algunos casos, acaban por confundirse con la extensa llanura.

Se distinguen tres cordones o cadenas de montañas que corren casi paralelamente:
Oriental o de las sierras Chicas;
Central o de las sierras Grandes;
Occidental o de las sierras de Pocho.

El cordón Occidental o de Pocho está formado por tres grupos montañosos de poca extensión que corren en dirección norte-sur. El primero de ellos es el grupo de la sierra de Serrezuela, que se extiende desde las proximidades de la localidad de Serrezuela hasta cerca de Tasa Cuna por el sur. El segundo grupo es el de la sierra de Guasapampa con

alturas máximas que no pasan los 850 metros. El tercer grupo es el de la sierra de Pocho que se extiende en el flanco oeste encerrando hacia esa dirección la pampa de Pocho.

En este cordón encontramos los restos de antiguos volcanes que forman los conocidos cerros de Yerbabuena, Poca, Velis y Viso. Los picos más altos son el cerro Yerba Buena con 1.650 mts y el Poca con 1.500 mts.

En su parte más occidental, el Valle de Traslasierra, presenta un ambiente árido, con escasas lluvias y un monte espinal duro, predominan los tonos verdes apagados, ocre y grises, sobre una tierra casi blanquecina. Este monte sube por las laderas de las sierras de Pocho donde brotan pequeños y escasos arroyos, como el de Chancaní.

La mayoría de los animales silvestres se mimetizan con estos colores, pero entre los pájaros, como el naranjero y el picaflor, encontramos nuevamente pequeños toques de colores vivos.

Otra característica del entorno son las hierbas medicinales y aromáticas que le dan al ambiente serrano un perfume muy particular, en la época en que florece el “palo amarillo”, por ejemplo, el monte se cubre de blanco y se llena de un aroma suave y dulce; cuando florecen los espinillos el monte se torna amarillo, durante el verano recupera su monotonía verdosa y a comienzos del otoño aparecen los ocre rojizos en el monte autóctono y los amarillos en los árboles implantados, como el álamo.

El clima es árido y seco, muy frío en invierno. En los cerros crecen los arbustos nativos de baja altura, según relato de Erick Rojas “los primeros fueron 6 chañares que dieron vida a su tierra. El paisaje es inmenso en Santa Teresita, ilimitado. Aún hoy hacia el Oeste no existen alambrados.”



Figura 1: Mapa de rutas del Valle de Traslasierra. Córdoba Córdoba

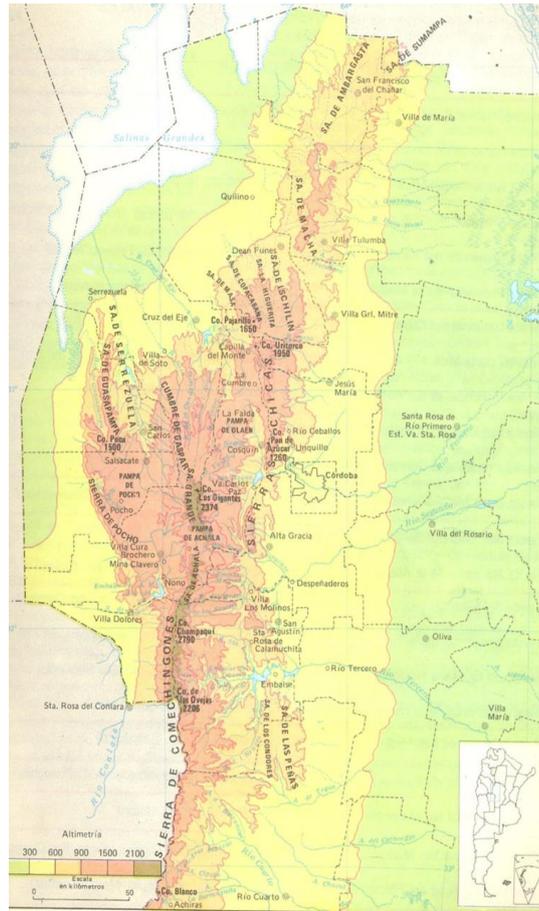


Figura 2: Mapa geográfico del noroeste de la Provincia de Córdoba

El Paraje Santa Teresita no figura en los mapas, está ubicado a pocos km de Las Palmas en la Pampa de Pocho, entre los departamentos Pocho y San Alberto. Es una planicie alta apta para pastoreo donde se encuentran los campos de los Rojas Gómez. Dentro del campo está la escuela rural de Pachango hacia el Oeste, a la que acuden los niños de la zona, cuyo terreno fue donado por la Sra. Sergia Rojas.

En el campo se puede ver un antiguo rancho de piedra y adobe que perteneció a abuela Rojas, pero la familia Rojas Gómez actualmente habitan una casa de dos dormitorios construida con un plan de gobierno. En esos pastizales de altura se crían ovejas, cuya lana se usa para la elaboración de textiles, poseen una granja con caballos, cerdos, patos, pavos, gallinas, gansos. La familia, compuesta por padre, madre y cuatro hijos, se autoabastece con la producción de la granja.

Desde lo alto de la planicie, se puede ver la Pampa de Pocho y el Valle de Traslasierra hacia el Este, la cadena montañosa de Chancaní hacia el Norte, una cadena montañosa con

los volcanes de Pocho y Salsacate hacia el Oeste y un cañadón o depresión geográfica hacia el sur por donde corre un arroyo y según registros se encuentran aleros y morteros, en dirección a Cerro Blanco.

Cuentan los pobladores que en Cerro Blanco se encontraba el antiguo pueblo Kamiare, llamados Comechingones. Pocho era cacique mayor, uno de los Nawanes fue Cuchumba quien era respetado por las comunidades de Pachango, Mojigasta y Tasma, ubicadas en esa planicie a pocos km de distancia una de otra.

1.2 Pobladores contemporáneos

Desde la apertura del Camino de las Altas Cumbres, en 1916, esta zona tuvo más contacto con la Capital de la provincia, pero de todos modos era un camino de ripio que subía hasta casi los 2300 mts de altura, cubierto de niebla muchas veces y con intensas nevadas en pleno invierno, por lo que la afluencia de comerciantes, visitantes y/o posibles pobladores, no fue muy significativa. Esto hizo que lo criollo se mantuviera casi intacto desde la época de la colonia, afianzando en esas raíces un espíritu tras serrano que es reconocido dentro y fuera del Valle por su fuerza y su idiosincrasia. La característica más llamativa es el dominio del tiempo, todo transcurre lentamente, y no es raro ver turistas que, aún, buscando tranquilidad, terminan exasperados ante este “desaprovechamiento” del tiempo.

Este transcurrir despacioso que permite detenerse a conversar con el vecino, amasar el pan, cocinar con leña, es también el que favorece la supervivencia del tejido. Hay tiempo para hilar, para montar los lisos, para tejer una manta. Otra particularidad es el orgullo de raza, que se pierde un poco en los pueblos más grandes donde se ha radicado mucha gente de afuera o el acceso a los medios de comunicación ha comenzado a producir una globalización de la cultura, pero se mantiene en las zonas rurales y pueblos chicos, donde aún se anda a caballo luciendo una caronilla tejida, se toma mate con “peperina”, se usa el machete para abrir el monte y se abrigan con mantas tejidas por las abuelas en sus telares criollos.

No obstante, toda esta cultura criolla está sustentada en los más ancianos, los jóvenes que tienen posibilidades de estudiar o buscar otras posibilidades laborales, emigran a los centros urbanos.

En la entrevista realizada a Erick Rojas, ellos se reconocen herederos de los pueblos *kamiaras* o Comechingones que habitaron la región antes de la llegada de los colonizadores; manifiesta que el pochano siempre fue rebelde, difícil de colonizar. Por eso aún posee su propia percepción del espacio-tiempo. Se los tildó de vagos y se los hizo emigrar hacia los cerros junto a los animales silvestres, a zonas no aptas para el cultivo. Esto los transformó en criadores de ovejas y camélidos. Su temperamento es callado y muy cerrado” (E. Rojas, 2019).

La gente del lugar prefiere autoabastecerse, y no trabajar en relación de dependencia. Se han mantenido alejados de las ciudades cercanas y reunidos en núcleos familiares. La familia es de vital importancia respetando mucho a sus mayores. Protegen sus territorios ancestrales habitándolos y haciéndolos productivos. Aprovechan todos los recursos naturales que poseen.

En el hogar de Erick reina el silencio, solo se oye a los animales y el sonido del viento, los habitantes hablan poco entre sí y si lo hacen, es siempre en voz baja. Solo se habla lo necesario. Tienen una gran capacidad de escucha y observación. A la hora del almuerzo ponen lo mejor sobre la mesa, todo es abundante.

En las mingas sacrifican al mejor cerdo o cordero para compartir con la comunidad que se reúne a realizar alguna actividad. De este modo agradecen la colaboración de sus vecinos. Las mingas se hacen para esquila a las ovejas, para las marcadas de los animales, para hilar o si hay que techar un rancho entre otras actividades serranas.

Juan Carlos Garavaglia explica el proceso de conformación de las comunidades campesinas de las sierras de Córdoba:

“Se trata de las familias indígenas que han ido abandonando los pueblos de indios, sea por efecto de la presión de los encomenderos, sea por propia decisión justamente como reacción ante este embate encomendil. Los documentos hablan desde muy temprano de este proceso de abandono de los pueblos y de adscripción de los indígenas a las chacras y estancias de españoles encomenderos o no encomenderos” (Garavaglia, 1986, p. 59).

En relación a las actividades cotidianas, Erick comenta que dependen del clima y la época del año, nunca se adaptaron al espacio tiempo colonial; eso les permitió conservar su memoria ancestral y su cultura, lo que caracteriza a esa región.

Con respecto de la tradición textil, siempre fue parte de la actividad cotidiana, se trata siempre de una artesanía generalmente en manos femeninas; son las mujeres las que hilan, tiñen y tejen (Garavaglia, 1986, p. 60). Sin embargo, hemos detectado algunos casos como el de Erick, donde son hombres los que hilan y tejen. El telar criollo requiere de mucha fuerza de brazos para mover los peines, por esta razón en regiones como el NOA son

hombres los que tejen. En Córdoba la tradición de tejedera es femenina en su amplia mayoría.

En el Alto¹² (como llaman a su región) siempre se tejió. Crían animales, esquilan e hilan. En el bajo se comenzó a tejer cuando las familias del alto se mudaron al Camino de Los Artesanos, hoy camino del Peregrino¹³ (E. Rojas, 2019). La señalada¹⁴ y la esquila¹⁵ de ovejas son, desde la colonia, las festividades más importantes de las comunidades del Alto. La señalada se realiza en Semana Santa, para proteger a los animales del frío en invierno; se corta un pedazo de oreja a las ovejas y se ofrenda a la tierra. La esquila se lleva a cabo en agosto, antes del inicio de la primavera. Como ya lo dijimos, para estas actividades se convocan mingas, se comparten los alimentos, la bebida y la música. Muchas veces terminan con bailes.

Tanto la familia Gauna como los Rojas y Quevedo (bisabuela de Erick) mantuvieron la tradición textil desde la época prehispánica y colonial en Santa Teresita, la abuela Gauna le enseñó a tejer a su hija Rosa Gauna de Rojas, tía de Erick, y esta le enseñó a Erick. Llevan varias generaciones transmitiendo sus saberes y produciendo tejidos de calidad, muy finos, que los caracterizan en toda la región. Aún guardan secretos técnicos que sólo heredan a su propia familia.

Otra característica de la región es que donde se teje no se trabaja la cerámica, los territorios también están diferenciados para cada actividad. Erick comenta que en el Alto se teje e hila, y en el Bajo se hacen ollas de cerámica, estas producciones luego se intercambian. Se trabaja en cestería en palma y fibras vegetales, se curten cueros y se desarrolla la talabartería, para hacer sogas y elementos para las monturas de los caballos. Es posible que en los cerros no se encuentre arcilla y el agua es escasa, causa por la cual no se desarrolló la tradición “ceramiquera”¹⁶ como en el Bajo, cerca de los cursos de los ríos. En el conocido Camino de los Artesanos de Mina Clavero a Pampa de Achala, es reconocida la Familia López, que ha conservado las técnicas ancestrales de cerámica negra elaboradas con arcillas propias del lugar.

¹² Los habitantes de Traslasierra se identifican según su territorio. Los que viven en El Alto y los que habitan El Bajo. Casi todas las poblaciones se extienden en cerros y valles, esta percepción del territorio los hace identificarse con las alturas de sus comarcas o parajes.

¹³ En Mina Clavero se encuentra el Camino de los artesanos donde se establecieron algunas familias tejederas de las zonas altas. Con la santificación del Cura Brochero, se cambió el nombre al Camino por “del Peregrino”. La producción textil en esa región es comercial y de menor calidad que en el Alto según comenta el informante.

¹⁴ Señalada: Los criadores de ovejas o camélidos poseen dos momentos importantes tanto para sus rebaños como para sus comunidades. Estos son el momento de marcar a sus animales jóvenes, señalándolos con diferentes procesos, ya sea tinturas, perforaciones en sus orejas, marcas de quemaduras, etc. Es el modo de identificarlos en el monte cuando salen a pastar.

¹⁵ Esquilado: El otro momento es la esquila: cuando se les extrae el vellón o lana a los animales, para protegerlos del calor y utilizar esa lana o fibra para la producción textil. Desde tiempos prehispánicos, estos momentos son motivos de encuentros y festejos en las comunidades serranas.

¹⁶ Ceramiquero: denominación propia de la región para los artesanos ceramistas.

En la entrevista, nuestro informante manifiesta que “El tejido es la memoria cultural de nuestro pueblo y nuestro territorio. Las técnicas textiles se han guardado y conservado celosamente de generación en generación. Hoy queremos que los niños y jóvenes aprendan a tejer y puedan recuperar esa memoria cultural”. Cuando Erick era niño, llegó a su escuela María Inés Papy y les enseñó algunas técnicas, les contó sobre la importancia de la tradición textil en sus comunas, lo que significan las prendas que tejían sus abuelas y el valor patrimonial que poseen. Inés brega porque cada familia resguarde el patrimonio textil de sus ancestros como herencia cultural y familiar de gran valor y así evitar que se pierda todo este acervo serrano ante el avance del consumismo y las prendas industriales comerciales.

Por instrucción familiar de los Rojass Gauna, Erick ya conocía el valor simbólico del textil para su comunidad, y creció con el compromiso de continuar la tradición y sumar a otros jóvenes que quieran recuperar esa herencia cultural. Esto no es habitual en las serranías, muchos abuelos no quieren enseñar a sus hijos y nietos las técnicas textiles para alejarlos de la pobreza. Prefieren que vayan a la ciudad a trabajar o estudiar a que permanezcan en los campos. La producción textil no es redituable económicamente y lleva mucho tiempo de trabajo, y en los tiempos modernos va a contramano del valor del tiempo y la producción. Un poncho lleva unos tres o cuatro meses de ocho horas diarias de trabajo y luego es muy difícil venderlo al valor que realmente tiene. Erick comenta que su tía Rosa, quien le enseñó a hilar y tejer, ya no quería seguir tejiendo porque le pagan muy poco por su actividad. Esto pone en riesgo la continuidad de la tradición tejendera¹⁷ de la región.

No hay mercado de textiles en Traslasierra ni en la provincia de Córdoba, y si los llevan a un local comercial turístico se los cambian por mercancías a mucho menos de su valor. Por esto los tejedores solo tejen para sus seres queridos o por encargo. Las asociaciones gauchas son aún las posibles consumidoras de muchas de las piezas textiles que se producen, ya sea para las monturas de caballos como para los atuendos típicos del gaucho. Por esto la circulación de textiles tradicionales es tan acotada y escasa.

La idiosincrasia de los pochanos se modela y articula en relación con un territorio árido y poco productivo que requiere de gran esfuerzo de las comunidades que lo habitan para sobrevivir. En tiempos de sequía prolongados, la falta de agua pone en riesgo la cría de animales y su sustento, lo que afecta también la producción de lana para poder sostener la producción textil. Esto los obliga muchas veces a tener que migrar con sus animales a

¹⁷ Tejendero: los artesanos textiles de las sierras se autodenominan tejedores. Lo diferencian del término tejedor porque ellos hacen todo el proceso: esquila, cardar e hilar la lana, teñir, tejer y bordar. Consideran tejedor a quien solo teje.

regiones más bajas o intercambiar por materia prima con otras regiones como Pampa de Achala.

La vida de las comunidades de tejedores en las sierras, debe respetar los tiempos de la naturaleza y sus ciclos, por esta razón no se considera una producción artesanal ya que están supeditados a las inclemencias climáticas y factores territoriales, no pudiendo dar respuestas de demandas comerciales de mediana circulación. La producción textil se sostiene como una práctica cultural tradicional en pos de su pervivencia en la trasmisión de saberes ancestrales que posibiliten la continuidad cultural de la región. No representa como dijimos un ingreso económico permanente, solo aleatorio. Su función es tan simbólica como material, es la posibilidad de sostener en el espacio tiempo ciertos rasgos identitarios de las comunidades, incorporarlas a la contemporaneidad como patrimonio vivo de tradición pre y post colonial.



Figura 3. *Pieza tejida por Erick Rojas.*
Fotografía: Anna Rojas. 2019

Capítulo 2: Las producciones textiles en Santa Teresita y Pampa de Pocho

En este trabajo, demostraremos cómo en parajes aún aislados de las grandes urbes, muchas de las tradiciones textiles prehispánicas y mestizas se mantienen, transmitidas de generación en generación.



Figura 4. Alforja tejida por Sinforosa Valenzuela (1866 – 1954)
Tejida en 1935 aproximadamente, en Quebrada de los Olivera
Adaptada Papy, 2010

El textil ha sido siempre una actividad propia de la región. La cría de ovejas fue el modo de sustento de las comunidades pochanas expulsadas a las zonas altas de la Pampa de Pocho por la colonia. Se convirtieron en comunidades pastoriles.

La cría de ovejas les permitió poseer lana para hilar y tejer. La señalada y la esquila son las festividades más importantes de la región, según relato de sus pobladores. Pero en el Alto se hilaba más que tejer, puesto que el tejido estaba destinado solo a algunos que desarrollaran esa habilidad. Las comunidades de altura proveían de hilos a las comunidades de las zonas bajas, dedicadas al cultivo.

Con la urbanización y la llegada del turismo las corrientes inmigratorias a los valles tras serranos, después de la apertura del Camino de las Altas Cumbres, las comunidades del bajo dejaron de tejer o lo hacen en menor escala, atraídos por otras actividades más remuneradas como el comercio, hotelería, y trabajos en condición de dependencia con

salario estable. Los jóvenes comenzaron a migrar a la ciudad y los ancianos tejedores fueron muriendo con sus saberes.

Erick Rojas es el heredero de la tradición textil de sus abuelas, el portador de ese legado que recibió tanto de los Gauna como de los Rojas.



Figura 5. Rosa Gauna de Rojas urdiendo el telar criollo para fajas.
Registro: Verónica Contrera 2019

2.1 Técnicas textiles pre y post coloniales

Antiguamente los telares eran de piso o estacas¹⁸ y verticales¹⁹. No recuerdan haber visto tejer con telar de cintura²⁰ en esta región. Sin embargo un referente Kamiare, el tejedor Ángel Chocobar, manifestó que el telar de cintura era una técnica muy utilizada por su

¹⁸ Telar de piso o estaca: llamados telares horizontales. Están compuestos por cuatro estacas clavadas en el piso formando los vértices de un rectángulo. Allí trabajan dos travesaños para mantener la urdimbre tensa, que queda casi tocando el piso. Las tejedoras desarman de noche la urdimbre, la envuelven y la guardan. (Taranto et al, 2003)

¹⁹ Telar vertical: Consiste en un cuadro formado por dos parantes y dos travesaños.

²⁰ Telar de cintura: también considerado telar horizontal. Tiene un travesaño atado a un árbol o a un poste y en el otro extremo otro atado a la cintura de la tejedora.

abuela, considerada como ancestral²¹. Es probable que haya sido reemplazado por el telar llamado “fajero” (figura 5).

Entre las técnicas que pudimos relevar encontramos:

- a) De procedencia prehispánica: Técnica de reserva o amarre: conocida también como Guarda Atada o Ikat. Es un proceso de diseño producido al teñir la urdimbre. Según el diseño elegido se van atando los hilos de la urdimbre con nylon o chala de choclo, para que al sumergirlo en la tintura el color no penetre donde ha sido atado. Por esto se le llama reserva o atadura. Se utiliza para confeccionar ponchos, mantas y alfombras.

El hilado en huso, el telar de cintura (hoy telar fajero), telar vertical y telar horizontal o el de estaca, técnicas de bordado, tinturas naturales con plantas de la zona.

El urdido con hilos de un solo cabo, lo que da por resultados tejidos más livianos y finos.

El tejido tubular con cinco agujas para tejer medias o gorros.

- b) De procedencia colonial como el telar criollo o de pala: el telar llamado criollo es copia del de origen europeo traído por los colonizadores. Consta de cuatro postes u horcones que sostienen dos largueros, sobre los que se asientan los travesaños necesarios para sostener la soga de los lizos accionada por los pedales o las manijas; a veces tienen travesaños accesorios para colgar la caja del peine, pieza destinada a apretar la trama. Los envolvedores se fijan con ataduras a la altura deseada por la tejedora. A medida que se progresa en la producción del tejido, el envolvedor de la urdimbre se va enrollando y el proximal va envolviendo la tela (Taranto et al, 2003).

El Bastidor: invención criolla, llamada por Burgos “telarcito para tejer alfombras de felpa”, que no es más que un bastidor horizontal con pies con travesaños anchos. La urdimbre es circular, que abraza los travesaños como si fuera una madeja sin fin. A medida que se va tejiendo se va deslizado la tela hacia abajo, y cuando se obtiene la pieza deseada, se corta por la mitad la urdimbre que quedó sin tejer, y constituirá los flecos (Taranto et al, 2003).

Otras técnicas mestizas son algunos bordados, el hilado en rueca: torno de hilar de origen europeo que se acciona a pedal; los tintes artificiales con anilinas industriales. El fieltro o lana no hilada: es una tela que se elabora con lana apelmazada que suele usarse para relleno o como tela aislante entre otras capas de piezas textiles.

²¹ Ángel Chocobar, tejedor del NO de Córdoba, se reconoce como descendiente Kamiare y dice que su pueblo siempre tejió, que ese saber lo recibe de sus ancestros. Entrevista en programa radial Córdoba Originaria, Radio Zumba la Turba 99.5. 2016

Las que se han preservado en estos parajes, que marcan identidad a sus tejidos son los bordados propios, tintes naturales, tejer a un cabo: tejer con el hilo torzado una sola vez. En general los hilos se elaboran volviendo a torzar una o más veces según el grosor o la firmeza necesaria. Para urdir se necesita un hilo muy resistente que no se corte con la fuerza que se ejerce al tejer sobre ella. Los más utilizados son los de dos cabos, o sea torzados dos veces.

Hilado en huso o muyuna: La hilatura de fibras destinada a la manufactura textil, fue realizada desde épocas prehispánicas a través de husos en cuyo vértice inferior se colocaba un tortero circular de piedra, cerámica o hueso. “El hilado es el proceso a través del cual un conjunto de fibras vegetales o animales se transforman en hilos, al ordenarse y torcerse, ya sea con una rotación hacia la izquierda (torsión en “S”) o con un giro hacia la derecha (torsión en “Z”). Para obtener un hilo más grueso y resistente se doblan y vuelven a torcer uno o más hilos juntos, por lo general en la dirección opuesta al original, para evitar que se destuerzan” (García, 2013 en Accornero et al, 2019).

Técnica en faz de urdimbre: las telas realizadas con este sistema son aquellas en las que los hilos de la urdimbre se tienden en el telar uno junto al otro, sin dejar espacios libres; esto hace que la trama permanezca oculta. Aquí la variación de colores depende de los hilos elegidos para urdir y los diseños dependen de esta elección (Taranto et al, 2003). Se usa para tejer ponchos, mantas, alforjas²², fajas.

Técnica en faz de trama: Se denomina así a aquellas telas en las que se ve la trama y la urdimbre permanece oculta. Para lograr esto los hilos de la urdimbre se colocan en el telar con cierta separación, para lograr que la trama se “quiebre” y quede a la vista, cubriéndolos. Un ejemplo de esta técnica es el tapiz (Taranto et al, 2003). Se usa para tejer caronillas²³, peleros²⁴ y alfombras.

²² Alforjas: Bolsas dobles que se colocan sobre el lomo del caballo y caen sobre los costados sobre la montura. Poseen un bolsillo o bolsa de cada lado para poder transportar productos a caballo. Son tejidas en telar y bordadas con diseños coloridos.

²³ Caronilla: Su función en el recado es de proteger el lomo del caballo del roce de los estribos o lomillo, mediando como pieza acolchada entre la montura y el animal. Es como una alfombrilla finamente adornada, elaborada con hilados gruesos pero prolijos en dos cabos. Posee diseños similares a los tapices, coloridos y variados. Sus bordes muestran una cinta tejida con técnica de peinecillo, llamada wincha, generalmente de un solo color, dándoles una terminación muy fina.

²⁴ Peleros: Son tejidos usados en el apero como primer contacto con el lomo del caballo, por lo que deben ser lo suficientemente gruesos, acolchados, adaptables y absorbentes del sudor, como para resguardarlo de lesiones en la piel por presión o roce. Es una pieza tejida en semitelar, es decir un bastidor al que se fija la urdimbre, sin mover los lisos. La trama se logra con la pasada manual de dos lanas, entrecruzadas vuelta por vuelta y se obtiene una especie de alfombrilla de faz de trama. (Taranto et al, 2003)



Figura 6. *Telar vertical, técnica de trama.* E. Rojas, 2020
Fotografía: Anna Rojas

Sólo la madre de Erick Rojas, Doña Blanca, aún teje con cinco agujas en la región. El tejido tubular es muy característico de la región andina, no se preserva en las sierras centrales. Sin embargo, nos sorprendimos al ver un gorro tejido con esta técnica tejida con aguja que ha conservado este grupo familiar.

También trabajan el bordado de felpa o pelo cortado y el bordado criollo.

- a) Bordado de felpa o pelo cortado: se usa para elaboración de alfombras en faz de urdimbre con felpa de nudo ghiordes, que luego se corta dejando una apariencia de pelo cortado en toda la superficie. Los diseños son como de tapices, con vivos colores y motivos florales. Erick diferencia el bordado de su familia con el de otros parajes, por la manufactura que da como resultado una simetría perfecta.
- b) Bordado criollo: se realiza con lanas de colores sobre piezas textiles elaboradas también en lana. Se desarrollaron técnicas características de bordado en cada región que se manifiestan como identitarias del lugar. Se aplica sobre ponchos, mantas, caronillas, alforjas, etc.



Figura 7. Rosa Gauna de Rojas mostrando un bordado típico de la región.
Registro: Verónica Contrera 2020

2.2 Procesos de producción textil

Los materiales textiles se han utilizado y se utilizan en la región son lana de oveja y fibra de llama. La fibra de llama la consiguen con criadores de otras zonas, actualmente hay proyectos de reinserción de la llama en las zonas pastoriles, pero hay muy pocos criadores. Para tejer ponchos y mantas suelen mezclar las fibras con el objeto que le dé más suavidad a la lana de oveja. En general la oveja que habita en las regiones serranas es la llamada Churra, y su fibra es áspera. La calidad de la lana depende también del modo de crianza de los animales, la alimentación, la cría en corrales o en campo abierto, por ejemplo.

Otro elemento importante a tener en cuenta es el lavado de la lana una vez esquilada la oveja y el guardado de los vellones²⁵. Los hilanderos serranos hilan la lana sucia para aprovechar la gratitud en el torzado de la fibra, y lavan los ovillos con lana ya hilada, o sea convertida en hilo. La desventaja de este proceso es la aspereza de la lana hilada, que se podría remediar con un proceso de limpieza previo.

²⁵ Vellón: pieza de lana o fibra de animal obtenida durante la esquila o corte de lana a los camélidos y ovinos.



Figura 8. Tizado de lana. Erick Rojas
Fotografía: Ana Rojas 2020

Se hila en rueca y en huso, los pochanos prefieren en huso o muyuna, puesto que les permite hilar mientras realizan otras actividades como pastorear, leer, conversar o ver televisión. Además el huso se puede trasladar a cualquier lugar ya que consiste sólo en una varilla y una ruedita llamada tortero²⁶ que se coloca en el extremo inferior a modo de peso para mantener la varilla en posición vertical mientras gira, entonces pueden trasladarse con el huso y el vellón a cualquier lugar. La rueca exige que el hilandero esté estático, sentado con su máquina de hilar, que se activa con un pedal, el cual se hace girar la rueda que alinea la fibra y permite el torzado con las manos. El hilandero que utiliza rueca debe destinar horas solamente a eso y es muy complejo trasladarla por su estructura y tamaño.

Erick nos comenta que hilan y tejen a un cabo o un solo hilo, aún en telar. En encuentros con otros tejedores de la región tras serrana, se asombran cuando comenta esa característica de sus tejidos, ya que en general todos los tejedores en telar criollo tejen a dos cabos, lo que permite que el hilo no se enrosque cuando arman la urdimbre²⁷ y en el entramado²⁸. Este procedimiento aparentemente se ha conservado sólo en el paraje Santa Teresita, lo que permite telas más finas y una trama bien apretada.

Sólo para mortajas se teje con hilado en Z hacia la izquierda. Generalmente hilan en S, hacia la derecha.²⁹

²⁶ Tortero: ruedita de unos 4 a 6 cm de diámetro con una perforación central, elaborada en cerámica, madera, piedra o hueso, que se utiliza como peso del Huso de hilar conocido en la región como Muyuna, insertándolo en su extremo inferior. Su función es mantener al huso en posición vertical mientras gira para torzar la lana.

²⁷ Urdimbre: Conjunto de hilos colocados en paralelo y a lo largo en el telar para pasar por ellos la trama y formar un tejido.

²⁸ Entramado: Conjunto de hilos que, cruzados con los de la urdimbre, forman una tela.

²⁹ Hilado en Z o S. Cuando se hila en sentido de las agujas del reloj se dice que se hila en Z, cuando torzamos en sentido anti horario se llama hilado en S.

Los tintes naturales más utilizados son grana cochinilla³⁰, Galium o raíz de teñir³¹ para los rojos. Chilca³² para los amarillos, Romerillo³³ y chañar³⁴ para verdes. Lloro de algarrobo para los tonos tostados o se usa fibra natural, es muy difícil lograrlo. El añilcillo³⁵ para los azules, es el color que caracteriza el linaje de la familia. Solo ellos conservan celosamente el conocimiento de cómo preparar el tinte azul. Para fijar el color durante el teñido prefieren el proceso de tintura con ceniza: en el proceso tintóreo el mordentado para que se fije el color, es un paso intermedio entre el lavado de la lana y la sumergida en el tinte. En Pampa de Pocho se utiliza la ceniza de madera para mordentar. Esto permite que el color se fije en la fibra y perdure.

El bordado es parte estructural y propio de las alforjas y ponchos. La familia Rojas Gauna conserva la técnica de bordado ancestral del pelo cortado o felpa, celosamente guardado por ellos como identificación cultural. En este momento solo Erick, su tía Rosa y algunas tejenderas de Pampa de Pocho conocen este procedimiento, son los guardianes de esa herencia generacional. “Es la técnica lo que hace importante al bordado, no el acabado. El sentido está en lo invisible, en lo oculto a la vista. Para nosotros el hacer es lo importante” (Erick Rojas, 2019).

El árbol de la vida o las flores, son el motivo reiterativo y las iniciales del propietario de la pieza textil. Ampliaremos la descripción de la iconografía y su significado en capítulos siguientes

Las piezas textiles más elaboradas en la región son ponchos, mantas, colchas, caronillas, alforjas, fajas, mantras y peleros; generalmente la circulación de la producción textil es interna de la región. Tejen para los gauchos, los paisanos, la familia, los vecinos. Como ya lo mencionamos anteriormente, no hay circulación hacia afuera de las comunidades; no hay puestos de ventas al turismo. Si se venden fuera de la región es por encargo solamente.

Por ejemplo, la colcha la teje la madre para la boda de su hijo varón, lleva un año tejerla y bordarla; son bienes muy preciados por las familias de los tejedores y se heredan de generación en generación como memoria familiar. Se tejen exclusivamente para su

³⁰ Cochinilla: insecto hemíptero que se cría en las pencas de cactus como la Tuna oriundo de México y proporciona un rojo muy intenso a las fibras.

³¹ Galium hirsutum o raíz de teñir: raíz de una enredadera que crece en zonas húmedas y proporciona un color rojo bermellón a las fibras.

³² Chilca dulce (*Flourensia campestris*) Pequeño arbusto que crece en las serranías y proporciona un color amarillo intenso en el teñido de lanas.

³³ Romerillo: El Romerillo, también conocido comúnmente como Escoba del Desierto, cuyo nombre científico es *Baccharis sarothroides*, es un arbusto leñoso, caducifolio y dioico, profusamente ramificado, perteneciente a la familia Asteraceae, originario del Desierto de Sonora en América del Norte.

³⁴ Chañar (*Geoffroea decorticanas*) Se utiliza la cáscara del fruto para lograr tonos cafés en las tinturas de fibras.

³⁵ Añilcillo: indigófera o arbusto leguminoso con cuyas hojas se logra el color azul. Crece en las zonas serranas.

portador, por eso llevan sus iniciales, y como relata Erick Rojas, “ es conveniente que acompañe al muerto a la otra vida, es su piel, su identidad.”³⁶

2.3 La transmisión de los saberes de generación a generación

La transmisión de las técnicas y conocimientos sobre el tejido ha sido más de abuelos a nietos. Se elige a quien se le enseña determinada técnica y qué conocimiento se transmite. El hilado es el primer paso; Erick cuenta que a sus 7 u 8 años ya hilaba para vender. El tejido es sólo para algunos según sus capacidades, dada la complejidad de los procesos. No cualquiera teje o tiñe. Las técnicas tintóreas son un legado cuidado celosamente por las familias, y son muy cuidadosos sobre a quién confían sus conocimientos (Erick Rojas, 2019).



Figura 9. Rosa tejiendo en faz de urdimbre. Encuentro Textil Tulumba. Registro Verónica Contrera 2019

³⁶ Entrevista a Erick Rojas realizada en Santa Teresita el día 12 de julio de 2019 por Mariana Accornero



Figura 10. Rosa tejiendo caronilla en el bastidor.
Registro Verónica Contrera 2020

La trasmisión de la sabiduría ancestral de las familias con herencia indígena, como los Rojas y los Gauna, y muchas familias que habitan las serranías de la provincia de Córdoba, constituye un bagaje de conocimientos y tradiciones cuidados celosamente para evitar la apropiación de éste patrimonio cultural, que les ha permitido sobrevivir a la colonización y las presiones civilizatorias. En los últimos años están abriendo sus fronteras simbólicas a los winkas, pobladores urbanos o venidos de otras regiones a su territorio, que se acercan interesados en acceder a sus saberes ancestrales. Pero son observadores, precavidos, y no difunden sus saberes a cualquier persona. Temen que se utilicen sus conocimientos con fines de lucro y sean distorsionados. Erick siempre muestra una actitud defensora de sus tradiciones y no transgrede lo que conoce, por eso no continuó su carrera en Arte Textil en la universidad, porque para él la experimentación con otras materialidades y técnicas contemporáneas lo aleja de su legado familiar del que se erige como custodio. Prefiere compartir saberes con sus pares de la región y promover una reactivación de la tejeduría como posibilidad de restauración histórica y cultural de los tras serranos.

Capítulo 3: Piezas textiles características de la región

Como hemos señalado en el capítulo anterior, las prendas más tejidas en la región son ponchos, mantas, colchas o frazadas, caronillas, jergas, alforjas, fajas, pellones o peleros y los cortes de bayeta y picote. Todas estas piezas son el resultado de la actividad económica de una misma unidad productiva: la familia campesina mestiza. En este capítulo abordaremos las piezas textiles y sus contextos de producción.

Casi todas son tejidas en una sola pieza sin cortar el tejido ni unirlo por paños. Sólo las alforjas, que se realicen en una sola tira, luego se cosen en sus dos extremos para generar los grandes bolsillos donde cargar la producción o los elementos a transportar.

La prenda que ha conservado como herencia textil en su modo de elaboración la familia Rojas Gauna, es la caronilla donde combinan el telar vertical con trama vista y el telar horizontal con urdimbre vista. Según narra Erick esa técnica es característica de las Sierras Centrales, y se distingue por ello de los textiles del NOA y del Sur argentino, ya que en esas regiones solo se trabaja con la técnica de urdimbre vista. La función de la caronilla es proteger el lomo del caballo del roce de los estribos o lomillo, mediando como pieza acolchada entre la montura y el animal. Es como una alfombrilla finamente adornada, elaborada con hilados gruesos pero prolijos en dos cabos. Posee diseños similares a los tapices, coloridos y variados. Sus bordes muestran una cinta tejida con técnica de peinecillo, llamada wincha, generalmente de un solo color, dándoles una terminación muy fina.

Las alforjas tienen características propias de cada región, las de la familia Rojas Gauna son tradicionalmente rojas y luego se bordan con las típicas flores de colores contrastantes, aplicando técnicas de bordados propias, como la felpa o el pelo cortado. En el bajo y Achala, las alforjas son con fondo negro. Esto se mantiene aún como marca de identidad regional. (Figura 11)

Si nos remontamos a la producción textil del siglo XVII en la provincia de Córdoba, Garavaglia hace referencia a la producción de ponchos como actividad característica de los tejedores:

“...el poncho es una conjunción de varios elementos, entre los que se destacan el difundido mestizaje socio étnico de la campaña cordobesa, su antiquísima tradición textil y la irrupción de los pampas en proceso de araucanización en la frontera sur desde los años 1710/1720... los de la frontera puntana y los cordobeses son ponchos ‘a peine’, elemento de la técnica europea que se ha fundido aquí”

y continúa:

“El poncho como ha sido ya escrito y dicho hasta el cansancio, posee innumerables ventajas: manta, rebozo, cojín, recado, protege del agua y del frío. Es liviano y suelto cuando hace calor; sirve para envolver la mano inhábil para el cuchillo” (Garavaglia, 1986, pp. 56-57).



Figura 11. *Proceso de bordado con técnica propia de Santa Teresita*
Registro Mariana Accornero 2023

3.1 Etapas del proceso de elaboración de una pieza textil

El proceso textil comienza con la esquila de la lana. Los animales son esquilados con tijeras manuales. A la esquila sigue el peinado, que consiste en separar la lana del animal para su posterior utilización en diferentes piezas, no es conveniente aplicar toda la lana del animal para hacer hilos con los mismos fines puesto que, según de qué parte del animal se saque la lana, resultan hilos de diferente calidad (Giordano, 2020). Luego de separada la lana buena de mayor suavidad y menos sucia del vellón, se la deja estacionar sobre mallas colgantes suspendidas a 0,80 ms del piso, al sol, y se la cubre con lonas en la noche para evitar que se humedezca con el rocío.



Figura 12. Esquila comunitaria
Registro: Verónica Contrera 2019.



Figuras 13-14. Erick Rojas secando la lana al aire y sol en su campo.
Fotografía: Mariana Accornero 2020

Luego viene el tizado de lana o la separación de la fibra y la limpieza en seco, previo al hilado. La tarea del hilado se inicia con el cardado, que es la que más tiempo lleva y consiste en “abrir” la lana, es decir, separar las fibras para que, mediante la torsión, se logre el hilo.

El hilado se realiza en huso generalmente. Para esto se requieren dos elementos: el huso y el tortero. El primero representa el eje vertical en que se inserta en el orificio del tortero y permite así la torsión de las fibras o hilos a partir del vellón (Renard, 2002; Guinea Bueno, 2004; Abal de Russo, 2010). El hilado se logra al torcer un conjunto de fibras que se van enrollando sobre el huso o varilla mientras esta gira constantemente, y la función del tortero es generar el peso necesario para conservar el impulso del giro. Por su condición de contrapeso son realizados con distintas materias primas: cerámica, madera, piedra y hueso (Mazzanti, Puente, 2015). Las características del hilo logrado dependen del tamaño del huso, del tortero, de su orificio y del peso; cuanto más fina es la fibra hilada, más pequeño y liviano es el tortero y su orificio es menor (Williams 1983; Rolandi y Jiménez 1983-1985; Guinea Bueno 2004). En las Sierras de Pocho hay excelentes hilanderos. Hilan muy fino y parejo grandes cantidades de lana. Como podemos ver en la imagen siguiente, Erick carga en su huso una cantidad de lana hilada que se sostiene por la muyuna o tortero de cerámica. Luego ovilla el hilo producido para sus producciones textiles.



Figura 15. Erick Rojas hilando en huso.
Fotografía Anna Rojas. 2020

En el Bajo hay hilanderas que usan la rueca. En general las hilanderas no tejen, como es el caso de Doña Inés Amaya de Nono, gran productora de hilos en la zona y maestra hilandera. Pueden hilar a uno, dos o tres cabos. El hilado a dos o más cabos es más fácil de realizar con la rueca.



Figura 16. Hilado en rueca. Rimy.



Figura 17. Rueca

Fotografías Mariana Accornero 2020

Una vez hilada y aspada³⁷ la lana, se lava con jabón blanco, se deja orear bien al aire y sol, y luego se prepara para madejarla bien tensada, urdir y tejer. “El madejador para nosotros es el aspador ese es el nombre, y antes las colchas se medían según las aspadas, o sea, cuantas madejas tenía” (E. Rojas, 2020)

³⁷ Aspadar: ovillar y tensar la lana una vez hilada para que no se enrosque nuevamente. Algunos tejedores actuales una vez aspada la lana la congelan para “que pierda la memoria” y no vuelva a la posición anterior.



Figura 18. *Madejador o aspador para estirar la lana.*
Rimy. Fotografía Verónica Contrera. 2020

3.2 El telar criollo y las herramientas textiles

Erick Rojas, como su tía y abuela, teje en su gran telar criollo, montado en el patio trasero de su casa, a la sombra de los chañares. Está compuesto de dos horcones principales clavados en la tierra, mediando entre ellos 1,50 ms de ancho y 1,50 ms de alto; dos horcones más delgados mediando entre ellos unos tres metros. Dos estacas móviles que sirven para sujetar el tejido por medio de un cordel; dos pisaderas que, sujetadas del tejido a los palos del liso, caen hasta el piso y sirven para cambiar la posición de la urdimbre, que luego se ciñe con la pala que es achatada. Mide unos 1,10 ms de largo y sirve para ajustar la trama. Un travesaño o palo “rollizo” o envolvedor de 1,20 a 2 ms de largo, que por medio de lazos o piolines va prendido de los palos del liso, sosteniendo la tela a unos 0,70 ms del suelo. Ocho palos del liso de 0,80 a 1 m de largo donde prenden los hilos de la urdimbre del tejido. Un “palo de urdir”, madera “rolliza” de un metro de largo el que por un lado va sujeto al tejido, y por otro va prendido a las estacas para mantener firme el tejido.

A medida que se va realizando la tela se va enrollando a la “pintuna”, envolvedor o palo rollizo. Como el telar permanece a la intemperie por meses con el tejido, se lo cubre con lonas para que no se moje o ensucie.

Otro telar similar es el telar “fajero” para tejer fajas. Ese telar es más simple, con un solo liso; la pala de este telar es como un cuchillo. Este telar se urde unos 3,50 ms de largo y permite ir realizando diseños a medida que se teje, a diferencia del telar criollo para mantas

o ponchos. Las fajas antes eran más anchas y de colores rojo y negro, llevaban iniciales del portador según comenta Erick, y con un tejido muy ceñido. Esta técnica solo se ha preservado en la familia Rojas Gauna, Y Erick es el tejedor más joven que teje en ese tipo de telar.

En el Museo Arqueológico Municipal de Alta Gracia, encontramos herramientas para tejer en este telar como las que menciona y usa nuestro informante: palas, agujas, tintina. Estas piezas pertenecen a las comunidades Kamiaras prehispánicas, lo que da la pauta de que este grupo familiar es el único que ha conservado estas técnicas en la región de sierras centrales.

También nos aclara que cada tejedor o hilandero construye sus propias herramientas, no puede utilizar las herramientas de otro tejedor. El hizo su propio huso de hilar y fabricó sus herramientas, salvo una pala que es lo único que heredó de su abuela a través de su tía Rosa. Las herramientas del tejedor acompañan el ajuar mortuorio en su tumba, porque son consideradas sus pares. Tanto el tejedor como los artefactos que se utilizan para la elaboración del tejido, son considerados instrumentos que dan vida a los textiles.

Una de las herramientas más importantes para la elaboración de la trama es la “tintina”, su nombre significa “el canto que va y vuelve”. Es una varilla donde se enrosca el hilo que pasa entre la urdimbre y va construyendo el entramado. Retomaremos este concepto cuando abordemos en el capítulo siguiente los aspectos simbólicos del tejido.





Figuras 19-20. *Telar criollo* de Erick Rojas. Santa Teresita.
Fotografía: Pablo Mauvesin. 2021



Figura 21. *Telar "fajero"* Fotografía Erick Rojas. 2021



Figura 22. Palas y agujas para tejer en telar fajero o de cintura. Cultura Kamiare. Museo Arqueológico Municipal Alta Gracia. Registro Mariana Accornero 2021

Erick hila, madeja, tiñe, urde y teje. La urdimbre se arma de acuerdo con el ancho de la prenda a tejer, en el caso de las alforjas o bolsas puede tejer una tira larga que luego aprovecha para armar dos similares, no iguales, diferenciándose sus terminaciones y accesorios. Por ejemplo, en las imágenes siguientes:



Figuras 23-24. Alforja 1 y 2. E. Rojas. 2019. Fotografía Mariana Accornero 2019



Figuras 25-26. Bolsa tejida en telar con lana natural. E. Rojas. Fotografía Mariana Accornero 2019.

Las mantas y ponchos, piezas de gran tamaño, se urden con los colores que serán utilizados para armar el diseño. En muchos casos se teje una tela monocroma y luego se bordan los diseños, pero en otros la llamada guarda pampa, construida con la cruz cuadrada o Chakana Andina yuxtapuesta en dos franjas, se realiza con la técnica de “reserva o amarra” previo a tejer. La cantidad de hilos que se amarran también son una marca identitaria de las familias: depende del grosor del hilado. En el caso de los Rojas-Gauna se amarran 7 hilos para teñir. Eso es invisible en el resultado final, pero es su sello identitario y cultural.



Figura 27. Poncho E. Rojas. 2017.
Fotografía Mariana Accornero

3.3 Los colores textiles, procesos de obtención y significados

Los colores se logran con tintes naturales según el diseño. Por ejemplo, el color rojo lo logra teñiendo con cochinilla. La cosechaban en el monte, pero el clima ha cambiado mucho y es muy difícil conseguir la cochinilla necesaria para teñir grandes cantidades de lana. Los amarillos se logran con romerillo o chilca, los tostados con lloro de algarrobo, chañar o tusca. El verde amarillento con barba de piedra. Como ya dijimos usan el añilcillo para lograr azules, color propio de la familia junto con el rojo. Se aprovechan también los colores naturales de lana de ovejas: natural, gris o negro, que también someten a tinturas para

generar gamas de los mismos y es menor la cantidad de tintes necesaria que en la lana blanca natural.

Arnold explica el proceso de obtención de los tintes naturales:

“(…) se asegura la cohesión entre el tinte y las moléculas de las fibras del textil con la eliminación preliminar de la grasa de las fibras, la cocción breve de las fibras en el medio líquido y el agregado de un conjunto de mordientes y fijadores para crear las condiciones de acidez y alcalinidad a fin de obtener el color deseado. Las propiedades químicas del medio líquido son claves en estos procesos, y se pueden controlar con la adición de ablandadores del agua y sustancias que coadyuvan a la absorción de las fibras (por ejemplo, crémor de tártaro) (Arnold, 2013, p. 172).



Figuras 28-29. Recolección y tinte con cochinilla. Fotografía Mariana Accornero 2020



Figuras 30-31. Lanas teñidas con chilca, lloro de algarroba, lanas de colores naturales. Fotografía Mariana Accornero. 2020

En relación al color es muy interesante cómo cada familia se identifica con una gama u otra. En el caso de la Familia Gauna el color característico es el rojo ladrillo, el azul lo heredan de los Quevedo usando añilcillo, el uso de ambos colores marca el “linaje familiar”

que hereda Erick. El reconoce conocer la técnica del preparado de esos colores, como legado de su familia. Y solo se usan para prendas que se elaboran para el grupo familiar. Guardan celosamente los espacios donde crece el añilcillo y no lo distribuyen ni lo venden a otros tejedores.

La cosecha de hierbas para la fabricación de tintes naturales es una actividad de la familia Rojas Gómez, en el Alto se consigue barba de piedra la que intercambian con hierbas que crecen en el bajo, donde el clima es más favorable.

3.4 Conclusiones

A lo largo de este capítulo hemos descrito las herramientas, procedimientos, materiales utilizados en la producción textil de Santa Teresita, muchos de los cuales se conservan solo en esta comunidad, conservando prácticas prehispánicas y mestizas post coloniales. Hemos visto como en otras regiones de las sierras se mantienen estas prácticas, no obstante, es muy importante la marca de identidad que no está en los diseños ni en la apariencia externa del tejido, sino en los secretos técnicos y los modos de realizarlo. Estas particularidades deben tenerse en cuenta ya que muchas cuestiones nodales de estos tejidos residen en elementos que no son observables sin una consideración de las prácticas y los sentidos culturales que son celosamente cuidados al interior de esas comunidades y que sólo una mirada atenta a su contexto de producción puede registrar.

Un concepto que aparece remarcado es el de “linaje familiar”, específicamente en el uso del color. Esta tradición de mantener los linajes viene desde tiempos prehispánicos, como marcadores de identidad familiar, sosteniendo usos de colores como el rojo, negro o azul y sus combinaciones. Cada comunidad posee su propia marca identitaria, ya sea en el uso del color, las formas, las iconografías o las técnicas utilizadas en sus textiles.

Otra característica importante es el respeto por la pieza tejida, que posee espíritu o vida propia. Por esa razón el tejido no puede ser cortado para confeccionar prendas, solo en los casos permitidos. Este aspecto de índole simbólica lo abordaremos en el capítulo siguiente.

Capítulo 4: El textil como código cultural

*“Gracias a lo que me dicen los tejidos,
es que estoy acá como persona
y sé todo lo que sé”.*
Erick Rojas, 2022

Una de las preocupaciones de este trabajo radica en cómo leer la pervivencia de la iconografía prehispánica en la contemporaneidad del arte textil de Traslasierra, específicamente de las comunidades Comechingones que habitan este territorio, y hoy se autodenominan Kamiaras.

La producción textil en el Tawantisuyu, territorio que abarcó el imperio incaico en el continente sudamericano, se consideró “arte mayor”. El diseño, las técnicas, las estructuras compositivas, las combinaciones de colores constituyen códigos culturales identitarios de cada comunidad. Para la investigación antropológica simbólica y etnológica actual, son textos posibles de ser leídos, a modo de escrituras jeroglíficas o ideográficas, y hasta a veces fonéticas. A partir de la decodificación de textos insertos en soportes textiles, se han podido recuperar historias, conceptos, saberes ancestrales guardados en los códigos abstractos o ideográficos de los diseños textiles, así como también en las combinaciones materiales, técnicas y cromáticas (Accornero, 2007).

En este capítulo desarrollaremos métodos de lectura y análisis iconográfico de los textiles etnográficos de la región de Santa Teresita, Pampa de Pocho, Córdoba y características identitarias y culturales. La metodología aplicada ha sido fruto de trabajos de investigación precedentes para análisis de iconografía y diseños compositivos prehispánicos, desarrollados entre los años 2004 y 2008 por Mariana Accornero en el Programa Achy Huen³⁸, arte y diseño desde las fuentes prehispánicas a la conformación de la identidad popular (Accornero, 2007).

³⁸ Programa Achy Huen, arte y diseño desde las fuentes prehispánicas a la conformación de la identidad popular, coordinado por Mariana Accornero, Dependiente de la Facultad de Filosofía y Humanidades y el Museo de Antropología de la UNC, que funcionó entre los años 2004 y 2008 en Córdoba. El programa abordó el estudio y la difusión del arte indígena con la participación de referentes de diversas etnias del territorio argentino, generando capacitaciones, jornadas, muestras y publicaciones. En dicho programa se abordó el estudio de la iconografía y la composición desde la cosmovisión indoamericana; dicha metodología planteada en aquel momento es la que retomamos para el abordaje de análisis de las iconografías textiles de Traslasierra en el presente trabajo.

La cosmovisión de una cultura es su modo de ver el mundo. Se transmite de generación en generación a través de la memoria colectiva. Los avatares de la conquista europea y el despojo cultural generaron patrones de codificación invisibles a los ojos de los foráneos, altamente abstractos y ocultos en soportes y objetos de uso cotidiano. Por ejemplo, el caso de los quipus, aparentemente ábacos textiles elaborados con hilos y nudos, que sin embargo en los últimos años han arrojado un gran número de conocimientos científicos, etnográficos, históricos, medicinales, estadísticos, etc., guardados celosamente en combinaciones de hilos, colores y nudos.

La cultura y cosmovisión andinas están estructuradas dentro del concepto del gran telar del universo, cuyos elementos principales son la trama y la urdimbre (Milla Villena, 2004, p. 144). Este concepto se trasladó a todo el Tawantisuyu, tanto que, en las estructuras compositivas de los textiles de las Sierras de Córdoba, Argentina, se reproducen, con rasgos identitarios propios o adquiridos por contactos interculturales. Si bien la región serrana de la Comechingonia (denominación de los pueblos indígenas de Córdoba) no llegó a ser parte del Collasuyu, región sur del Tawantisuyu, se sabe que estuvieron en contacto ya que la frontera del Collasuyu llegó hasta este territorio y su avance fue interrumpido por la conquista española.

El vínculo armónico con la naturaleza y las actividades agrícolas, han determinado la estructuración espacio tiempo en todo el continente americano. El diseño textil no escapa a esta estructura, y, en muchos casos, remite a la distribución y variedad de cultivos, los aspectos astronómicos vinculados a ello, las condiciones espaciales y temporales, entre otros aspectos vitales para la subsistencia de las comunidades.

Acerca de ello la investigadora textil Gracia Cutuli nos dice que:

- La indumentaria es un código cultural transmisor de cultura
- Cama-capa-casa: es una referencia metafórica de una piel social
- Posee la función de código de comunicación indicador de procesos culturales en sus múltiples aspectos
- Permite una lectura de las civilizaciones por medio de la percepción del objeto-textil-indumentaria (Cutuli, 2001, pp. 55-56).

“El arte textil es un referente de identidad: relaciona al portador con su cultura” (Cutuli, 2001, p. 56).

Cabe resaltar el hecho de que, para la tejedora, el textil no es simplemente un objeto destinado al uso o a la exposición, aunque ella también usa y contempla los textiles, en su relacionamiento con el textil, la tejedora está relacionándose con otro sujeto, otro ser viviente, que ella, mediante sus actividades en la elaboración del textil, debe traer a la existencia y luego respetar con referencia a estas características (Arnold 2000, 1994, 1997).

4.1 El textil como memoria colectiva

*En cada textil, adivinamos un hilo que viene de lejos,
que ha sido universalmente urdido y tramado para el cobijo.
Un hilo de la memoria, de la identidad, de la pertenencia,
que llega hasta nuestros días, a veces intacto y otras, anudado.*
(Mirta Presas, 2015)

En el Tawantisuyu el objeto de mayor prestigio, y por lo tanto el más útil, en el manejo del poder, era el tejido. “La política de redistribución textil, que consistía en obligar a todos a tejer en favor del Estado y a su vez a ‘regalar generosamente’ tejidos a los distinguidos, se burocratiza fácilmente” (Murra, 2002). Esto explica por qué ante la llegada de los conquistadores, se les obsequiaba uno de los mejores mantos plumarios del estado, en carácter de distinción y honra. Además, el textil fue utilizado a modo de tributo, y cada familia estaba obligada a tejer determinadas prendas para vestir a los ejércitos o a la nobleza incaica.

En Córdoba, durante la colonia, las piezas textiles aún tenían valor de moneda para pagos de impuestos, diezmo a la iglesia y para pago de salarios o intercambio de productos textiles con materia prima.

Pero la producción textil en los Andes y en todas las culturas de América, no solo tuvo valor simbólico de cambio, al que hoy podríamos comparar con el dinero, sino que representó un patrimonio invaluable en diseños, técnicas y significados que tenían una profunda vinculación con la memoria colectiva y la identidad cultural de los pueblos.

En este sentido, relata que:

“La corte y la panaka reales incaicas participaban del consumo fastuoso y privilegiado del tejido. El caso más interesante es el de la iniciación de los jóvenes cusqueños pertenecientes a los linajes reales: en una ceremonia que duraba más de un mes, el tejido y las obligaciones de reciprocidad textil, asumidas por los parientes del candidato, formaban un elemento interesantísimo. A cada paso de este rito de pasaje el candidato cambiaba de ropa, y cada prenda era regalo de determinado pariente, una obligación ceremonial que expresaba y reforzaba los lazos de parentesco. Los colores, las telas usadas, la ornamentación, todo tenía alguna relación con la tradición oral dinástica; el uso simbólico del tejido acompaña no sólo la transición de muchacho a varón, sino también otros momentos de crisis en el ciclo vital como el matrimonio o la muerte” (Murra, 1989, p. 165).

Y en otro texto continúa Murra (1989, p.163) con una cita de Murúa (1946, lib. II, cap. IX, p. 491):

“Casi dos mil años atrás, en la época Mochica, encontramos otras pruebas de la importancia mágica y militar del tejido. Escenas de batallas dibujadas en la cerámica retratan prisioneros desnudos cuyas “ropas y armas despojadas las llevaba el vencedor” (Muelle 1936, p.76).

Creían que era posible perjudicar o matar al enemigo quitándole la ropa y vistiendo con ella a una imagen a la que ahorcaban.”

Si bien en la región de Córdoba no se han conservado textiles prehispánicos, la herencia textil de influencia andina se expresa en las telas y ponchos de los tejedores de las sierras, quienes repiten diseños andinos fusionados con iconografías hispanas, conformando una iconografía *criolla*, como ellos le llaman. “Actos humanos...repetición de un ejemplar mítico. Lo que él hace ya se hizo. Su vida es la repetición ininterrumpida de gestos inaugurados por otros (...) El gesto no obtiene sentido, realidad, sino en la medida que renueva una acción primordial” (Elíade, 1951, p. 15).

La función más importante del tejido después de la conquista fue mantener viva la cultura, codificando en diseños, colores y técnicas, para transmitir de generación en generación, ocultos de la mirada de los invasores, la historia, los conocimientos, los valores culturales ancestrales, las creencias. Esto ocasionó en algunas instancias históricas, que los encomenderos prohibieran el uso de determinados símbolos, prendas y formatos textiles, a fin de erradicar e interrumpir la transmisión silenciosa de los saberes culturales.

Así en nuestro caso de estudio, podemos ver como la trasmisión de saberes y elementos simbólicos identitarios, se guardó en las técnicas y sus usos, en el modo de hilar, urdir, tejer o teñir. La codificación de lo que alguna vez formó parte de los diseños y las iconografías, ante la amenaza de la pérdida de transmisión cultural, se re-codificó en otros aspectos metodológicos invisibles a los ojos, pero celosamente guardados por sus hacedores y transmitido de generación en generación hasta nuestros días.

Un ejemplo narrado por Erick Rojas en una entrevista, es el siguiente: “Nosotros no tenemos muchos dibujos en nuestros tejidos, porque los mensajes van más allá de lo que uno dibuja, Hay uno que es el hilo matizado quiere decir que ese tejido está relacionado con algo espiritual o medicinal. Se hace en caso de mortaja o enfermedad, o para el luto o cuando las almas se enferman. También es importante en qué lugar está el hilo. Eso ya no hay gente que lo sepa, yo si lo sé porque curo y no cualquiera lo puede hacer. Eso es solamente un hilo, no estamos hablando aún de dibujo ni de técnicas.”

La importancia del tejido como estrategia cultural para transmitir las memorias ancestrales, es lo que ha hecho que las técnicas y los procesos permanezcan. Nuestro informante manifiesta, además: “Lo que nosotros tejemos tiene un gran valor, es como un espíritu que se trae al mundo. Para cada uno de nosotros, hilanderos y tejedores cada

pieza envuelve un mensaje espiritual que no todos saben leer e interpretar. Las familias que son de tradición tejedora saben la fuerza que tiene cada tejido, mi familia es una de las pocas que lo sabe porque hasta no hace muchos años ha vivido del tejido y los animales.”³⁹

4.2 Diseño textil como lenguaje

*El tejido es para mí una forma de lucha y las memorias de mis ancestros.
Continúo leyendo los tejidos porque sé interpretar los mensajes que contienen
y han dejado mis ancestros y yo también lo hago.
Con el tiempo hemos ido perdiendo la capacidad
de ver y leer, a través de la vista, y el tacto.
Es mucho conocimiento en una pieza.
Erick Rojas, 2022*

Los habitantes de los territorios colonizados, encontraron en el soporte y la técnica textil, el modo de codificar sus símbolos, estructurar signos iconográficos y fonéticos, dejar registros de sus sistemas simbólicos y códigos culturales, transmitidos de generación en generación durante milenios. “El diseño precolombino se compone de unidades morfológicas que conforman un alfabeto metafórico y simbólico, con un lenguaje figurado que va más allá de un ideograma, que se puede considerar jeroglífico, articulado con signos fonéticos. Para Humboldt, son ‘figuras susceptibles de ser leídas’ (citado en Rojas, 1930, p. 30).

La investigadora Gail Silverman postula:

“Las telas tejidas en el Altiplano funcionan como libros llenos de sabiduría que registran las ideas que tienen de la cosmología, la mitohistoria y los sistemas clasificatorios. El tejido es un sistema de comunicación y la iconografía textil un texto” (Silverman, 1994, p. 208).

El pedagogo Ponciano Wilcarani considera que:

“El símbolo es una representación de elementos bióticos y abióticos para el ser humano y particularmente para el hombre andino, porque evoca un significado que no está presente objetivamente, es de carácter mental, subjetivo. En otras palabras, es la atribución, o la concepción de su significado en la comunidad” (Wilcarani, 2004, p. 455).

³⁹ Entrevista realizada a Erick Rojas el 6 de marzo de 2022 en su hogar en santa Teresita

Para Gracia Cutuli “el tejedor asume la función del narrador en tanto el tejido mantiene una evidente condición narrativa, además de la asociación etimológica de las líneas del tejido con las líneas de la escritura” (Cutuli, 2017).

Arnold y Espejo, en sus estudios de la iconografía andina, plantean la necesidad de un análisis iconográfico que vaya más allá de lo visual o del textil como objeto terminado:

“Entendemos por ‘iconografía textil’ la identificación y descripción del contenido de los elementos de la composición textil, y la interpretación de este contenido (en un equivalente regional de la iconología textil, como disciplina relacionada). No obstante, también incluimos en esta categoría de análisis lo que se ha venido llamando la “iconografía material” del textil como objeto. Durante mucho tiempo, la tradición europea de analizar la iconografía de un objeto determinado se ha limitado a su contenido visual, pasando por alto los materiales usados en su construcción o los procesos técnicos de su elaboración. El análisis iconográfico del textil en los Andes debe incluir necesariamente no sólo la composición mayor en el nivel visual, sino también el estudio de sus componentes en términos de los tipos de tejido y las piezas unidas en su construcción, sus estructuras y técnicas, además de los motivos empleados, la agrupación de éstos en unidades mayores (escenas o temáticas), junto con la gama de colores usada y las maneras de combinar estos colores en relación con la composición principal. Esto debe ser así porque el contenido visual de la iconografía textil deriva directamente del contenido técnico del textil, que comprende las técnicas de aplicación del color, las técnicas estructurales del armado del urdido del textil y la preparación de las capas de color, así como las técnicas de selección y conteo de los hilos en las actividades del tejido, lo que da la textura a la superficie del textil. Cada uno de estos elementos tiene su propio significado, y la iconografía textil debería incorporar en sus análisis la suma de todos estos significados” (Arnold, Espejo, 2013, p. 182).

Siguiendo la cita de Arnold y Elvira Espejo, quienes han hecho en los últimos años un gran aporte al estudio del arte textil etnográfico, considerando que el textil para las comunidades es un “sujeto” y no un objeto, ya que como hemos podido vislumbrar en el caso de estudio de este trabajo, los textiles tienen vida propia, poseen espíritu.

En una de las últimas entrevistas realizadas a Erick Rojas, en el año 2022, nos habla de la “tintina”, herramienta para enrollar los hilos y pasarlos entre la urdimbre y así ir conformando la trama. El concepto de “tin” significa espíritu, “tintina”: el canto que va y vuelve. Este concepto viene de los cantos de sanación, el espíritu que sale y entra y va restituyendo la salud. Esa herramienta lleva ese nombre porque es la que da vida al tejido, le otorga espíritu. Esta dimensión simbólica y hasta religiosa, guardada en el uso de una herramienta textil, nos acerca a nuevas categorías de análisis. “Volviendo al tejido, cada herramienta que yo uso tiene un espíritu, este es mi par, bautizo las herramientas y el telar

antes de comenzar a tejer. Si la tela sale trabada es porque algo no es bueno. Si el espíritu no es bueno para qué traerlo a este mundo. Yo no siempre tejo, porque no siempre es momento de traer espíritus al mundo” (Erick Rojas, 2022).



Figura 32. *Faja tejida en faz de urdimbre.*

Registro: Mariana Accornero. 2023

Capítulo 5. Estructura compositiva textil

En este capítulo analizaremos el caso de los ponchos, mantas, alforjas y caronillas de Santa Teresita y su estructura compositiva-simbólica, a partir del modo de estructuración del espacio reflejada en las estatuillas o piezas de cerámica de las sierras de Córdoba y resignificadas en los textiles de referentes de la región de Pocho y Traslasierra. Tomamos como marco referencial las citas siguientes:

Gracia Cutuli en *Mitos cosmogónicos textiles* plantea que:

“En el mundo del tejido, el lenguaje simbólico - a diferencia del lenguaje representativo- y la eficacia de los símbolos, están indisolublemente ligados a la noción de “campo” que se define como un espacio útil equivalente a una mirada total de la vida y de la naturaleza. Los tejidos arcaicos, frecuentemente sagrados, poseen un campo unitario donde se inscribe la ritualización del mito. Gran número de pueblos han utilizado tradicionalmente tejidos, cortinas o alfombras para esa diferenciación ritual de un espacio. Los símbolos textiles son inseparables del campo del tejido en donde ellos se establecen, pues el tejido es un campo de coherencia que no admite ningún vacío escapando a su estructura” (Cutuli, 2017).

De acuerdo con Arnold y Espejo:

“En este contexto documental, sospechamos que las unidades de la composición iconográfica del textil atañen a aspectos tangibles y mensurables. Nos parece posible que hagan referencia a la escala y cuantificación de la producción, a la naturaleza de los campos agrícolas en un lugar determinado y a las categorías de los productos bajo cultivo, y que de este modo nos proveen información vital sobre la organización de las tierras y aguas de los distintos pisos ecológicos que suministran los alimentos” (2013, p.182).



Figura 33. Tejido en telar criollo. Erick Rojas.
Fotografía: Anna Rojas 2022

Uno de los principales motivos de la iconografía andina, tiene una connotación agrícola: los diseños geométricos corresponden al concepto de pally: palabra quichua que significa recoger o cosechar, una representación simbólica de los terrenos de cultivo: Pally, salta o lista⁴⁰, denominaciones según el territorio donde se desarrolle la técnica, corresponde al terreno cultivado y pampa al no cultivado (ver Franquemont et al, 1992). Los terrenos arados, cultivados, en crecimiento, en cosecha, tienen sus propias representaciones. Rut Corcuera analizando la cosmovisión textil de los Dogones expresa que:

“Las bandas con que se componen todos los tejidos reproducen el ordenamiento de las tierras productivas. Ellas simbolizan la resurrección, los cultivos y, efectivamente, las parcelas de cultivo entre los dogones toman forma de cuadros, como se ve en sus mantos. Hilar y tejer equivalen a procrear, a comenzar el ciclo, cuyo nexos es la vida” (Rut Corcuera 1991, p. 233).

La tierra es concebida como un telar, las estructuras compositivas se asocian a una “chakra”⁴¹ – mama trama- o espacio de cultivo. Las técnicas de rotación de los cultivos son prácticas ancestrales en las comunidades rurales que permiten la alternancia entre parcelas cultivables y no cultivables.

En el caso de los textiles de las Sierras de Pocho, se manifiesta esta estructura compositiva, diferenciada por colores y diseños en guardas. Si bien este territorio posee escasas tierras fértiles para el cultivo, la estructura puede remitirse a corrales para cría de

⁴⁰ En la región de Pampa de Pocho así como en el territorio de las sierras centrales de Argentina, el término más utilizado es “lista” para definir el territorio cultivado o productivo. En el norte argentino se utiliza el término “salta” y en el Perú “pally”. Los tres términos refieren al mismo concepto

⁴¹ Chakra: término Quichua que hace referencia a un espacio de producción agrícola. En el mundo andino se asocia a “mama trama”, percibiendo a la tierra como un “telar” en el cual se entrama la cultura-cultivo.

animales y pastoreo, que alterna con territorios de monte virgen donde habita el mundo silvestre, conviviendo ambos en equilibrio para la conservación del ecosistema en zonas áridas de altura. El concepto de equilibrio lo retomaremos en el desarrollo de este análisis.

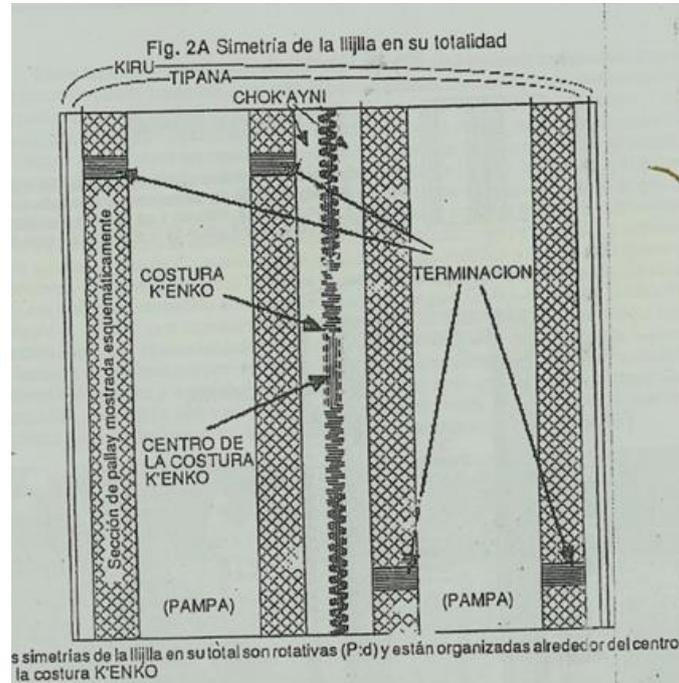


Figura 34: Simetría de la llijilla en su totalidad
Adaptado de Franquemont et al, 1992, p.55

La estructura compositiva es simétrica y se organiza en dos paños iguales, que se unen en el centro a modo de espejo. Este espacio central se denomina corazón o *Kenk'o*.

Si buscamos la preexistencia de estas estructuras compositivas en la región de Sierras centrales o Sierras de Córdoba, encontramos los registros de vestimenta en las estatuillas Comechingonas o *Kamiare*, halladas en diferentes regiones de las sierras, elaboradas en barro, piedra o hueso. Estas estatuillas son los únicos registros tangibles de la indumentaria y de la ornamentación corporal de las culturas que habitaban el territorio antes de la llegada de la colonización. A partir de ellas los investigadores han podido reconstruir los diseños de las prendas textiles que se producían en el territorio. Poseen tamaños pequeños que van desde 1 a 30 cm de alto. En ellas se pueden apreciar registros de uncus⁴², fajas,

⁴² Uncu. Prenda típica de la vestimenta comechingona, que consiste en una camisa larga sin mangas, tejida en telar, que se ata a la cintura con una faja.

delantales⁴³, gorros, tocados, pectorales, polainas y ornamentos posiblemente textiles o realizados con chaquiras⁴⁴.



Figura 35, Estatuillas halladas en río Segundo Córdoba.
Adaptado de Quetzal Claudio Arias 2010

Giordanengo, Recalde, Pastor (2019) en su publicación *Trazos Nativos, Diseños Iconográficos de las Sierras de Córdoba* recuperan registros de delantales posiblemente de cuero pintado que usaban para cubrir su genitalidad desde la cintura hacia abajo del cuerpo, encontramos simetrías compositivas similares a la pampa y pallay andino. Esto nos hace suponer que esta estructura se reflejaba también en las mantas tejidas.

⁴³ Delantales posiblemente de cuero que protegen los genitales y las piernas delanteras de la vegetación con espinas de las sierras. estaban labrados en cueros de guanacos y contenían representaciones geométricas.

⁴⁴ Chaquiras: piezas elaboradas con cuentas de caracoles, cerámica o piedras para ornamentar las prendas textiles, posiblemente adheridas a la trama textil o como colgantes o pectorales. Abundan estas representaciones en las estatuillas como característica propia de las etnias que habitaron las sierras cordobesas.

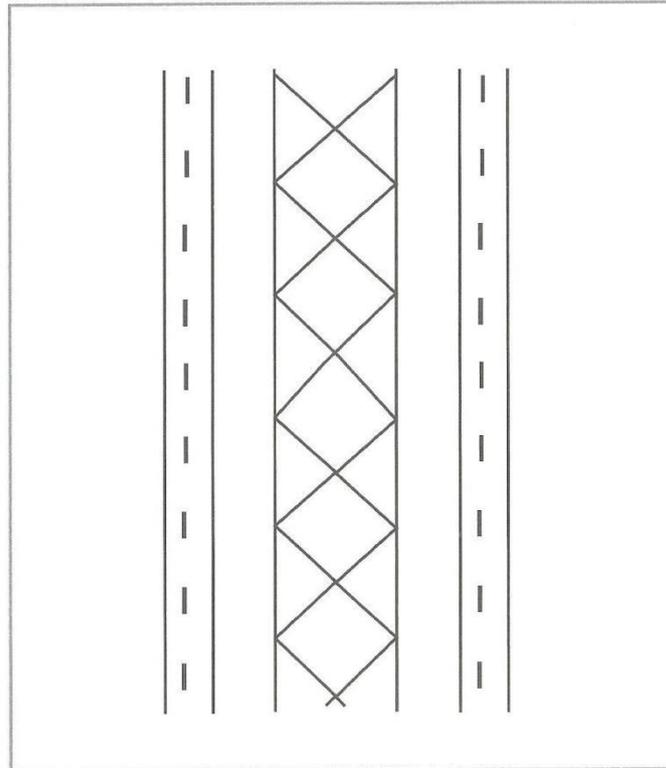


Figura 36. Registro en estatuilla del Valle de Punilla. Museo arqueológico Numba Charaba Gráfico. Adaptado de Giordanengo, Recalde, Pastor 2019

Esta estructura compositiva se refleja aún hoy en los ponchos y fajas de Traslasierra, Córdoba. Como vemos en la siguiente imagen, la presencia del pallay, salta o lista y la pampa, a ambos lados de un centro o eje que une dos planos reflejados en el diseño textil, mantiene la estructura de las *llicllas* o *awayos* andinos, y de los delantales *Kamiaras*. Con respecto de los textiles de faz de urdimbre, los motivos pueden formar parte de un componente “llano” (en el caso de las listas y pampas) o un componente “escogido” (en los dibujos, diseños o salta/pallay) (Arnold, 2013, p. 188).



Figura 37: A la izquierda, alforja tejida por Verónica Pino. A la derecha faja tejida por Erick Rojas
Registro: Mariana Accornero 2022



Figura 38. Poncho tejido por Verónica Pino. Pampa de Achala.
Fotografía Verónica Contrera. 2020

Finalmente, la organización de las representaciones en el espacio textil concuerda, en general, con un patrón simétrico recurrente, característico de los textiles andinos en faz de urdimbre y que está presente desde el mismo proceso de urdido de las prendas. Consiste en una segmentación del espacio en sentido longitudinal (urdimbres) y una composición espacial en la que predomina la simetría bilateral inversa, con juegos de repeticiones

simétricas a partir de un centro y hacia ambos lados en las prendas (Franquemont et al.1992; Gavilán y Ulloa,1992; Cereceda, 2010).

En el poncho tejido por Verónica Pino, oriunda de Pampa de Achala, Córdoba, podemos ver como esta estructura simétrica bilateral se mantiene, respetando los espacios de guarda con diseño o pallay/salta/lista y franjas sin diseños o pampa. Esta misma estructura se repite en todas las piezas tejidas de la región tras serrana y constituye una referencia al paisaje, sus colores y sus características espaciales. Avanzaremos sobre el concepto de simetría como elemento imprescindible para el diseño textil.

5.1 Cosmovisión espacial representada en los textiles

La Cosmovisión es el modo de ver el mundo de una cultura. “El concepto griego de cosmos significa materia eterna, orden, universo, mundo entendido como una totalidad ordenada y armónica. Se acerca bastante al concepto de *pacha*, pero *pacha* es un universo vivo del cual forman parte también Dios y el hombre (...) está ordenada por categorías espacio-temporales” (Medina, 2001, p. 56). Los patrones de representación del espacio tiempo, son comunes a todas las culturas madres del planeta.

Este concepto de *pacha* está representado por estructuras compositivas espacio-temporales que se contienen unas en otras, como las mamushkas rusas. El primer principio de representación es:

5.1.1 **Tetracidad o estructura cuatripartita:** Organización en cuatro direcciones o *chakana*.

Este ordenamiento espacial se refleja en el orden conceptual que rige la visión del mundo, también la sociedad, la producción humana, la vida silvestre se ordenan en pares complementarios

En el mundo andino el primer elemento cuatripartito es la doble oposición: mitad de arriba o puna (*aransaya*) que corresponde a alturas de 3500 a 4200 metros sobre el nivel del mar, asociado a lo masculino, guerrero y a la derecha. Mitad de abajo o valle (*urinsaya*), correspondiente a alturas menores a 3200 metros sobre el nivel del mar, relacionado a lo femenino y el lado izquierdo. Entre ambas particiones se encuentra una línea imaginaria o *chawpirana* (3500 a 3200 metros de altura) (Gisbert, 1992).

La *chakana* es la configuración del espacio universal, y su estructura está basada en la cuadratura del círculo. Conocida como la cruz cuadrada, en la interpretación occidental del símbolo, es la síntesis del conocimiento geométrico matemático de las grandes culturas

antiguas, y su representación es tetradimensional. “La *chakana* es pues, el punto de encuentro de los cuatro cuadrantes, pero, además, el elemento de conexión, relacionalidad, entre los principios de correspondencia, vertical, y complementariedad, horizontal” (Medina, 2001, p. 60).



Figura 39. *Chakana*. Detalle de poncho de E. Rojas. 2017
Registro: Mariana Accornero

Utilizada en América del Sur como calendario, une las dimensiones terrenales en su tramo horizontal, asociado a lo femenino, y la dimensión espiritual en su eje vertical masculino. La unión horizontal con lo vertical asegura la reproducción de la vida en el planeta, es también un símbolo de fertilidad. “El ser humano, pues, es una *chakana* entre el orden implicado y el orden explicado de la realidad y la curación es el restablecimiento de la red simbólico ritual de las relaciones que hacen la trama y urdimbre de la vida” (Medina, 2001, p. 88).

Dicho esto, también representa la trama básica del tejido, la urdimbre y la trama, que tejen el espacio tiempo universal. Es el símbolo más importante del mundo antiguo, tanto que fue utilizado para trazar los territorios o suyus y las orientaciones espaciales hacia los puntos cardinales en el gran Tawantisuyu.

En los diseños *Kamiaras*, la doble simetría o simetría axial remite también a la estructura espacial territorial. Podemos trazar dos ejes ortogonales que crucen por el centro del diseño, uno horizontal y otro vertical, y la distribución de los cuadrantes es doblemente reflejada.

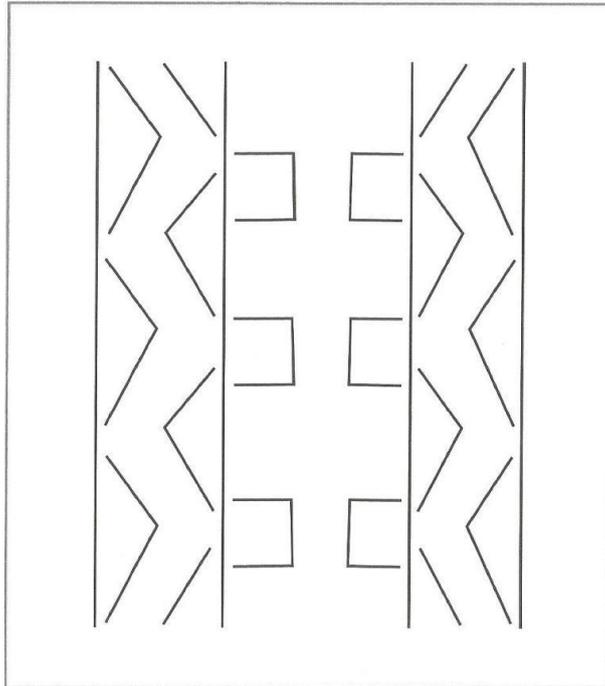


Figura 40. Registro en estatuilla del valle de Punilla. Museo Arqueológico Numba Charaba Gráfico. Adaptado de Giordanengo, Recalde, Pastor 2019

En el caso de Pampa de Pocho, pudimos comprobar que esta cosmovisión aún perdura en el territorio, tanto en la organización territorial de sus campos o granjas, como de sus cementerios. En una visita al cementerio de Tasma, primer cementerio católico de la región de Panaholma, donde se encuentran los restos de los abuelos de Erick, nos encontramos con la estructura tetrapartita o la doble dualidad presente en la distribución de los entierros.



Figura 41. Cementerio de Tasma Fotografía Mariana Accornero 2020

El terreno es cuadrado y la puerta de ingreso está orientada hacia el Sur, y desde allí se marca el eje divisorio Este Oeste (ver gráfico). A la derecha, en el primer cuadrante se entierra a las mujeres. Las tumbas son directamente en tierra y se cubren con montículos de tierra y piedras de cuarzo blanco; Todas están orientadas de Sur a Norte, mirando al segundo cuadrante de la derecha del espacio, donde se halla el sector de entierros de niños (NE). Estas tumbas se ubican enfrente de las mujeres, mirándose con sus madres, para mantener un diálogo eterno.



Figura 42. Entierros de mujeres enfrentados a los de niños. Fotografía Mariana Accornero 2020

Del lado izquierdo se visualizan dos cuadrantes: el primero desde el portal de ingreso, es el espacio vacío (nuestro informante relata que en todo territorio debe haber un espacio vacío, para mantener el equilibrio). Las comunidades contemporáneas de familias no tradicionales que habitan la región, han alterado este concepto espacial, levantando tumbas en el espacio vacío, que miran al Este, lo que fragmentó la convivencia de las comunidades por no respetar la cosmovisión ancestral del espacio. En el segundo cuadrante NO, se entierra a los hombres, del mismo modo que a las mujeres, mirando hacia el Sur. Esto entabla un diálogo en cruz con las mujeres. Si alguien se suicida, no puede ser enterrado en tierra sino en nichos elevados, por no haber respetado su tiempo de vida en la tierra.

Todas las tumbas mirando al sur o al norte así el sol todos los días las limpia y las purifica, las alumbró desde que sale hasta que se esconde (E. Rojas, 2019).



Figura 43. Entierros de hombres en diagonal opuesta a las mujeres.
Fotografía Mariana Accornero. 2020

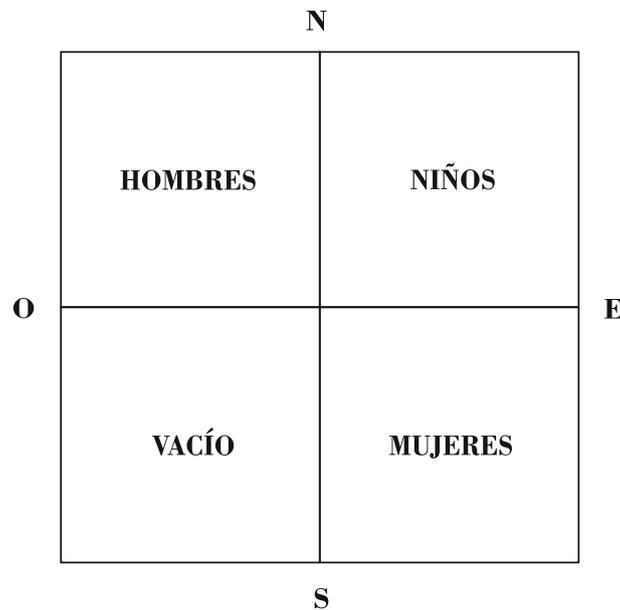


Figura 44. Gráfico de cementerio.
Elaboración Mariana Accornero 2021

Esta misma estructura se respeta en el territorio habitado. En lo alto del campo de los Rojas hay un montículo de cuarzo, que puede representar el corazón o centro, por el que cruzan dos ejes imaginarios que dividen el espacio, de N a S y de E a O. En el sector Oeste está El Alto, que a su vez se divide en espacio sagrado donde corre el arroyo y representa la sanación física y espiritual (cuadrante Oeste-Sur) y el cuadrante Sur Este es el espacio deshabitado, sin alambrados ni límites. El valle del Este se divide en dos cuadrantes: Sud Este se divisan las ciudades de Cura Brochero y Mina Clavero y el Sudoeste el espacio de campos, ambos habitados.



Figura 45. Vista desde el montículo de cuarzo hacia el territorio sagrado de Cerro Blanco. El Alto.
Fotografía Mariana Accornero 2020



Figura 46. Vista desde el montículo de cuarzo hacia el territorio deshabitado. El Alto.
Fotografía Mariana Accornero 2020



Figura 47. Vista desde el montículo de cuarzo hacia el Valle urbano. El Bajo.
Fotografía Mariana Accornero 2020



Figura 48. Vista desde el montículo de cuarzo hacia el territorio de los campos.
Fotografía Mariana Accornero 2020

El esquema puede leerse. Sudoeste: Femenino-vida. Noroeste: masculino-muerte.
Sudeste: Masculino- Trabajo urbano. Noreste: Femenino-Tierra fértil.



Figura 49. Gráfico campo Rojas-Gauna.
Elaboración Mariana Accornero 2021

Las mantas tejidas representan esta estructura en sus diseños. Generalmente la distribución de elementos simbólicos o de diseños es cuatripartita, la doble dualidad en simetrías axiales, se manifiesta de diferentes maneras, colores y elementos morfológico-simbólicos.

En la imagen siguiente vemos cómo se distribuyen los símbolos de cruces de manera equitativa y se refleja en los cuatro campos o cuadrantes de la caronilla. En este caso podemos asociarlo a la distribución espacial del cementerio de Tasma, funciona como un mapa estructural que distribuye el espacio dentro de la doble dualidad.



Figura 50. Caronilla de E. Rojas con distribución espacial cuatripartita.
Fotografía E. Rojas. 2019

El textil que mostramos a continuación, si bien no posee íconos en su representación, mantiene la estructura de la doble dualidad compositiva, dentro de un soporte cuadrado. En este caso la distribución espacial del color y la trama se compone en una simetría axial



Figura 51. Caronilla en faz de trama. Simetría axial.
Registro: Marina Accornero 2022

Erick Rojas relata en la entrevista que realizó un sondeo entre los tejedores de Traslasierra mostrándoles textiles con estructuras simétricas y asimétricas. Los interrogados señalaron que les disgustaba todo lo que no fuese simétrico, porque lo consideran

desordenado, no armónico. El concepto de simetría para los tejedores de las sierras es básico para representar el equilibrio del espacio tiempo, de su territorio. Podemos decir que es sinónimo de belleza en el mundo textil tras serrano.

Si abordamos este concepto desde la técnica constructiva de un textil, podemos decir que responde a una estructura ortogonal simétrica, ya que los hilos de la urdimbre van en un sentido vertical u horizontal, según se trabaje en el telar, y la trama va construyéndose en un entramado que repite un movimiento derecha izquierda y viceversa. El modo en el que se va generando la trama es simétrico y respeta la espacialidad de los márgenes del tejido con un recuento de hilos de urdimbre exacto para que el eje de simetría quede en el centro. El color de los hilos va acompañando este desarrollo técnico ya que el tejedor compone con los hilos y colores sobre una superficie o espacio prefijado por la urdimbre.

El segundo principio de representación es:

5.1.2 Trinidad o estructura tripartita: Tres planos cósmicos concieniales:

- celeste
- terrestre
- inframundo

“A nivel cosmogónico, el espacio se divide en tres niveles: en el mundo incaico se denominan. *Hanaq/alax pacha* o mundo de arriba, donde habita el sol y la luna, asociados a la derecha e izquierda, respectivamente; *Kay/aka pacha* o nuestro mundo terrenal, de los hombres, plantas y animales; *U'ku/manqha pacha* o mundo de abajo donde habita *Pacha Tata* y *Pacha Mama*, los dioses creadores” (Gisbert, 1992).

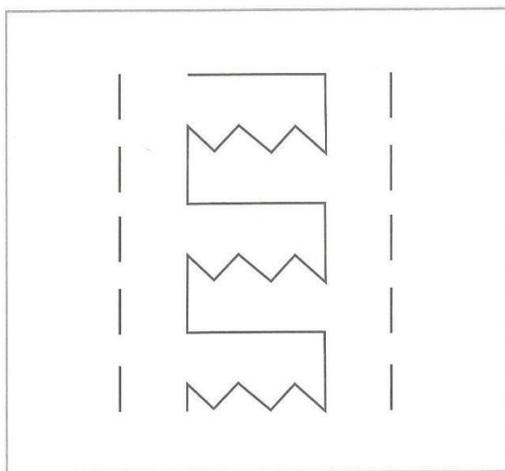


Figura 52. Registro en estatuilla Valle Los Reartes. Arqueológico Municipal Alta Gracia Gráficos. Adaptados de Giordanengo, Recalde, Pastor 2019

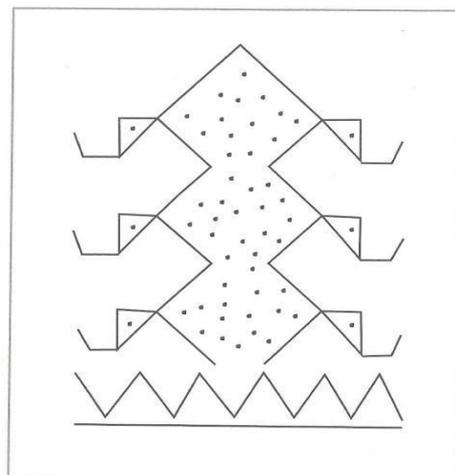


Figura 53. Registro en estatuilla del valle de Punilla. Museo Camin Cosquín.

El concepto de trinidad parte de la estructura vertical de la *chakana*, su lectura bidimensional. Lo podemos ver en diferentes culturas y símbolos, en donde están representados los tres niveles y sus símbolos: cóndor, puma y serpiente. Esto nos habla también de niveles de evolución espiritual.

Este concepto está presente también en representaciones prehispánicas de la Provincia de Córdoba como vemos en las figuras anteriores.

Según tejedoras como Elvira Espejo (Perú), si no se ha logrado pensar en tres dimensiones en la vida real, no se puede construir un textil con tres dimensiones. En efecto, el dicho: *Kimisa chuymanti luranta*, que se puede traducir como “Elaborada con tres corazones”. Esta noción de los “tres corazones” de la tejedora tiene que ver también con la búsqueda por cada tejedora de la habilidad de plasmar en su obra no solamente el mundo cotidiano, sino los tres mundos en su totalidad: el de arriba, el de abajo y el del medio o interior. “Cuando una persona alcanza este logro conceptual en su vida, se dice que es capaz de dominar todo lo que quiera. Este logro personal permite a la tejedora “percibir las cosas de otra forma” (Arnold, 2013).

Las mantas poseen una línea central o de unión que divide la composición en tres planos: arriba, centro y abajo. La presencia de este concepto de la trinidad o tripartición se sigue replicando en las estructuras simbólicas de las mantas o ponchos criollos.

Esto remite también a la distribución espacial de el Alto y el Bajo en los territorios serranos, y la línea divisoria está implícita en el centro de los extremos del espacio visible. Como anticipamos en capítulos anteriores, las actividades humanas se organizan también según estos territorios: en el Alto se pastorea y en el Bajo se cultiva. “En el Alto se teje y trabaja el cuero, en el bajo se hacen ollas de barro y prosperan las ciudades y el turismo” (Erick Rojas, 2019).

Sucede lo mismo con las tierras. “Siempre se habla de lo de arriba, de lo de abajo y de lo del medio. Entre estas tres categorías, se considera que el medio es más importante, porque es el lugar compartido por todos” (Arnold, 2013, p. 59).

En la imagen que presentamos a modo de ejemplo, un pelero tejido por Erick Rojas, podemos ver cómo a través del color y la composición se establece una dualidad entre el arriba y el abajo, posiblemente marcando territorios donde se desempeñan actividades diversas como ya explicamos. El uso de verde para el fondo de la composición enmarca el territorio natural, y la cruz desplaza hacia abajo un tono tostado y hacia arriba un amarillo, pero el corazón central es gris. Toda la composición gira en torno a ese corazón del tejido, pero asciende o desciende con matices diferentes.



Figura 54. *Pelero con estructura tripartita.*
El eje horizontal se demarca con el cambio de color tierra a amarillo dividiendo el espacio en arriba y abajo con un centro.
Registro E. Rojas 2021

La alforja siguiente, si bien en su estructura tiene una simetría axial, posee fibras de tres alturas de la región: de la Pampa de Achala, de las sierras intermedias y del bajo, según nos narra Erick. El hecho de que en una pieza se tenga en cuenta la fibra y su procedencia de tres regiones con alturas diferentes, nos ayuda a comprender que los conceptos que estamos planteando van más allá de los aparentes en el diseño, estando implícitos en los materiales que son escogidos para su realización.



Figura 55. Alforja tejida con las de tres alturas.
Registro Mariana Accornero 2022

El tercer principio es:

5.1.3 Dualidad o simetría: Pares de opuestos complementarios

Opuestos complementarios: El concepto *yanantin* o de espejo, refiere al par de elementos simétricos nacidos de la división de un elemento único; pero es un mecanismo por el cual el mundo andino permite la unión conceptual de opuestos (hombre-mujer, puna-valle, izquierda-derecha). Para ellos la estructura del cosmos es doble y los hombres deben obrar considerando las dos dimensiones a la vez, de modo de beneficiarse de las fuerzas complementarias, pero opuestas, que los rodean. "(...) la izquierda es *lloq'e*, lo femenino; y la derecha, *paña*, lo masculino. La relacionalidad entre izquierda y derecha, entre lo femenino y lo masculino, es la complementariedad" (Medina, 2001, p. 60).

La simetría es una de las características estructurales más comunes en la representación textil. Ya lo vimos en la estructura de manta, caronilla, faja y pelero, donde existe un eje de simetría que organiza la representación en dos campos iguales o similares a modo de espejo.

La portación de elementos textiles simétricos afirma este concepto de complementariedad o *yanantin*, asumido culturalmente como la base del funcionamiento

social y natural de la vida en el universo: Yo soy tú, tú eres yo, el fundamento de la vida en comunidad.

En los relatos de Erick sobre los rituales de los entierros de niños, cuenta que las mortajas las atan el padre y la madre, atan y desatan un hilo en Z, hilado anti horario o sagrado. Y en los velatorios que duran dos días, en una casa se vela al muerto y en otra casa se celebra la vida. Cuando se despide al difunto se dan dos vueltas alrededor de la casa en sentido anti horario para liberar el alma de lo material. La llorona debe ser mujer si el fallecido es hombre, u hombre si la fallecida es mujer, y no deben ser familiares. La novena comienza después de dos días de muerto (Erick Rojas, 2019).

La dualidad complementaria como vemos, refleja la distribución territorial, las actividades humanas, las relaciones vinculares tanto en la vida como en la muerte. En el aspecto relacional, el sentido de reciprocidad implícito en el dar para recibir, que sostiene prácticas de trueque o intercambio de productos entre los habitantes, como por ejemplo obtener ollas de barro a cambio de textiles, o viceversa.

También está presente este principio en las herramientas que intervienen en el proceso textil como el huso y la muyuna o tortero que hacen el hilo, la madeja y el muchacho arman el ovillo, entre el telar y la urdimbre sacan la tela, toda función en pares complementarios para generar lo nuevo.

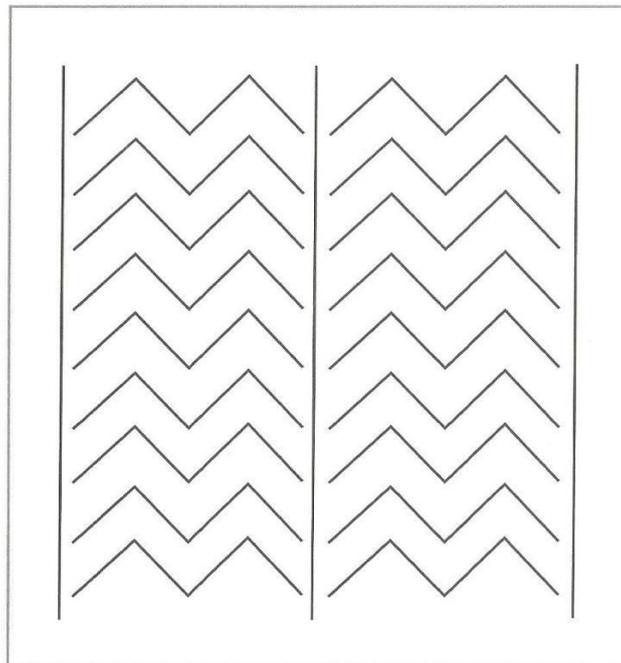


Figura 56. Registro de estatuilla del Valle de Traslasierra.
Museo Arqueológico Comechingon
Gráfico. Adaptado de Giordanengo, Recalde, Pastor 2019

Una figura muy recurrente en los bordados de caronillas y alforjas son las flores multicolores. Según nos revela Erick, representan el árbol de la vida, siempre se dibujan en ramos de tres y se unen en un tallo. Son composiciones simétricas duales, y se reflejan en las piezas textiles a modo de espejo en torno a un eje.

Podemos apreciar en las alforjas siguientes, cómo se mantiene la estructura simétrica dual, respetando los colores y las formas, la distribución espacial y la técnica de cordado. En la imagen de la alforja de Isabel Merlo de Ponce, observamos una flor con un tallo que funciona como eje de simetría, desde el cual se desprenden en forma simétrica bilateral hojas y pimpollos. Pero no respeta la simetría de color, marca una disimetría posiblemente para marcar la identidad de esos elementos al vincularlos a su árbol familiar. Es interesante ver que ese tallo está sostenido por una base triangular y rodeado por un cordón con tulmas⁴⁵ de colores que lo enmarcan.

Las alforjas de Verónica Pino y Erick Rojas sostienen una estructura de simetría bilateral más estricta en cuanto a la distribución de las formas y los colores en sus representaciones. Solo producen un efecto disimétrico las iniciales del destinatario de las mismas, aunque la disposición y tamaño de las tipografías son exactos.



Figura 57. Alforja bordada en felpa.
Isabel Merlo de Ponce.
Mina Clavero.

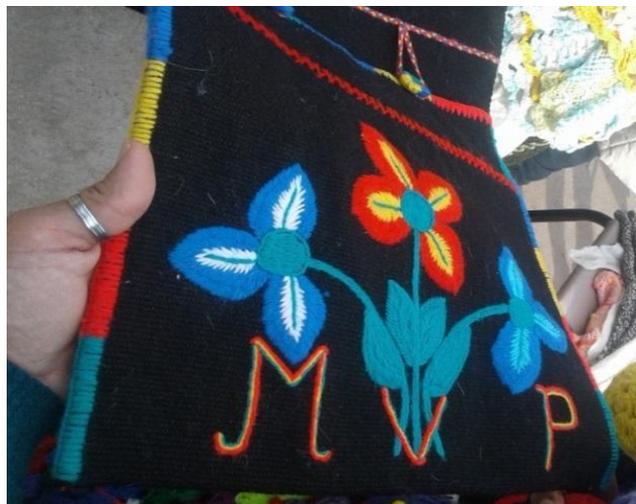


Figura 58. Alforja bordado criollo
Verónica Pino
Pampa de Achala

Registro: Verónica Contrera. 2020

⁴⁵ Tulmas: pompones decorativos de lana. Abunda en el norte argentino. Son utilizadas para terminaciones de textiles o para trenzar el cabello de las mujeres collas.



Figuras 59-60. Bordados criollos de alforjas E. Rojas
Registro Mariana Accornero 2023

Las representaciones figurativas de flores reemplazaron los diseños geométricos *kamiars*, posiblemente introducidos por los colonizadores europeos en los textiles de las Sierras Centrales. Sin embargo, en la estructura simétrica y dual de estas representaciones, se resignificó en la cosmovisión ancestral que aún pervive en la memoria cultural de la región tras serrana.



Figura 61. Tela tejida en telar con diseño simétrico
Registro Mariana Accornero 2022

Como ya se ha señalado, el principio de dualidad está siempre presente en los textiles, aun en las piezas sin representaciones de iconografías fitomorfas como las que se aprecian en los bordados criollos. Vemos como en la distribución de listas de colores y las combinaciones tonales se percibe el esfuerzo por mantener la estructura simétrica dual, aun en los detalles de las terminaciones del tejido como cordones, botones o pompones de lana.

5.2 Principio de unicidad o unidad: Unidad como origen del todo

Los pueblos indígenas de América conciben el mundo como una totalidad o universo armónico, donde todo se relaciona con todo en un espacio-tiempo cíclico, en el que el hombre es solo un integrante más. De allí: todo = unidad

Desde esta perspectiva natural, percibe su medio y elabora sus propias definiciones o ideas, estructurando su sociedad como una comunidad o ayllu, con códigos propios de cada unidad poblacional, conformando una identidad definida a través de su relación con el medio circundante, la cual se traduce en su vestimenta y en la iconografía que ornamenta sus objetos de uso cotidiano o festivo. “Mi pensamiento es pensamiento del cosmos; mi verbo, verbo del cosmos; mi acto, acto del cosmos. En una palabra, yo soy cosmos; la conciencia del cosmos” (Reynaga, 1981, p. 119).

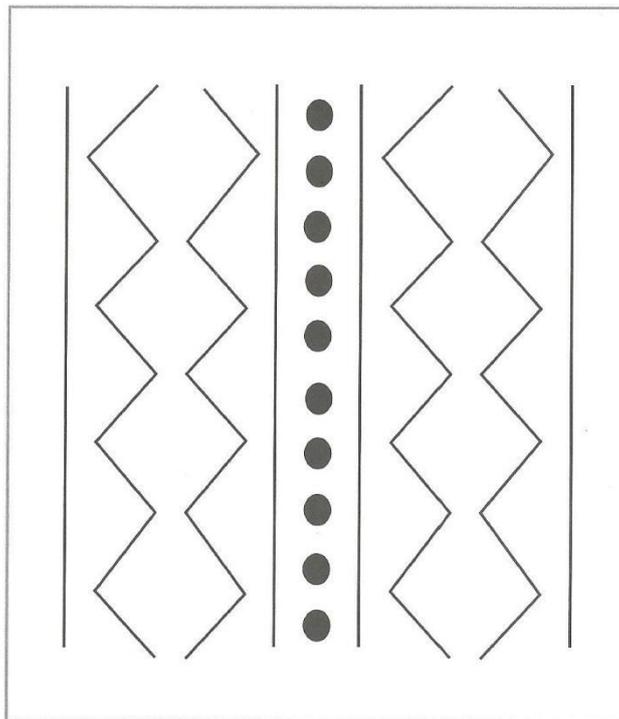


Figura 62. Registro de estatuilla del Valle de Punilla. Museo Arqueológico Numba Charaba
Gráfico. Adaptado Giordanengo, Recalde, Pastor 2019

El concepto de unidad reúne en sí las estructuras compositivas vistas. La dualidad simétrica y complementaria de *pacha* expresada tanto en el diseño de una cara del textil, como en la reversibilidad de ambas caras: negativo y positivo.



Figura 63. Reversibilidad en ambas caras del tejido. Faja E. Rojas.
Fotografía Mariana Accornero 2020

La doble dualidad que organiza la tetracidad, en una estructura anti simétrica u opuesta de doble reflejo. La trinidad expresada en los dos espacios reflejados y la línea espejo que los refleja, en el centro de la composición, dividiendo el plano superior del plano inferior.

Las iniciales del portador deben ir en los extremos de la pieza y en posición refleja opuesta, marcando direcciones espaciales complementarias. Erick acota: "Nunca deben retirarse las iniciales de una prenda, puesto que marca la identidad del portador aun cuando éste hubiere fallecido." En el ejemplo las iniciales excepcionalmente son diferentes, puesto que pertenece a hermanos mellizos, en general se repiten las mismas iniciales en ambos lados de la caronilla. Teniendo en cuenta su funcionalidad, esta pieza que va sobre el lomo del caballo cae hacia ambos lados, cada uno de los lados se lee una inicial u otra, pero se comprende que son parte de un todo o unidad. Estas piezas tejidas en faz de urdimbre son reversibles, y se lee de modo diferente al derecho que al revés.



Figura 64. Caronilla con iniciales de sus portadores en reflexión opuesta.
Registro E. Rojas 2018

5.3 Principio de simultaneidad: Organización espacial-temporal aleatoria

El concepto de ciclicidad⁴⁶ armónica, basado en la conciencia de simultaneidad refiere a que todo sucede y se relaciona en el espacio tiempo. No se concibe el tiempo lineal, sino circular en la percepción histórica.

Todos los planos físicos se relacionan, como engranajes. La vida en el planeta es un gran tejido, que se conecta con el universo todo. No existe la fragmentación, sólo en función al ritmo del movimiento aleatorio. Javier Medina (2001, p. 76) nos habla de “runa sofía” cuyo supuesto es una red de relacionalidad cósmica: el cosmos y la sociedad como una red por la que circulan palabras, dones, bienes, servicios; es decir, energía e información y en la cual el *runa* es una sinapsis de interconexión.

En el diseño *Kamiare* podemos ver reflejado este concepto, la continuidad de los trazos en zigzag en dirección vertical en reflexión dual, contienen la ciclicidad de sierras y llanuras, representadas por la guarda de zigzag y líneas rectas ortogonales que se intercalan en ritmo continuo. Si pensamos en la geografía de Traslasierra, es una convivencia aleatoria de valles y montañas: altos y bajos en el lenguaje coloquial de los paisanos.

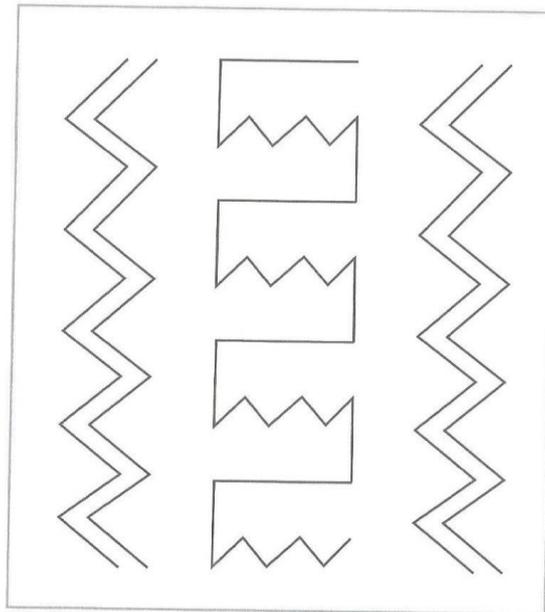


Figura 65. Registro en estatuilla del Valle de Traslasierra. Museo Arqueológico Comechingon. Gráfico. Adaptado de Giordanengo, Recalde, Pastor 2019

⁴⁶ Ciclicidad es lo que permite observar fluctuaciones periódicas que se repiten en un cierto tiempo. De ahí emerge el supuesto del eterno retorno que encarnan los mitos antiguos. La idea de que cada cierto espacio-tiempo se retorna a circunstancias precedentes y se reafirma el sentido para dar continuidad.

Cada uno de los paños de una alforja actual, posee su propia ciclicidad compositiva y a la vez se unen entre sí con una tela lisa que vincula los espacios compositivos entre sí. Uno irá a la derecha y otro a la izquierda del anca del caballo, pero continúan uniendo el cosmos en su estructura y conectando la dualidad complementaria y asegurando la continuidad de la vida.



Figura 66. Alforja Bordada. Rojas 2018
Fotografía Mariana Accornero

La idea de simultaneidad se asocia a la idea de unidad cíclica, todo es posible de ser revertido, de girar, y contener aún el sentido simbólico en sí mismo. Cualquier pieza textil es concebida para ser leída desde diferentes ángulos según el uso. Ante esto los sistemas simétricos resultan propicios para organizar el espacio tiempo del tejedor. La ciclicidad está implícita desde el hilado con la rotación del hilo, en el aspado para tensarlo, en el urdido en el movimiento del hilo que va y viene en el telar, en la trama del tejido; también en sus terminaciones, costuras, bordados confecciones. El textil representa un cosmos, un universo en sí mismo, sobre el cual se puede escribir aleatoriamente los movimientos de la vida y la muerte. Por eso requiere de gran dedicación por parte del tejedor. Un buen tejedor es aquel capaz de lograr una pieza perfecta.



Figura 67. Bordado criollo. E. Rojas
Registro Mariana Accornero 2021

5.4 Principio de ritmo: Fragmentación cíclica de espacio-tiempo.

El ritmo es un factor representativo en el diseño textil, marcado por formas, intervalos, colores, valores tonales, texturas, etc. Alude a la ciclicidad, el movimiento continuo de la vida y las relaciones sociales, la concatenación de hechos y acontecimientos históricos, naturales, generacionales. En *Silabario de Decoración Americana*, Ricardo Rojas desarrolla el concepto de ritmo en la representación y señala que:

“La naturaleza está compuesta de formas esencialmente rítmicas: astro latría (rotación solar) y zoolatría (pulso vital). La bellísima música indígena, sus coreografías, composiciones e imágenes están animadas por el movimiento inicial de la vida, transfundido a la emoción de belleza. El ritmo es el misterio espiritual, manifestándose mediante los recursos plásticos de la imagen: la repetición, la dirección, la coordinación, la proporción, esquema rectilíneo u ondulado, policromía, y así puede resultar más o menos libre. El ritmo consiste en el misterio sideral (música de las estrellas), que a través del misterio vital (simetría de los seres o pulso de la sangre), se manifiesta como síntesis plástica y dinámica en la figura del tema, en la proporción del esquema, en la norma de la serie, resultando así, ondulado o rectilíneo, regular o anómalo. Todo esto quizás se aclara con decir que el ritmo de las artes plásticas es una traslación que el espíritu realiza entre el espacio y el tiempo” (Rojas, 1930, p. 43).

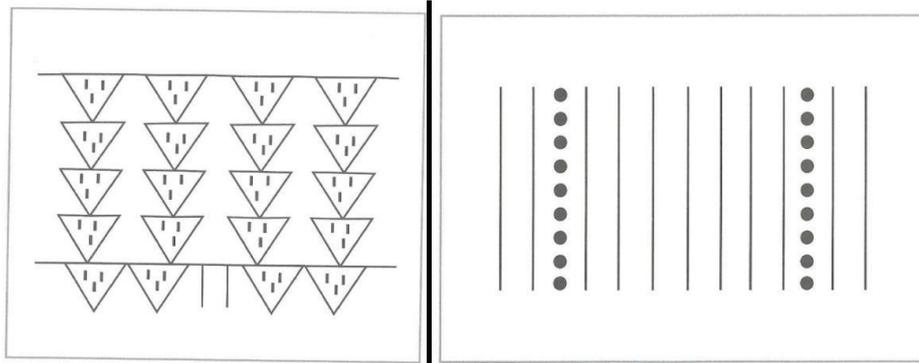


Figura 68. -Estatuilla del valle de Punilla.
Museo Camin Cosquín.

Figura 69. Estatuilla del Valle de Punilla
Museo Arqueológico Numba charaba

Gráfico. Adaptado de Giordanengo, Recalde, Pastor 2019

Mirceas Eliade aporta también el concepto de continuidad espacio-temporal: “En el ritmo está implícita la complementariedad cíclica, inagotable que da origen a la vida y la sostiene, asegurando la continuidad. La regeneración del espacio-tiempo (...) regeneración de la vida cósmica (...) recreación de esa vida (...) La agricultura es una de los planos en que se aplica el simbolismo de la regeneración periódica” (Eliade, 1951, pp. 65-79).

Fausto Reynaga lleva el concepto ritmo a la posibilidad de continuidad de la vida humana: "Los seres vivos son máquinas químicas. Y estas máquinas químicas funcionan según leyes genéticas codificadas, pero, sobre todo, se reproducen. He aquí su característica principal, el comienzo de la vida: es el poder de reduplicación, de copiarse a sí mismo y de entregar la copia antes de desaparecer" (Reynaga, 1981, p. 104).

Como vimos en las representaciones de registros de prendas *Kamiaras*, en los textiles siempre está presente el ritmo, generalmente es un ritmo traslatorio de alternancia regular como en el ejemplo del pelero siguiente. Acá la alternancia de rombos está demarcada por los colores. A la vez las operaciones simétricas contribuyen a constituir la totalidad compositiva de simetría axial.

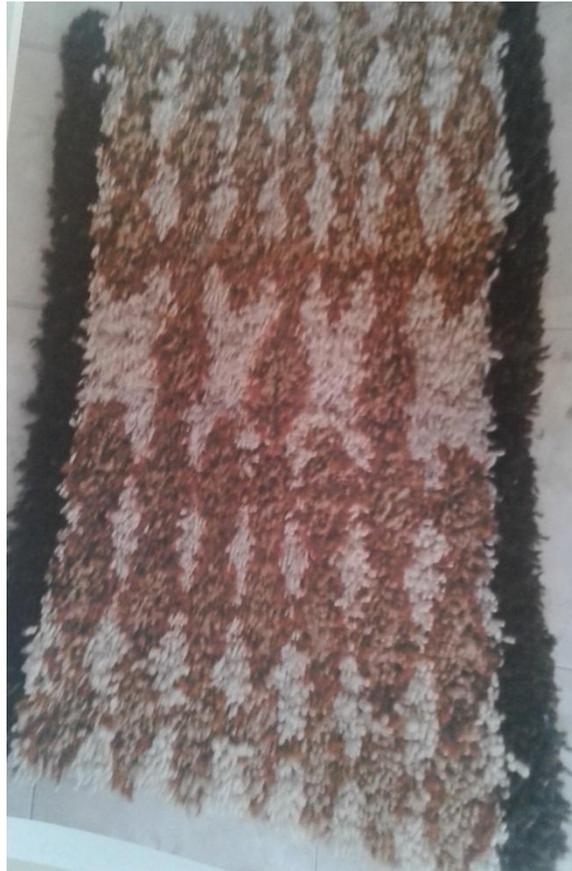


Figura 70. Pelero con trama rítmica continua. Rojas 2018.
Fotografía Mariana Accornero

Las fajas sostienen el ritmo en su representación puesto que su función es envolvente, rodea y protege a su portador. Siempre se estructuran con listas y pampas. Son tejidas en telar de cintura o telar fajero, que conectan al tejedor con la tierra o el árbol. Este vínculo confiere una carga simbólica al tejido, como conector, puente, protector. También el poncho o la manta cumplen el rol de protección ante inclemencias climáticas y permiten envolver o cubrir a su portador.



Figura 71. Poncho con guarda de ritmo yuxtapuesto
Registro Erick Rojas 2020

Cada pieza textil de Erick, de su tía Rosa de Rojas o bisabuela Minerva Quevedo, como de tejedores de la región, son interpretadas por ellos del mismo modo. El concepto de equilibrio como orden y armonía, la complementariedad plasmada en la dualidad simétrica, no difiere de los conceptos planteados. Tanto cuando se refieren a la vida como a la muerte, al alto como al bajo, al tiempo de frío invierno en el que hay que guardarse como en el tiempo cálido donde se siembra, cultiva y cosecha; en todas las acciones humanas o naturales están presentes estos conceptos, como parte implícita en la existencia. También la actividad textil se rige por estos ordenamientos simbólicos: en invierno se hila, pero no se puede tejer en telar criollo, porque los hilos se congelan. El telar debe estar armado de sur a norte para recibir el viento fresco del verano. Se teje en primavera o verano, cuando el clima es cálido y húmedo. Los tintes se recogen en determinadas estaciones del año, se secan y se preparan en otros momentos. Todo se realiza respetando el orden natural y cósmico.



Figura 72: Manta tejida por Minerva Quevedo (Bisabuela de Erick) Registro E. Rojas 2021



Figura 73. Alforja tejida por Erick Rojas, 2020
Registro Mariana Accornero

La concepción del espacio tiempo: *pacha*, para las culturas que habitan en sincronía con la naturaleza, es diferente que para los que habitamos en las ciudades con ritmos ágiles y desenfrenados. Por ello a veces el trabajo textil no es valorado, por la a sincronicidad del espacio tiempo urbano occidentalizado, con el del serrano que depende totalmente de los ciclos naturales para vivir. Los tiempos de un tejido son armónicos con los del tejedor que lo produce, con el entorno y las posibilidades de recursos que se dispone. ¿Cuánto debería costar un poncho de Erick Rojas que lleva tres o cuatro meses de producción? Su valor simbólico es invaluable.



Figura 74. Erick y Rosa mostrando sus producciones en Tulumba
Registro: Verónica Contrera 2020

Capítulo 6: Prácticas y acciones culturales para difundir y promover la actividad textil en la región

“Es que, para mí, el tejido, o cualquier arte popular, es como una gran raíz (...) cuando veo un huso girando en la tierra gracias a las manos de una hilandera, veo una gran raíz sosteniendo a esa persona dentro de una determinada cultura. En el telar hay un entrecruzamiento de hilos donde se fija la trama de la memoria; una gran unión de todo lo humano con el universo”

María Inés Papy, 2014

Las prácticas textiles son comunitarias, aun cuando él o la tejendera sea una sola persona. Necesita del contacto con otras comunidades y tejenderos para momentos claves como la esquila, el hilado, el intercambio de tintes naturales y saberes. Esta práctica se fue perdiendo con la disminución de referentes, al abandono paulatino de las prácticas por las generaciones más jóvenes, la falta de puesta en valor de este patrimonio textil y de circulación de las producciones. Con el tiempo los tejenderos quedaron aislados en sus ranchos, lejos de la posibilidad de que un viajero llegue a ver y adquirir sus producciones y sus saberes se fueron perdiendo.

En los últimos 30 años, a partir de las inquietudes de tejenderos y gestores culturales como María Inés Papy, quien comienza en la década del 90 a reunir a los tejenderos de las sierras y compartir sus saberes, transmitirlos a otras personas de otros territorios provinciales, impulsando la puesta en valor del patrimonio textil de Traslasierra con la generación de espacios de exhibición y venta de las producciones, el acercamiento al turismo cultural, fueron despertando el interés en las nuevas generaciones por salvaguardar estos saberes y prácticas textiles.

6.1 Los encuentros de tejenderos tras serranos

En el año 2018 Erick Rojas se une a Muyuna, productores lanares y artesanos asociados en hilados, tejidos y fieltros con fibras y tintes naturales de Traslasierra. El 26 de abril de 2019 participa en el II Encuentro Muyuna en Traslasierra organizado a partir de la necesidad de conectar el proceso productivo del textil en Córdoba, desde la cría de las ovejas y las llamas, el proceso del vellón, hilado, tejido y comercialización.

El objetivo del encuentro fue el intercambio de saberes, la inauguración del banco de lana, socializar las necesidades y las propuestas, escucharse y fortalecer así los procesos productivos del textil. Participaron referentes de Nono, Pampa de Achala, Pocho, Mina Clavero, Cura Brochero, Las Tapias, San Javier, Yacanto de Calamuchita:

“Es tiempo de poner palabras a tanta magia vivida en el II Encuentro Muyuna que se realizó el viernes 26 de abril de 2019 en la casa de Inés Amaya, en Bajo del Molino de Nono, en lo de nuestra hilandera del valle de Traslasierra. Empezando por agradecer a cada uno de los que se sienten parte. A cada hilandero o hilandera, tejendero o tejendera, a cada uno y cada una de los y las artistas textiles, a los criadores de ovejas o llamas, a cada uno de los que formamos parte del proceso productivo del textil en la provincia de Córdoba, fortalecidos en la unión.” (Recuperado Contreras, 2019, <https://muyuna.wordpress.com/>)



Figura 75. Segundo Encuentro de hilanderos Nono 2019
Fotos Javier Castellano



Figura 76. Segundo Encuentro de Hilanderos en Nono. 2019. Fotos Javier Castellano

El 13 de Julio de 2019 tuvimos la posibilidad de participar en un encuentro de tejedores realizado también en la casa de la hilandera Inés Amaya en Nono, organizado por Erick Rojas, al que asistieron referentes textiles de Mina Clavero, Pampa de Achala, Nono, Pocho, Cura Brochero. En ese encuentro presentamos la Colección Textil “Chasca” realizada por el equipo de investigación de la FAD UPC dirigido por Mariana Accornero, con el objetivo de aportar a la Organización Textil Muyuna, posibilidades de ampliar su espectro de producción textil a ropa urbana con identidad tras serrana, respetando técnicas y materiales propios. Cada telero e hilandero presentó su producción y se produjo un intercambio interesante de saberes.

En ese intercambio pudimos observar que, si bien todos utilizan los mismos patrones de diseño iconográfico, a pesar de vivir en zonas distanciadas geográficamente, hay una identidad morfológico compositiva y de color propia de Traslasierra. Se diferencian en algunos procedimientos o modos de construir las piezas textiles. Se identificaron técnicas diferentes de bordar en las caronillas, con puntos diferentes en cada zona, y de urdir los telares y tejer. Produjo asombro que la familia Rojas Gauna de Santa Teresita, Pocho, urda y teja con hilos de un cabo, cuando las demás teleras lo hacen con dos cabos.

En general el que hila no teje. Sólo Erick Rojas y Verónica Pino de Pampa de Achala realizan todo el proceso. Las demás tejedoras compran la lana a las hilanderas.

En relación a los diseños, éstos se adecuan a los patrones compositivos analizados en el capítulo anterior. Se resisten a modificar sus diseños, puesto que es su memoria cultural y su identidad. No obstante, deben adecuar algunas piezas tejidas a las demandas contemporáneas como la realización de caminos de mesa, individuales, monederos,

morrales, protectores de celulares, alfombras, chalecos, chalinas y otros objetos que demanda el habitante contemporáneo. Todo esto se va aceptando siempre que se preserven las técnicas textiles y los diseños locales.



Figura 77-78-79. Monederos, morrales, carteras tejidas en telar
Registro Mariana Accornero 2023

Las flores en las caronillas, con estructuras simétricas duales, conservan similitud con los colores y la estructura compositiva en todas las regiones tras serranas, asociándose al árbol de la vida como referencia cultural y familiar.





Figuras 80-81-82-83. Alforjas de Verónica Pino (Pampa de Achala) e Isabel Merlo de Ponce (Mina Clavero)
Fotografías Mariana Accornero 2020

Es difícil lograr que se organice y funcione cooperativamente el trabajo textil, debido a las distancias geográficas entre los tejedores. La producción textil se da en el ámbito hogareño, a pesar de los intentos de la organización Muyuna. A pesar de ello, en los encuentros nos sorprende la participación de jóvenes adolescentes y niños, que se interesan por la práctica textil. Erick nos manifiesta en la entrevista: “Las técnicas se han guardado y conservado celosamente de generación en generación. Hoy queremos que los niños y jóvenes aprendan a tejer y puedan recuperar la memoria cultural”. (Erick Rojas, 2019)

El 17 de noviembre de 2019, se realizó una Minga de Hilado en el campo de los Rojas-Gauna. Participamos y encontramos una gran concurrencia de asistentes de Sierras Chicas y diversas localidades de Traslasierra: Nono, Mina Clavero, Las Palmas, Cura Brochero, Ambul, San Carlos Minas. Se hiló vellón de la esquila realizada en agosto en el campo de Erick, en huso y rueca. Muchos participantes hilaban por primera vez y fueron guiados por los referentes hilanderos de la región. Lo producido durante la minga se distribuye luego entre los tejedores de Pocho para sus producciones. El encuentro fue registrado por el canal U de la Universidad Nacional de Córdoba, a fin de formar parte de un documental sobre herencias Comechingonas en Córdoba: “*Camchira*”.



Figuras 84-85. Minga de Hilado. Campo Rojas-Gómez.
Fotografía Mariana Accornero 2021

El blog de Muyuna cita: “El director de cultura de Nono, Javier Castellano le dio lugar al integrante más joven de Muyuna, Erick Rojas que con 20 años es un gran referente hilandero y tejendero de las Sierras de Pocho y de Córdoba”. Para la organización Muyuna, Erick Rojas es un impulsor de prácticas y acciones culturales con el fin de difundir y promover la producción textil de la Región. Estudió en el Instituto de Culturas Aborígenes en la ciudad de Córdoba, y es un vínculo importante con las instituciones capitalinas y los teleros de Traslasierra. Inició sus estudios en la Tecnicatura Universitaria en Arte Textil de la FAD UPC en 2018. Es invitado a Encuentros y Jornadas Textiles de toda la Provincia de Córdoba a dictar charlas y talleres, participa en muestras de arte y artesanías, donde no sólo presenta sus trabajos sino los de su tía y abuelas como tradición familiar.



Figuras 86-87. Poncho tejido por Minerva Quevedo (Bis abuela de Erick). Faja Erick Rojas. Técnica Guarda atada. Muestra Los Reartes. Julio 2019
Registro Mariana Accornero

6.2 Participación de Erick Rojas en espacios institucionales

En el año 2022 fue invitado a exponer sus trabajos junto a la muestra de docentes y estudiantes de la Tecnicatura en Arte Textil de la FAD UPC, denominada “Tramas de la Spili”, en el centro cultural de la localidad de Los Reartes, donde dictó un taller de técnicas textiles tradicionales.

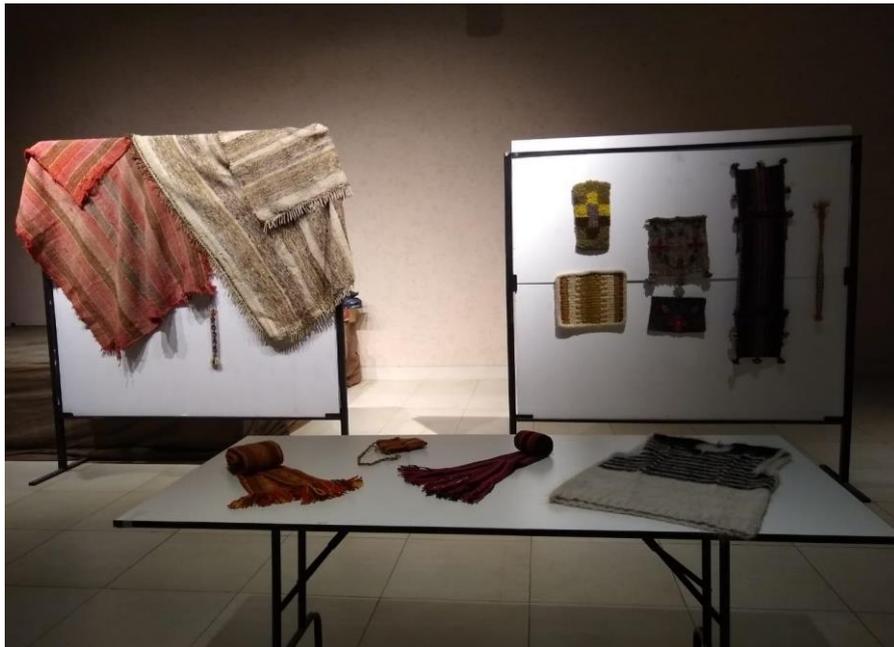




Figura 88-89. Muestra Tramas de la Spili. Los Reartes Córdoba
Erick Rojas junto a docentes y Rectora de la Universidad Provincial
de Córdoba y autoridades municipales. Año 2022.
Registro Mariana Accornero

A partir de agosto del mismo año, a través de un convenio entre la Secretaría de Extensión y Relaciones Institucionales de UPC y la Municipalidad de Villa Cura Brochero, se puso en marcha un Taller de técnicas textiles tradicionales de Traslasierra a cargo de Erick Rojas. Este taller cuenta con el primer telar instalado en un espacio estatal a disposición de quienes quieran aprender a tejer. Esta acción tiene el objetivo de difundir y promover la continuidad de las prácticas y saberes textiles en la región de Traslasierra, y otorgar reconocimiento a las comunidades indígenas ancestrales que aún habitan el territorio como la comunidad Kamiare La Unión cuyo nahuan es nuestro caso de estudio.





Figuras 90-91-92-93. Taller de Textiles artesanales de Traslasierra.
Villa Cura Brochero 2022
Registro Mariana Accornero

Al taller asistieron más de treinta mujeres de todo el valle tras serrano, y en el mes de diciembre se llevó a cabo el cierre con una muestra de las producciones. En ese acto se entregó a la gestión de la Facultad de Arte y Diseño de la Universidad Provincial de Córdoba, la solicitud de habilitar una extensión áulica en Villa Cura Brochero de la Tecnicatura Universitaria en Arte Textil, a fin de posibilitar la profesionalización del oficio de tejedor, y permitir la continuidad de estas prácticas en la región.

En marzo de 2023, la Universidad Provincial de Córdoba, autorizó la apertura de la primera extensión áulica en Traslasierra de una carrera universitaria, en la que se sostiene la figura de Erick Rojas como docente capacitador en técnicas textiles tradicionales.



Figura 94. Erick Rojas junto al Intendente de Villa Cura Brochero
Registro Mariana Accornero 2022



Figura 95. Trabajo realizado por alumnas de Erick Rojas en Villa Cura Brochero
Registro Mariana Accornero 2022

Asimismo, Rojas, ha sido invitado a continuar un taller de artesanías como docente, en la escuela rural donde estudió, a fin de transmitir a los niños y adolescentes sus saberes. Y desde diferentes escuelas rurales lo convocan año a año para dar charlas y mostrar sus trabajos.

Paralelamente continúa convocando a sus pares tejedores, organizando encuentros de hilado como el que se realizó en enero 2023 en Pampa de Achala. Allí participaron hilanderos y productores de lana de diferentes regiones de las sierras de Córdoba: San Marcos Sierra, Pocho. La Higuera, Las Palmas, San Javier, Villa Las Rosas, Nono. En estos encuentros se promueve la conformación de cooperativas que sostengan la productividad textil y garanticen la circulación y comercialización de la misma. A partir de este encuentro se ha asignado un puesto en La Posta, camino Altas Cumbres, para la exhibición y venta de producciones textiles de Traslasierra. Esto permitirá una visibilización de la producción textil en un espacio de circulación turística y puede aportar a la activación de la tejeduría en todo el valle.

La extensión en el tiempo de este trabajo de investigación, nos ha permitido acompañar y promover muchas de estas acciones, más allá de construir un vínculo con los tejedores de la región. El creciente liderazgo de Erick y su lucha por la reivindicación cultural y patrimonial de su oficio de tejedor, contagia y suma a otros jóvenes en este compromiso: seguir tejiendo redes y entramando territorios y saberes. Además de ir generando confianza, hasta hacernos sentir parte de ellos. En la entrevista realizada a Erick en julio 2019, sus

respuestas fueron muy acotadas y hasta denotaban temor en dar a conocer ciertos saberes o prácticas, sin embargo, en la realizada en el año 2022 sus respuestas han sido amplias y abiertas a quienes lo interrogamos (ver anexos al final del presente trabajo)

En cada encuentro se presenta como referente Kamiare o chuncanó, Nahuan de la comunidad La Unión, y defiende orgullosamente su legado Comechingón orgullosamente. Las organizaciones de Pueblos Indígenas de Córdoba lo nombraron *autoridad espiritual de Sierras de Pocho* con sus jóvenes 24 años, por su convicción y sabiduría ancestral. No solo es un referente textil sino de la cultura de su territorio, que como él mismo manifiesta, pertenece a un grupo familiar que ha preservado y conservado saberes de tiempos anteriores a la conquista europea y posteriores a la colonización, gracias a las características geográficas donde habitan.



Figura 96. Erick Rojas.
Fotografía Mariana Accornero 2018

Conclusiones

Toda manifestación humana se entrelaza con la materialización del espacio, por esto el símbolo era antes que la representación, y las partes implican al todo. Esto explica la proliferación de signos geométricos, abstractos a nuestro entendimiento, que se despliegan en las obras prehispánicas o aparecen como motivos imponentes en los textiles etnográficos, conformando un sistema de códigos comunicacionales o lingüísticos a veces indescifrables aún para nosotros. “En este sentido, la vestimenta se constituye en un elemento iconográfico que dota al motivo de un plus de información que debe ser tenido en cuenta en relación con las diversas escalas del contexto de producción, desde los aspectos socioeconómicos específicos del grupo productor hasta los procesos sociopolíticos más generales (...)” (López Campeny y Martel, 2010).

Los ciclos agrícolas regían los calendarios, y por ende la vida de las comunidades. Esto queda registrado en sus manifestaciones artísticas. Los textiles son sus modos de identificación social, y es posible que en ellos queden registrados estos ciclos espacio temporales y su producción anual. Estos diseños se replicaban en la cerámica u otros soportes de modo que toda la comunidad accediese a la información durante cada actividad cotidiana o ritual. Algunos elementos utilizados para el proceso textil como el tortero o rueda que se coloca para dar peso al huso de hilar, pueden estar confeccionados en hueso, cerámica, piedra o madera, y sobre su superficie contiene elementos geométricos que aparecen en los textiles. Algunos productores ceramiqueros de herencia indígena, aún mantienen elementos figurativos semejantes a los que se generan en las tramas textiles o bordados.

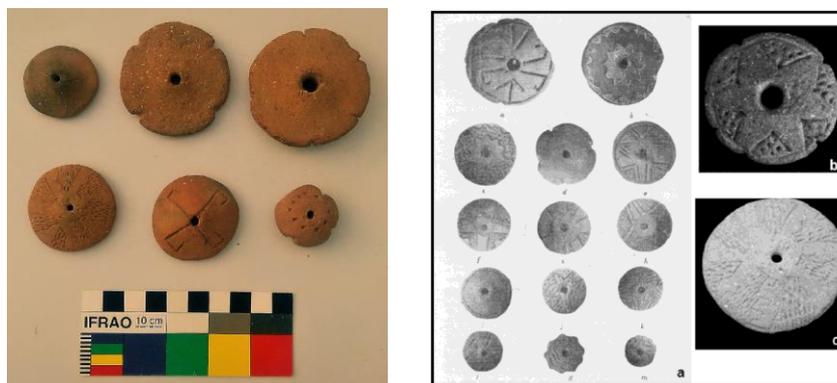


Figura 97: A la izquierda, torteros modelados en arcilla. Adaptado de Tissera L. - “Una aproximación a los estudios tecnológicos de los torteros indígenas ...” *Anuario de Arqueología*, Rosario (2018), 10:71-91
A la derecha: Torteros de piedra procedentes de la región central de las Sierras Centrales; a, tomado de Serrano 1945; b, colección de la Estancia de Jesús María - Museo Jesuítico Nacional; c, tomado de Bixio et al. 2010).
Adaptado de Recalde A. (2018) *Hilando entre las rocas... análisis de los diseños de torteros foráneos en el arte rupestre de Cerro Colorado (norte de Córdoba, Argentina)* Estudios atacameños N°59 San Pedro de Atacama.



Figura 98. Vasija de cerámica negra típica de la comunidad indígena Tikas. Córdoba
Registro Mariana Accornero 2023

De hecho, para momentos coloniales Arnold (2009) propone la existencia de un “arte andino de la resistencia”, en el cual ciertos elementos que representan al Estado invasor (jinete, caballo, espada) son re apropiados por las comunidades locales y reproducidos en soportes tradicionales, como textiles y arte rupestre, configurando verdaderos “diseños políticos” que incluso fueron usados como emblemas en alzamientos y rebeliones indígenas (López Campeny y Martel, 2010, pp. 47- 48).

Las estructuras compositivo-simbólicas citadas en este trabajo, son sólo algunos ejemplos de la cosmogonía y cómo se representa en las producciones cotidianas, tejiendo una trama de conocimiento no racional, sino vivencial que caracterizó a todas las culturas americanas. “Es decir, contempla las (dinámicas) densidades, características y complejidades de los mundos de arriba, de abajo y del medio, como así los *newen*⁴⁷ de las cuatro direcciones o de los cuatro puntos cardinales. Del diálogo con esa trama o tejido, que condensa la idea de territorio, surgen así mismas nuestras identidades, ya que nuestros ancestros, humanos o no humanos, que están en este espacio, nos recuerdan todo el tiempo de dónde venimos y quienes somos (...)” (Reyna, 2020, p.105).

Como lo hemos expresado en el capítulo 4, hay concepciones comunes de las estructuras compositivas simbólicas en los tejedores de Traslasierra. Conscientes o no, replican como códigos morfológicos e iconográficos las distribuciones simétricas duales, tetrapartitas, tripartitas, rítmicas; los diseños de flores y geométricos, colores contrastantes, patrones de diseño incorporados en la tradición textil, ya sea por transmisión generacional o por intuición, o copia de modelos. Pero es evidente la preferencia estética por determinados tipos de representaciones. Más allá de los habitantes de Santa Teresita, espacio geográfico que ha conservado los significados y los conceptos propios del lenguaje simbólico de su cultura, ese lenguaje parece común en toda la región tras serrana.

⁴⁷ *Newen*: vitalidad, energía, espíritu que anima cada una de las cosas para los Mapuches.

Hemos tenido contacto con tejedores de Pampa de Achala, Mina Clavero, Cañada larga, Nono, Cura Brochero, La Higuera, Ambul, San Carlos Minas, Panaholma, Pampa de Pocho en los encuentros de tejedores a los que asistimos como observadores participantes, donde pudimos constatar estos patrones comunes de diseño, así como las mismas piezas textiles producidas por diferentes teleros.

Solo difieren en procedimientos técnicos, los que parecen tener características propias de cada lugar o tradición familiar, pero que no son visibles en los resultados. En esos encuentros es claro que cada uno cuida y resguarda sus saberes. Hablan poco, responden a preguntas específicas con frases simples y sin mucha explicación de lo que se intenta conocer. Es un código común de los habitantes tras serranos, aún más aquellos que viven en zonas más agrestes y aisladas. Se percibe aún desconfianza con los visitantes ciudadanos y los académicos. Custodian sus saberes y solo se abren con sus coterráneos.

Para los habitantes de las sierras cordobesas, la técnica es el alma del tejido, lo que le da sentido a un tejido es lo invisible, no el acabado. Es más importante el proceso de construcción de la pieza textil que el resultado o la apariencia externa. En las técnicas es donde se guardan los secretos y los “sellos” identitarios de las comunidades, y se transmiten de generación en generación como tesoros que deben ser custodiados. Una alforja de Pocho puede ser similar a otra de Mina Clavero, con diseños y estructuras simétricas semejantes como ya lo manifestamos, pero cada una se diferencia por el hilo, la urdimbre, la técnica de bordado, el predominio de algún color sobre otro. Erick ejemplifica estos conceptos diciendo que un apero o montura de caballo, debe ser quemado cuando el dueño fallece para guardar en conocimiento técnico de la familia.

La familia Rojas-Gauna se identifica por hilar a un cabo y tejer con ese hilo hace que la pieza sea más liviana e impermeable, se teje balanceado o en telar ceñido a pala, dando como resultado una trama bien ceñida. La diferencia con tejer con hilos a dos cabos, técnica común entre los demás tejedores, es que para impermeabilizarlas se deben encerar y resultan prendas más pesadas. Cada familia en la técnica de amarre o guarda atada, amarra determinada cantidad de hilos, eso depende del grosor de los hilados, cuanto más fino es más hilos se amarran. En el caso de la familia Rojas Gauna se amarran siete hilos. Sin embargo, al parecer solo la familia Rojas- Gauna conoce y mantiene esas técnicas ancestrales en la región.

Lo mismo sucede con la técnica de bordado criollo: solo Erick y su tía Rosa conservan la técnica de felpa o pelo cortado, cada región tiene un modo propio de bordar. Cuando se encuentran tejedores de diferentes zonas identifican los distintos procedimientos en sus trabajos. También conservan secretos técnicos para teñir naturalmente, guardan celosamente los conocimientos y los espacios de recolección de las plantas tintóreas. Los

colores identitarios de la familia Rojas- Gauna es el rojo bermellón y el azul, lo han heredado de sus ancestros *kamiare* y marcan su “linaje familiar”.

Se destaca como común a la región de sierras centrales, el uso de dos telares para la confección de una misma caronilla: vertical para trama vista y horizontal para urdimbre vista. Eso distingue los tejidos de esta región del NOA y el Sur Argentino. Esta técnica combinada solo se ha conservado en Traslasierra. Y el uso del telar “fajero” que permite diseñar a medida que se teje y elaborar guardas más complejas, es solo utilizado por Rosa Rojas y Erick Rojas según lo que se pudo relevar, y es un legado de los ancestros *Kamiare*.



Figura 99: Faja tejida en telar “fajero” a dos tonos. Diseño Kamiare.
Registro: Erick Rojas 2022

Las corrientes colonizadoras lograron despojar a los antiguos habitantes de sus propios modos de comunicación, desestructurando los sistemas lingüísticos y simbólicos, interfiriendo en su memoria, interrumpiendo el desarrollo cultural. Las tradiciones artísticas perdieron contacto con sus propios lenguajes cediendo ante el sincretismo del arte colonial, traduciendo sus representaciones a códigos cristianos sin por ello desligarse de sus estructuras expresivas características. Tales situaciones contextuales han sido interpretadas como imposiciones iconográficas que habrían tenido como fin la re-significación de espacios destinados a la creación y reproducción de memoria social (Martel et al, 2012).

Así persisten en los textiles de las sierras de Córdoba, recreando el espacio serrano a través de sus textiles, inmersos en el mestizaje cultural y el criollismo como posibilidad de sobrevivencia.

Los pochanos se autodefinen como rebeldes, han ofrecido resistencia a la colonización y mantienen su forma de pensar. No se adaptaron al sistema y no fueron aceptados por las estructuras coloniales; se los tildó de vagos, traicioneros y borrachos. Esto les permitió mantener viva su cultura en las pampas inhóspitas de Pocho, sus tradiciones, sus saberes. Viven a su ritmo, el ritmo del territorio y el clima, poseen su propia percepción del tiempo. “Es necesario conocer y habitar el territorio para saber de sus bondades. Nosotros llevamos mucho tiempo en el territorio” (Erick Rojas, 2019).

La familia Rojas-Gauna es un ejemplo vivo de esa herencia cultural, son tejedores de ambos lados: la abuela Ignacia Gauna Pérez tejía caronillas, los Gauna tejían en telar criollo y bastidor. Todos eran hilanderos, solo los más hábiles tejían. Los que aún tejen vienen de familias tejedoras de excelencia. Antes no todos hilaban, teñían y tejían, pero en la actualidad quedan pocos teleros entonces deben hacer todo el proceso. Ese es el caso de Erick Rojas, el más joven tejedor de la familia:

“Yo me planté a los 13 años y decidí ser telero. Prefiero hilar hasta las cuatro de la mañana y levantarme a las seis y tejer, bordar para mí y mi familia, y no deslomarse para un patrón por unas monedas. Prefiero envejecer y hacer lo que deseo y mejorar la calidad de vida de mi gente”.

Erick Rojas logra vivir de sus producciones, pero esa no es la realidad de muchos tejedores de la región. Por eso se une a Muyuna para poder trabajar en red con sus coterráneos. Sin embargo, lo que más lo ocupa es recuperar el valor de sentido del arte textil tras serrano, rescatar las técnicas ancestrales, los tintes naturales, los materiales propios de la región, los saberes de los abuelos teleros, los relatos orales que transmiten la cultura. Lo económico se vuelve secundario en este contexto. Salvar la tradición textil de su territorio es el objetivo y que los tejedores vuelvan a creer en sus saberes. Sean patrones de su trabajo, amen lo que hacen, y lo transmitan a las nuevas generaciones con entusiasmo.

Estas premisas son las que se intentan transmitir en los encuentros de hilanderos y tejedores que organizan, y en sus talleres y capacitaciones. Como dice Adolfo Colombres, “en las sociedades tradicionales la comunicación es directa, escasamente mediatizada, y la cultura un producto de creación solidaria, destinado a satisfacer necesidades compartidas y reforzar el ethos social.” (Adolfo Colombres, 2004, p. 63). El encuentro con sus pares es una práctica necesaria, los diálogos y debates, los acuerdos y propuestas que surgen mientras se hila, se comparte el mate y el alimento. Requieren de acciones solidarias para asegurar

traslados y viáticos entre los que se encuentran más alejados de los espacios definidos para la reunión.

Los espacios de encuentro no se repiten generalmente, sino que se organizan en los hogares de diferentes referentes, porque ese circuito de rotación también es parte de la cultura de la región. El anfitrión pone el mejor cordero o cabrito, que es sacrificado para compartir con sus comensales. Las tortillas horneadas en hornos a leña, y algunas bebidas típicas como la aloja de algarroba, suelen estar presentes en la jornada. Pero lo más importante es compartir la lana de la última esquila, se pone sobre la mesa para ser limpiada, tizada, hilada y luego se reparte la producción entre los hilanderos. También se ofrece a muy bajo costo lana para que cada hilandero pueda llevar para su propia producción.

El concepto de reciprocidad está presente en cada acto, tanto en el intercambio material como simbólico. El espíritu de solidaridad y familia es parte de las conversaciones. Aunque pertenezcan a diferentes territorios, siempre están tejiendo redes familiares, buscando conexiones de apellidos, orígenes, ancestros comunes y se sorprenden cuando después de un tiempo descubren orígenes comunes o vínculos familiares entre ellos. Muchas familias indígenas o mestizas se dispersaron por todo el territorio de Traslasierra, generaron sus propias comunidades, mantuvieron sus tradiciones y saberes, su memoria oral.

Para esto hubo que sostener la práctica de uniones endogámicas, casarse entre primos o parientes, para preservar los valores sociales de cada linaje. Erick relata que no podría casarse con alguien que su familia no apruebe, ya que se cuida, aunque las uniones no sean con personas ajenas al territorio. Estas prácticas apelan a sostener intactas las memorias familiares, las prácticas tradicionales, pero por sobre todo la idea de “linajes”, que aún posee una carga simbólica importante en la construcción identitaria de estas culturas tras serranas.

Acercarnos a estas manifestaciones es recuperar nuestra memoria, más allá de los procesos inmigratorios que conforman nuestro modo de ser; es necesario volver nuestra mirada a esta tierra y su propia expresión, reconciliarnos con sus formas y sus colores, con la magia que fluye de su geografía, salvando las distancias que nos separan de la historia de pueblos y sociedades colmados de sabiduría que han conservado en su memoria prácticas y conocimientos tradicionales. Nuestro sabio informante y caso de estudio, el joven Erick Rojas, expresa que “una manta de su abuela es su árbol genealógico, es la historia tejida de su familia, teñida con los colores del monte. Es su paisaje, su territorio. Preservar nuestras técnicas y saberes textiles mantendrá nuestra cultura viva. Es lo que somos, no queremos que se pierda.” (Erick Rojas, 2019)



Figura 100. Erick Rojas en el telar criollo 2022.
Adaptado de Prensa Villa Cura Brochero

Referencias Bibliográficas

- Abal de Russo, C. (2010) *Arte textil incaico en ofrendatorios de la alta cordillera andina*. Aconcagua, Lullaillaco, Chuscha. Buenos Aires: Fundación CEPPA
- Accornero, M. (2007) *El Rol del Diseño y los Sistemas Simbólicos en América Prehispánica*. Achy Huen, Arte y Diseño 3. Córdoba: Ed. Brujas.
- Accornero, M. (2007) *El Arte y el Diseño en la Cosmovisión y Pensamiento americano*. Achy Huen, Arte y diseño 2. Córdoba: Ed. Brujas.
- Accornero, M, Mambrini, M, Rossetti, C. (2019) *La producción textil en las Sierras de Córdoba, República Argentina. De las técnicas textiles artesanales al diseño de indumentaria regional actual*. Córdoba: Piñero Ediciones.
- Arnold, D Y., Espejo, E. (2013) *El textil tridimensional: la naturaleza del tejido como objeto y como sujeto*. La Paz: ILCA: Serie Informes de Investigación, II, No.8. Primera edición.
- Arnold, D. (2009). "Cartografías de la memoria: hacia un paradigma más dinámico y viviente del espacio". La Paz: Cuadernos FHycS 36, pp. 203-244.
- Bixió, B. y González Navarro, N. (2013) *Mestizaje y configuración social*. Córdoba: Brujas.
- Castillo Collado, Martín y María del Carmen Bolívar (2006): *Pallay. El arte de aprender indígena*. <http://programa.proeibandes.org/investigacion/concursos/pallay.pdf>
- Cereceda, V. (1990) "A partir de los colores de un pájaro". Chile: Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino. N°4.
- Colombres, A. (2004) *Teoría transcultural del arte. Hacia un pensamiento visual independiente*. Buenos Aires: Ed. Del Sol.
- Coller, X. (2000) *Estudios de casos*. Madrid: Centro de estudios Sociológicos.
- Contreras, (2019) <https://muyuna.wordpress.com/>
- Corcuera, R. (1991) *Azul sagrado, cuadernos del Sahara*. Buenos Aires: CIAFIC.
- Cutuli, G. (2001) "La indumentaria como código cultural". en AREA (agenda de reflexión en arquitectura, diseño y urbanismo) Buenos Aires: SICyT-FADU-UBA.
- Dobres, M. A. y C. Hoffman (1994) *Social agency and dynamics of prehistoric technology. Journal of Archaeological Method and Theory* 1 (3), pp. 211-258.
- Eliade, M. (1951) *El mito del eterno retorno*. Buenos Aires: Emecé.
- Franquemont, E., Franquemont, C., Billie, J. I. (1992) "Awaq ñawin: El ojo del tejedor. La práctica de la cultura en el tejido". Cusco, Perú: Revista Andina, Año 10, N° 1.
- Forni, F. Kreimer y Thomas (2004) "Seminario de Tesis del Doctorado de FLACSO" Argentina.
- Gallardo y L. Cornejo (1986). "El diseño de la prospección arqueológica: un caso de estudio", pp. 27-40. Santiago de Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- Garavaglia. J. C. (1986) "Los Textiles de la Tierra en el Contexto Colonial Rioplatense: ¿Una Revolución Industrial Fallida?". Buenos Aires: Anuario IEHS 1. Instituto de Estudios Histórico-Sociales «Prof. Juan Carlos Grosso» (Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Argentina).

Gavilán Vega, V. y Ulloa Torres, L. (1992) "*Proposiciones metodológicas para el estudio de los tejidos andinos*". Revista Andina, año 10. N° 1. Chile: Fondo Nacional de Investigación Científica y Tecnológica.

Giordanengo, G., Recalde, A, Pastor, S. (2019) *Trazos nativos, Diseños iconográficos de las Sierras de Córdoba*. Córdoba: Ecoval.

Giraudó, S.E. (2020) *Semiótica de la textilera Andina: un estudio de caso*. Departamento de Arqueología, Facultad de Ciencias Naturales e I.M.L. Universidad Nacional de Tucumán: Academia.edu

Gisbert, T., Arze, S, Cajías M. (1992) *Arte textil y Mundo Andino*. Buenos Aires: Ed. TEA.

Gisbert, T. (2001). *El Paraíso de los Pájaros Parlantes. La Imagen del Otro en la Cultura Andina*. La Paz: Plural Editores.

Gisbert, T., S. Arce y M. Cajías (1987) *Arte Textil y Mundo Andino*. La Paz. Gisbert y CIA.

Guinea Bueno, M. (2004) "*De lo duradero a lo perecedero, II: Técnicas textiles, producción y uso de tejido prehispánico en Esmeraldas*". Ecuador: Revista Española de Antropología Americana 34, pp. 63-84.

Gosden, C. (1994). *Social Being and Time*. Oxford, Inglaterra: Blackwell Publishers.

Guber, R. (2001) "*La etnografía Método, campo y reflexividad. III: La observación participante*". Buenos Aires: Grupo Editorial Norma. 3, pp. 55-100

Lemonnier, P. (1986) "*The study of material culture today: Toward an anthropology of technical systems*". Journal of Anthropological Archaeology 5, pp. 147-186.

López Campeny, S. M. L. (2006-2007) "*El poder de torcer, anudar y trenzar a través de los siglos. Textiles y ritual funerario en la Puna Meridional Argentina*". Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano 21, pp. 143-155.

López Campeny, S. M. L. (2010) "*Tramando identidades. Análisis de patrones representativos en textiles arqueológicos. Antofagasta de la Sierra, Catamarca*". Werken 13, pp. 287-304.

López Campeny, S. M. L. y A. R. Martel (2010) "*¿Iconografía textil o el textil como iconografía? La representación de la figura humana en el arte rupestre del Tardío en el Noroeste de Argentina*". Resúmenes del VIII Simposio Internacional de Arte Rupestre, pp. 186-190. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.

Martínez, J. L. (1992) *Luces y colores del tiempo Aymara. En Colores de América*, Santiago de Chile: Fundación Familia Larraín Echenique.

Martínez, A. Lovay, S. (2005) *Exposición temporaria "Nuestros textiles: donde la memoria se hace industria"* Conservación, educación, gestión y exhibición en museos. Córdoba: Brujas.

Mazzanti D. L., Puente V. (2015) "*La producción textil como actividad doméstica de los cazadores-recolectores prehispánicos en la región pampeana, Argentina*". Buenos Aires: Intersecciones en Antropología 16

Medina, J. (2001) *Suma Qamaña. Por una convivialidad postindustrial*. La Paz: biocultura.prorural.org.bo

Murra, J. (2002) *El Mundo Andino, Población, medio ambiente y economía*. Perú. Ed IEP, Instituto de estudios peruanos.

Murra, J. (1989) *Las funciones del tejido Andino en diversos contextos sociales y políticos*. En Arte Mayor de los Andes. Santiago, Chile: Museo de Arte Precolombino.

- Murua, M. (1946) *Historia, Origen y Genealogía real de los Incas*. Madrid: Biblioteca Missionalia Hispánica. Ed de Constantino Bayle.
- Peña Gómez, M. P. (2006) *Manual de Historia del Arte*. Universidad de Extremadura, España: Servicio de Publicaciones.
- Papy M.I. (2007) "Análisis de las Técnicas del Tejido y Diseños". *Tejedores de Traslasierra. Informe de análisis de diseños textiles*. Italia: Centro de Estudio Americano "Círculo Amerindiano"
- Reinaga, F. (1981) *El Hombre*. Bolivia: Ediciones "Comunidad Amáutica Mundial"
- Reinaga, F. (1981) *La Revolución India. M.IN.KA*. Bolivia: Movimiento Indianista Katarista.
- Renard, S. (2002) *Instrumental textil arqueológico. Rincón Chico 15, departamento de Santa María, Catamarca*: Museo Etnográfico J. B. Ambrosetti. MS.
- Reyna, P. (2020) *Crónica de un renacer anunciado: expropiación de tierras, procesos de invisibilización, y reorganización comechingona en Córdoba*. Córdoba. Argentina: Ecoval Ediciones.
- Rojas, R. (1930) *Silabario de Decoración Americana*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Rolandi, D. (1973) *Breve historia sobre los estudios de los textiles arqueológicos en la Super área Andina. En Tastil. Una ciudad Pre inca Argentina*, dirigida por E. M. Cigliano, 231-402. Buenos Aires: Cabargon.
- Sautu, R. (2005). *Manual de metodología*. Buenos Aires: CLACSO.
- Silverman, G. (1994) *El Tejido andino, un libro de sabiduría*. Lima: Banco Central de Reserva del Perú.
- Taranto, E., Mari, J. (2003) *Textiles Argentinos*. Buenos Aires: Ed. El Maizal.
- Taylor, S. J. y Bogdan, R. (2000). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*.
- Tilley, C. (1994) *A Phenomenology of Landscape. Places, Paths and Monuments*. Oxford, Inglaterra: Berg.
- Villan De Palavecino, M.D. (1961) "Vestimenta Argentina. Buenos Aires: Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas". Cuaderno N° 2.
- Wright P., Ceriani Cernadas C. (2007) "Antropología simbólica: pasado y presente". Buenos Aires: Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología XXXII.
- Wilcarani, P. (2004) "Ruptura de sistemas simbólicos en educación". Revista del XVIII La Paz. Bolivia: Reunión Anual de Etnología. Biodiversidad y Pueblos Indígenas. Tomo I.
- Williams, V. (1983) "Evidencia de actividad textil en el establecimiento incaico Potrero Chaquiago (provincia de Catamarca)". Buenos Aires: Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología XV, pp.49-59.
- Wright, P y Ceriani Cernadas, C. (2008) "Antropología simbólica, pasado y presente". Buenos Aires: Relaciones de la Sociedad de Antropología Argentina. Vol 32.

Bibliografía Consultada

- Alcalde Espejo, Vicente (1871) *Una excursión por la Sierra de Córdoba o Memoria descriptiva de los productos naturales y de industria de los Departamentos del Oeste*. Presentada al Excmo. Gobierno de la Provincia. Córdoba (Argentina): Imprenta del Estado
- Agüero, M. C., M. Uribe, P. Ayala y B. Cases (1999) *Una aproximación arqueológica a la etnicidad y el rol de los textiles en la construcción de la identidad cultural en los cementerios de Quillagua (Norte de Chile)*. Gaceta Arqueológica Andina 25, pp. 167-197.
- ASUR, Antropólogos del Surandino. (1990) *El arte Textil de los J'alkas y de los Tarabucos*. Chuquisaca Bolivia
- Betanzos, J. D. (1968) *Suma y narración de los Incas*. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles. Vol 209.
- Bartolomé, M. A. (1997) *Gente de Costumbre, Gente de Razón*. México: Siglo XXI Editores.
- Caivano, J. L. (2003) "Retórica y Simetría, una conexión olvidada". Buenos Aires: SMA: Sociedad de estudios Morfológicos de la Argentina. Forma e interdisciplina I.
- Cabargon. (1979). *Los tejidos de Río Doncellas*, Dpto. Cochínoca, Jujuy. En E. Cigliano (Proyecto y dirección), *Tastil. Una ciudad Preincaica Argentina*: 231-399. Buenos Aires
- Cereceda, V. (1998) *Aproximaciones hacia una estética Aymara-Andina: de la Belleza al Tinku*. Albó Xavier. Raíces de América. El Mundo Aymara. Madrid: Alianza.
- Corcuera, R. (2001) *Arte Prehispánico. Creación y Persistencia del Arte Textil*. Buenos Aires: Publicación Museo Nacional de Bellas Artes.
- Corcuera, R. (1995) *Herencia Textil Andina*. Buenos Aires: CIAFIC.
- Corcuera, R. (2006) *Mujeres de seda y tierra*. Buenos Aires: Editorial Argentina.
- Cruz, G. (2013) *Los senderos de Fausto Reinaga. Filosofía de un pensamiento indio*. Bolivia: Plural editores.
- Desrosiers, S. (1997) *Lógicas textiles y lógicas culturales en los Andes*. En Cassagne Therese. Saberes y memorias en los Andes. Lima.Perú: IFEA.
- Eyzaguirre, M. P. L. (2008) *Estructura, técnicas decorativas y configuración visual de los Textiles Mapuche*. Chile: Universidad de Chile.
- Fiadone, Alejandro. (2003) *Diseño Indígena Argentino*. Buenos Aires: Ed. La Marca.
- González, A. R. (1977) *Arte Precolombino de la Argentina*. Buenos Aires: Ed. Valero.
- González, A. R. (1974) *Arte, estructura y arqueología*. Buenos Aires: Colección Fichas 35
- González, A. R. (1973) *Argentina indígena*. Buenos Aires: Ed. Paidós.
- González, A. R. (1998) *Arte precolombino. Cultura de la Aguada. Arqueología y diseños*. Buenos Aires: Filmediciones Valero.
- González, F. (2003) *El Simbolismo Precolombino*. Buenos Aires: Ed. KIER.
- Hayden, B. (1998) "Practical and prestige technologies: The evolution of material systems." *Journal of Archaeological Method and Theory* 5 (1), pp. 1-55.

- Hocsman, S. (2002) "¿Cazadores-recolectores complejos en la puna meridional Argentina? Entrelazando evidencias del registro arqueológico de la microrregión de Antofagasta de la sierra (Catamarca)". Buenos Aires: Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología XXVII, pp. 193-214.
- Kusch, R. (1976) *Geocultura del Hombre Americano*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro.
- Lopez Campeni, S. (2013) "La Trama del Desierto: Textiles Tempranos de Antofagasta de las Sierras". Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología XXXIX
- López Campeny S.M. L., 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
- López Campeny, S. M. L. (2010-2012) "Retomando el hilo... Los torteros arqueológicos de Santiago del Estero, un giro a la discusión. Primeros resultados y propuesta de investigación". Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano 23. En prensa.
- López Campeny, S. M. L. (2011) "La impresión es lo que cuenta... Análisis de improntas textiles. Casos arqueológicos para Santiago del Estero". Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología XXXVI, pp. 221-247
- Magariños de Morentin, J Á (2008). "La semiótica de los bordes". Apuntes de metodología semiótica. Córdoba: Comunicarte.
- Martínez Sarasola, C. (1998) *Los Hijos de la Tierra. Historia de los Indígenas Argentinos*. Buenos Aires: Ed. Emecé.
- Millán de Palavecino, M. (1981) *Arte del tejido en la Argentina*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- Mege Rosso, P. (1990) *Arte textil Mapuche*. Chile: Museo Chileno precolombino.
- Miranda Luizaga, J. (1996) *Filosofía Andina, fundamentos, alteridad y perspectiva*. La Paz. Bolivia
- Milla Villena, C. (2004) *AYNI, Semiótica Andina de los Espacios Sagrados*. Ed. Amaru Wayra. Asociación de Investigación y Comunicación Cultural Andina. Perú: Universidad de San Martín de Porres.
- Milla Villena, C. (2002) *Génesis de la Cultura Andina*. Perú: Ed. Amaru Wayra. Asociación de Investigación y Comunicación Cultural Andina. Universidad de San Martín de Porres.
- Molina, "del Cuzco" Cristóbal. (1966) *Relación de las Fábulas y Ritos de los Incas*. Lima, Perú: Los Pequeños Grandes Libros de la Historia Americana., serie I, n° 4
- Nardi, R., Rolandi de Perrot, D., Zubillaga, M. C. (1978) *1000 años de tejido en la Argentina*. Instituto Nacional de Antropología. Ministerio de Cultura y Educación. Buenos Aires: AR. Instituto Nacional de Antropología (Argentina)
- Pimentel, N. (2005) *Amarrando colores. La Producción del sentido en Khipus Aymaras* Oruro. Bolivia: Latinas Editores.
- Piña Chan, R. (1993) *El lenguaje de las Piedras*. México: Fondo de cultura económica.
- Quiroga, A. (1977) *La Cruz en América*. Buenos Aires
- Porfirio, S. (2009) "Textiles del Sur. Aproximación semiótica", en <http://www.centro-de-semiotica.com.ar/Porfirio-DC09.pdf>

- Recalde, A. (2018) "*Hilando entre las rocas... análisis de los diseños de torteros foráneos en el arte rupestre de Cerro Colorado (norte de Córdoba, Argentina)*" 59 San Pedro de Atacama: Estudios atacameños NO.
- Rivera, J. (2001) *Esbozos de un paradigma intercultural Occidental/Amerindio en Aportes al diálogo sobre Cultura y Filosofía Andina*. Consejo del Saber Qulla. Bolivia: Publicaciones SIWA.
- Renard, S. (1994) "*Vestimenta y Jerarquía. Los tejidos de Angualasto del Museo Etnográfico. Una nueva visión*". Ecuador: Revista Andina 2, pp. 373-401.
- Renard, S. (1997) *Indumentaria textil arqueológica de Loro Huasi, Departamento Tinogasta, Catamarca*. Informe Inédito. Biblioteca de la Dirección Provincial de Antropología de Catamarca.
- Rolandi, D. (1973) *Los textiles tastileños*. En E. Cigliano (Proyecto y dirección), *Tastil. Una ciudad Preincaica Argentina*, pp. 231-399. Buenos Aires.
- Rowe, A. (1978) "*Technical features of Inca tapestry tunics*". *Textil Museum Journal* 17, pp. 5-18.
- Ruiz, M. (2002) "*Unkus, caminos y encuentros*". Perú: Revista Andina 34, pp.199-215.
- Serra, M. (2000) *Amaru. Los Hijos del Sol. Donde todo es Altar*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana.
- Serra, M. (2000) *Mapuche, Gente de la Tierra. Donde todo es Altar*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana.
- Tissera, L. (2018) "*Una aproximación a los estudios tecnológicos de los torteros indígenas de las sierras de Córdoba (Argentina)*". Rosario: Anuario de Arqueología, 10, pp. 71-91 ISSN 1852-8554
- Vargas Melgarejo, L. M. (1998) *Los colores lacandones*. México: Colección Científica.
- Vasilachis de Gialdino, I. (1992) *Métodos cualitativos I. Los problemas teórico epistemológicos*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Vidal De Milla, D. (2000) *El Arte Textil. Simbolismo de los motivos decorativos*. Cuzco Perú: Municipalidad de Cuzco. Dannis Graff.
- Williams, V. (2008) *Espacios conquistados y símbolos materiales del Imperio Inca en el Noroeste de Argentina*. En P. González Carvajal y T. L. Bray (eds.), *Lenguajes visuales de los Incas*, pp. 47-70. Oxford: Archaeopress BAR International Series.

Anexos

Entrevistas

Entrevista a Erick Rojas. Paraje Santa Teresita

12 de julio de 2019

1- MA. ¿Cómo es la idiosincrasia del Pochano?

ER. El pochano siempre fue rebelde, difícil de colonizar. Posee su propia percepción del espacio-tiempo. Se los tildó de vagos y se los hizo emigrar a las montañas con los animales silvestres, a zonas no aptas para el cultivo. Se convirtieron en criadores de ovejas y camélidos. Somos callados, cerrados.

2- MA. ¿Esa idiosincrasia tiene que ver con la geografía, el clima, la vegetación, el paisaje?

ER. El clima es árido, frío y seco. En los cerros crecen arbustos nativos. Los primeros fueron seis chañares. Dicen que ellos dieron vida a esta tierra. Los árboles son pequeños, no crecen como en otras regiones. El paisaje es inmenso, ilimitado. Aún hoy hacia el Oeste no hay alambrados.

3- MA. ¿Cuál es la percepción del tiempo y el espacio para el pochano?

ER. Nuestro tiempo es propio, como el espacio. Depende del clima y la época del año. Las actividades se organizan en función a ello. Nunca nos adaptamos al espacio tiempo colonial. Eso nos permitió conservar la memoria ancestral y nuestra cultura, característica propia de esta zona.

4- MA. ¿El arte textil ha sido siempre una actividad propia de la región?

ER. El textil siempre fue parte de la actividad. Pero en El Alto se hilaba más que tejer. Criamos animales, esquilamos (la señalada y la esquila eran las fiestas más importantes de la región) En el bajo se tejía.

5- MA. ¿Cuándo empezaron a tejer?

ER. Empezamos a tejer hace tres generaciones, cuando en el bajo dejaron de hacerlo. La tía Rosa de unos 60 años aprendió a tejer con su madre, mi abuela, y ella me enseñó todo lo que sé sobre el tejido.

6- MA. ¿Qué tipo de telares utilizan? ¿Desde cuándo?

ER. Usamos telares criollos y verticales.

MA. ¿Recuerdan haber utilizado otro tipo de telares?

ER. Antiguamente eran de piso o estacas y verticales. No recuerdo haber visto tejer con telar de cintura.

7- MA. ¿Qué técnicas textiles son propias de la región?

ER. Técnicas en fas de urdimbre para ponchos, mantas, alforjas, fajas. En faz de trama para caronillas, peleros y alfombras. También hacemos bordado de felpa o pelo cortado, bordado criollo.

8- MA. ¿Qué materiales textiles se han utilizado en la región?

ER. Usamos lana de oveja y fibra de llama. La fibra de llama la conseguimos con criadores de otras partes, acá solo criamos ovejas.

9- MA. ¿Qué tipo de hilados son los característicos? ¿Por qué?

ER. Se hila en rueca y en huso, más en huso. Hilamos y tejemos a un cabo, aún en telar. Sólo para mortajas se teje con hilado en Z. Generalmente hilamos en S.

10- MA: ¿Los tintes naturales más utilizados cuáles son? ¿Por qué?

ER. Usamos cochinilla, raíz de teñir para los rojos. Chilca para los amarillos, Romerillo para verdes y lloro de algarrobo y chañar para los tostados. Había añilcillo para los azules, pero ya no. Usamos ceniza para teñir, eso fija el color.

11- MA. Consideran al bordado como un agregado decorativo a la pieza o como parte imprescindible de la misma? ¿Por qué?

ER. El bordado es parte estructural y propio de las alforjas y ponchos. El árbol de la vida, o las flores, son el motivo reiterativo y las iniciales del propietario de la pieza textil.

12- MA. ¿La selección de materiales, técnicas y colores tiene un sentido según las prendas o piezas textiles?

ER. Si, hay colores y técnicas para cada prenda.

13- MA. ¿Qué piezas textiles son las más tejidas en la región? ¿Por qué? ¿Cuáles son sus usos?

ER. Ponchos, mantas, colchas, caronillas, alforjas, fajas. Generalmente destinadas a familiares o vecinos, a las organizaciones gauchas de la zona. Por ejemplo, la colcha se teje para las bodas de los hijos.

14- MA. ¿El diseño funciona como código cultural? ¿Por qué?

ER. El diseño textil es un código cultural, es identidad, es memoria, es pertenencia al territorio. Son sus colores y sus paisajes.

15- MA. ¿Cuáles son los diseños característicos? ¿Qué significado tienen?

ER. Las flores son el árbol de la vida, siempre van en ramo, se unen en un tallo. Son simétricos y duales. Siempre se reflejan simétricamente en la pieza a modo de espejo. Se tejen en una sola pieza y luego se bordan los diseños. Siempre llevan las iniciales del portador. Se pueden dividir en cuatro partes iguales con dos ejes, uno vertical y otro horizontal a modo de cruz.

16- MA. ¿Se diseña previamente o directamente al tejer la pieza?

ER. Los diseños se plantean al tejer la pieza. Son parte de la confección y la estructura. Se usa la técnica de amarra o reserva en los ponchos, eso se hace en la urdimbre. El diseño va antes que el tejido.

17- MA. ¿Se diseña con la técnica también?

Se tiñen los colores en función a ello.

18- MA. ¿Qué herencia textil creen que son prehispánicas y cuales hispanas o mestizas?

ER. Hay técnicas como la de reserva, el hilado incluso, el telar de cintura o el de estaca. Técnicas de bordado, de tinturas naturales, que son prehispánicas. Luego las técnicas coloniales como el telar criollo o de pala, el bastidor, algunos bordados, los tintes artificiales, el fieltro.

19- MA. ¿Qué técnicas se han preservado sólo en estos parajes que marcan identidad a sus tejidos?

ER. Los bordados propios, tintes naturales, tejer a un cabo, el hilado en huso.

20- MA. ¿Cuál es la importancia de plasmar las iniciales del poseedor de la pieza textil en el tejido? ¿Cómo se debe hacer? ¿Por qué?

ER. Las iniciales se bordan en los bordes de la pieza en forma reflejada u opuesta. Deben ser iguales las iniciales en ambos lados, pero reflejadas. Ejemplo: ER – RE. Cuando muere el portador el poncho o caronilla debe ir con él a la tumba y nunca se pueden sacar las iniciales de las piezas.

21- MA. ¿La composición del tejido tiene alguna estructura establecida? ¿Cuál? ¿Por qué?

ER. La estructura es cuatripartita. Representa la dualidad complementaria. Reflejan el territorio y las actividades en el mismo. Aún en la muerte se respeta la estructura dual.

22- MA. ¿La transmisión textil de generación en generación como se produce?

ER. La transmisión ha sido más de abuelos a nietos. Se elige a quien se le transmite. Y que se transmite. El hilado es el primer paso. El tejido es sólo para algunos. No cualquiera teje o tiñe.

23- MA. ¿Por qué es importante conservar la tradición textil en su región o paraje? ¿Por qué es importante preservar las técnicas y diseños en su familia?

ER. El tejido es la memoria cultural de nuestro pueblo y nuestro territorio. Las técnicas se han guardado y conservado celosamente de generación en generación. Hoy queremos que los niños y jóvenes aprendan a tejer y puedan recuperar esa memoria cultural.

24- MA. ¿Por qué es importante una manta tejida por sus abuelos?

ER. Una manta de mi abuela es mi árbol genealógico, es mi historia tejida y teñida con los colores del monte, es el paisaje de mi territorio.

25- MA. ¿Qué se hace con la prenda textil cuando un pochano muere? ¿Se hereda, se vende, se entierra con su portador?

ER. Las prendas personales: poncho, faja, caronilla, alforja, es conveniente que acompañe al muerto a la otra vida, es su piel, su identidad.

26- MA. ¿La circulación de la producción textil es interna de la región o tienen posibilidad de tejer para clientes de la ciudad u otras localidades?

ER. Ahora es interna. Tejemos para los gauchos, los paisanos, la familia, los vecinos. No hay circulación hacia afuera de las comunidades. No hay puestos de ventas para el turismo. Se compran de afuera por encargo solamente.

27- MA. ¿Se vinculan con otras producciones artesanales como la cestería o la cerámica?

ER. En El Alto se teje y en El Bajo se hacen ollas de barro. Luego se intercambian. Donde es territorio textil no se hace cerámica. Si cestería en palma y trabajos en cueros. Hubo buenos cesteros y talabarteros. ¿Pienso que será que no se hizo cerámica porque no hay arcilla en los cerros?

28- MA. Están abiertos a incorporar nuevas posibilidades técnicas y de diseño en sus piezas textiles ¿por qué?

ER. Queremos preservar nuestras técnicas y saberes textiles. Eso mantendrá nuestra cultura viva. Eso es lo que somos. No queremos que se pierda.

Entrevista a Erick Rojas. Paraje Santa Teresita

6 de marzo de 2022

Entrevista Erick Rojas, Nahuan y tejendero de su comunidad camiare comechingón 2022 <https://youtu.be/ceBziiHNzRc> Edición: Visión de Córdor. Córdoba

1- MA. Erick, ¿cuál es el legado de tus abuelas para ustedes y la región?

ER: El mayor legado que tenemos es el tejido, viene por parte de la familia de mi mamá y también de mi papá, y de la zona, porque ha sido muy fuerte la actividad textil en la región. Ya hoy en día no, el último que queda activo como tejedor soy yo nada más.

2- MA. ¿Qué significa el tejido para tu familia? ¿Es parte de la memoria, se valora, se cuida? ¿O se está perdiendo?

ER: Perderse ahora no, en la zona se está tratando de valorar más en la zona. En los últimos 50 años se estaba perdiendo por la falta de reconocimiento hacia este trabajo. Además, antes venían y les sacaban los tejidos por nada. Y lo que nosotros tejemos tiene un gran valor, es como un espíritu que se trae al mundo. Para cada

uno de nosotros, hilanderos y tejedores cada pieza envuelve un mensaje espiritual que no todos saben leer e interpretar. Las familias que son de tradición tejedora saben la fuerza que tiene cada tejido, mi familia es una de las pocas que lo sabe porque hasta no hace muchos años ha vivido del tejido y los animales. Yo como persona, mi fuente de ingreso es un 60 % los animales y un 40% los tejidos que hago. Eso hace importante la identidad textil para nosotros.

Mi familia me apoya a que siga tejiendo, que no deje de tejer. Cuando vi que iba a ser de mi vida yo tomé al textil como una forma de lucha. Como se estaba perdiendo en la zona, elegí luchar por que no se pierda. El tejido es para mí una forma de lucha y las memorias de mis ancestros. Continuar leyendo los tejidos porque sé interpretarlos, sé interpretar los mensajes que contienen y han dejado mis ancestros y yo también lo hago. Con el tiempo hemos ido perdiendo la capacidad de ver y leer, a través de la vista, y el tacto. Es mucho conocimiento en una pieza.

3- MA. ¿Puedes leer mensajes tanto en la técnica como en el diseño?

ER. Claro, tanto en los dibujos como en el tejido. Nosotros no tenemos muchos dibujos en nuestros tejidos, porque los mensajes van más allá de lo que uno dibuja, Hay uno que es el hilo matizado quiere decir que ese tejido está relacionado con algo espiritual o medicinal. Se hace en caso de mortaja o enfermedad, o para el luto o cuando las almas se enferman. Eso ya no hay gente que lo sepa, yo si lo sé porque curo y no cualquiera lo puede hacer. Eso es solamente un hilo, no estamos hablando aún de dibujo ni de técnicas. También es importante en qué lugar está el hilo.

4- MA. ¿O sea que desde el hilado se comienza a dejar mensajes?

ER. Cómo ser esa alforja tiene lana de tres alturas, de Pampa de Achala, del bajo y de Santa Rosa, y para el que no sepa tocar la lana no sabrá encontrar la altura de donde provienen los animales por la textura del pelo. Y eso lo sé porque también crío a mis ovejas, y sé con qué se alimentan y conozco la genética, pero es todo.

Otra es cuando en la primera esquila la oveja da un color de lana que nunca más la da, antes a los niños con se les cortaba el pelo hasta los 8 años porque ese primer pelo es sagrado. Lo mismo pasa con los animales. Esa fibra de la primera esquila se usa para ofrendar en las señaladas. Ahora yo he vendido mis yeguas y les corte un pedazo de chilla, esa será mi ofrenda cuando haga la señalada para que me devuelva a mis yeguas, le daré el pelo de la última chilla, eso me lo enseñaron mis antepasados. De eso no se habla porque no está bien visto, pero nosotros seguimos creyendo en las bendiciones de los ancestros, hacer las cosas tal como ellos han hecho, eso nos marca un camino para que nos vaya mejor en la vida, con los otros seres, no solo humanos, sino todos los seres con que se vive.

Volviendo al tejido, cada herramienta que yo uso tiene un espíritu, este es mi par, bautizo las herramientas y la tela antes de comenzar, Si la tela sale trabada es porque algo no es bueno. Si el espíritu no es bueno, para qué traerlo a este mundo. Yo no siempre tejo, porque no siempre es momento de traer espíritus al mundo.

- 5- MA- ¿Es como dice Elvira espejo: el espíritu es un sujeto no un objeto? Un ser que tiene vida propia y uno solo le da vida al tejido

ER. El tejedor es una herramienta más en el proceso de tejer, el que gesta el tejido, hay algo fuera de nosotros.

- 6- MA- ¿Vos sentís que tus ancestros te han elegido para ser hoy el mensajero a través del tejido?

ER. Yo no, quizás, la necesidad que había de que alguien pueda transmitir en palabras lo que sabemos, de la gente de acá soy el único que habla, somos muy reservados, nuestro lenguaje con es con las palabras. Además, este lenguaje, el castellano no es un lenguaje completo, no abarca el pensamiento nuestro, es corto. Antes teníamos otra lengua. Por ejemplo, este palito en la lengua se llama tintina, el tin es un sonido que nosotros tenemos, ese sonido configura el alma, lo que hace única a cada alma, todos tenemos un tin diferente. Yo cuando curo busco el sonido de la persona. Tintina significa el canto que va y vuelve, está la urdimbre y el hilo que sale, la urdimbre y la trama arman el tejido, el canto que va y vuelve es lo que construye el tejido. En esta lengua es el pensamiento que va dando vida. Yo soy el depositario de las oraciones, de la religión católica, indígena y los afroamericanos, ahora con parte de la iglesia evangélica. Los curanderos sabemos esas oraciones y cantos que pocos sabemos y un ritual que tocamos el tin, mi canto es un hilo que une lo que se ha costado dentro del enfermo, yo remiendo con el canto el hilo que se cortó dentro de nosotros. Esa es la enfermedad

- 7- MA. ¿Vos consideras que la estructura del tejido marca siempre una simetría, es un mapa del espacio y el tiempo?

ER. Hay uno que es un mapa, el bordado de flores, es un árbol. La mayoría de los bordadores no lo saben. Para mi es el árbol de la vida, un árbol que hay que surcarlo en esta y otra vida, ese es el único dibujo que hacemos en el tejido. El dibujo de a pares es porque nosotros no somos solitarios, siempre estamos acompañados de otro, visible o invisible. Las herramientas del tejido están siempre en oposición. Entre la madeja y el muchacho arman el ovillo, entre el telar y la urdimbre sacan la tela, entre la muyuna y el huso sacan el hilo, siempre hay dos partes para generar algo. Para que sea bonito tiene que ser simétrico, sino es como que le falta algo.

- 8- MA. Es equilibrio y la armonía perfecta

ER. En el tejido y la vida hay que buscar la perfección, es hacer que lo que se hace sea perfecto

9- MA. ¿Vos hablaste de que hay tiempos para el tejido? ¿Cómo lo organizan a lo largo del año?

ER. Por ejemplo, se teje en verano, en invierno como miro al sur el viento sur me quema la cara y las manos; es tiempo de hilar, de estar para adentro. Así es la vida en la comunidad, se está mucho adentro. Hay tiempo para una cosa y otro para otras. Algunos lavan los vellones para hilar antes, yo lo hago después de hilar. Pero eso tiene que ver como uno limpie o tice la lana, hay memorias del lavado que otras zonas ya no lo tienen, de eso depende que el vellón quede bien.

10- MA- ¿Cuáles son las técnicas textiles y bordado que caracterizan a tu familia?

ER. La técnica de bordado hay otros lados que les dicen bordado de felpa allá en la sierra y en el bajo, pero nosotros hacemos esa técnica de otra forma, queda perfecta la simetría técnica, esa técnica es especial de mi familia. El tejido de felpa no es perfectamente simétrico. Una mujer que ha sido famosa por el bordado fue madre de mi bisabuela Doña Anita, si hoy alguien pregunta por una gran bordadora la nombra, todos recuerdan la belleza de sus bordados

11- MA. ¿Los colores identifican como comunidad?

ER. Los colores familiares, el azul es el que identifica el linaje de mi familia, el saber cómo obtener el color. Cada familia tenía un secreto de cómo obtener el color. Por ejemplo, las alforjas, en el bajo y las sierras se tejen y después se bordan con la base negra, pero para nosotros es la base roja, el tema es obtener el color rojo. Antes había cochinilla y ahora no hay tanto, y la raíz de teñir, para el rojo, en la segunda vuelta da el rosa.

12- MA. ¿Cuándo aprendiste a tejer, quien te enseñó las técnicas?

ER- No te enseñaban a tejer, acá no te enseñan, Vos aprendes porque quieres, mucho he sacado de ver. Los lisos los aprendí con Doña Rosa. Lo que sí me han enseñado es lo que significan, pero no en el momento de tejer. Te puede mostrar dos o tres veces y no hay que equivocarse, no hay segundas vueltas para nosotros, para hacerlo hay que hacerlo bien, estar seguro de lo que quieres hacer. Doña Rosa me enseñó a rebajar los lisos, Aprendí solo a tejer y a hilar, viendo como se hace.

13- MA. ¿A qué edad aprendiste a hilar? ¿Y a tejer?

ER. A hilar a los 6 años. El primer tiempo aprendí a hacer hilos para caronillas y alfombras. Después fui hilando mejor, hilo, grueso e intermedio, el hilo debe ser parejo para ser buen hilandero, eso es belleza para nosotros, la pieza debe tener el mismo grosor. Hay gente que ha sido hilandera, la mejor era de la que venían los mejores tejedores. Doña Ignacia Gauna era tejedora, mi bisabuela paterna era

hilandera y le hilaba para que tejiera doña Ignacia. Por parte de mi mamá era muy buena hilandera para poncho o para faja. Era especialista en ese hilado. Antes la faja era de dos colores, negra y blanca.

14- MA. ¿Cuándo ves un poncho o manta de tus abuelos, que sentís?

ER. Como objeto no me transmite nada, sino más allá de lo que dice, al ver y tocar. Hay mantas que no son para cualquier momento. No siento aprecio por el objeto en sí, sino por lo que significa. A pesar de que hayan muerto yo sigo aprendiendo. Las herramientas se van con el hilandera y tejedor. A excepción de esta pala que ha sido de mi bisabuela y me llega por Doña Rosa. Cada tejedor debe hacer sus propias herramientas, se hacen para cada persona. El huso lo hice yo. A doña Rosa no le enseñaron a hilar, no la dejaban tocar la lana, ella aprendió a hilar sacando la lana que quedaba en los alambrados. Se perdió mucho el valor de la lana y la producción de oveja no es rentable, los campos son pequeños, no se paga nada la lana. Al no haber tejedores no se justifica criar ovejas.

15- MA. ¿Tienes esperanza que a partir de vos y todo lo que estás haciendo por poner en valor este saber, el tejido vuelva a resurgir en la zona?

ER. Si porque si no lo haría, tengo fe ciega por mi gente. No importa que no me paguen lo que vale una pieza, lo hago por eso. El otro día en la escuela de mis sobrinos la maestra preguntó si conocían alguien que tejiera, y ellos saltaron chochos diciendo que su tío era tejedor. Todos los chicos vienen de familias tejedoras, es una pena que no queden tejedores en las familias. Uno deja la semilla y tengo fe, hace falta ser guapo, no vago. Eso contagia.

16- MA- dar valor al trabajo bien hecho.

Erick muestra dos mantas de sus abuelos, una de su abuelo tejido en llama, hilado muy fino. Otra de su abuela con tintes naturales, tejido con cochinilla, roja y azul fue tejida para su mamá. Dice que las prendas para mujer llevan más tiempo porque son complejas. Puede ser combinada llama y oveja.



Figura 101. Erick Rojas y Mariana Accornero
Entrevista 6 de marzo 2022 Santa Teresita
Registro: Verónica Contreras 2022

Índice de Imágenes

Imagen de portada: Poncho de Erick Rojas, Santa Teresita, Córdoba

Capítulo 1

Figura 1: Mapa de rutas del Valle de Traslasierra. Córdoba

Figura 2: Mapa geográfico del noroeste de la Provincia de Córdoba

Figura 3. Pieza tejida por Erick Rojas. Fotografía: Anna Rojas. 2019

Capítulo 2

Figura 4. Alforja tejida por Sinfrosa Valenzuela (1866 – 1954) Tejida en 1935 aproximadamente, en Quebrada de los Olivera Adaptada de Papy, 2010

Figura 5. Rosa Gauna de Rojas urdiendo el telar criollo. Registro: Verónica Contrera. 2019

Figura 6. Telar vertical, técnica de trama. E. Rojas, 2020. Fotografía: Anna Rojas. 2020

Figura 7. Rosa Gauna de Rojas mostrando un bordado típico de la región. Registro: Verónica Contrera. 2020

Figura 8. Tizado de lana. Erick Rojas. Fotografía: Ana Rojas.2020

Figura 9. Rosa tejiendo en faz de urdimbre. Encuentro Textil Tulumba 2019. Registro Verónica Contrera

Figura 10. Rosa tejiendo caronilla en el bastidor. Registro Verónica Contrera. 2020

Capítulo 3

Figura 11. Proceso de bordado con técnica propia de Santa Teresita. Registro Mariana Accornero 2023

Figura 12. Esquila comunitaria 2019. Registro: Verónica Contrera. 2019

Figura 13-14. Erick Rojas secando la lana al aire y sol en su campo. Fotografía: Mariana Accornero. 2020

Figura 15. Erick Rojas hilando en huso. Fotografía Anna Rojas. 2020

Figura 16. Hilado en rueca. Ines Amaya. Fotografía: Mariana Accornero. 2020

Figura 17. Rueca. Fotografía: Mariana Accornero. 2020

Figura 18. Madejador o aspador para estirar la lana. Ines Amaya. Fotografía Verónica Contrera. 2020

Figuras 19-20. Telar criollo de Erick Rojas. Santa Teresita. Fotografía Pablo Mauvesin 2021

Figura 21. Telar “fajero” Fotografía Erick Rojas. 2021

Figura 22. Palas para tejer en telar fajero o de cintura. Cultura Camiare. Museo Arqueológico Municipal Alta Gracia. Registro de Mariana Accornero. 2021

Figuras 23-24. Alforja 1 y 2. E. Rojas. 2019. Fotografía Mariana Accornero. 2019

Figuras 25-26. Bolsa tejida en telar con lana natural. E. Rojas 2019. Fotografía Mariana Accornero 2019

Figura 27. Poncho E. Rojas. 2017. Fotografía Mariana Accornero 2017

Figuras 28-29. Recolección y tinte con cochinilla. Fotografía Mariana Accornero 2020

Figuras 30-31. Lanas teñidas con chilca, lloro de algarroba, lanas de colores naturales. Fotografía Mariana Accornero. 2020

Capítulo 4

Figura 32. Faja tejida en faz de urdimbre. Registro Mariana Accornero 2023

Capítulo 5

Figura 33. Tejido en telar criollo. Erick Rojas. Fotografía: Anna Rojas 2022

Figura 34. Simetría de la Ilijlla en su totalidad Adaptado de Franquemont et al, 1992: 55

- Figura 35. Estatuillas halladas en Río Segundo Córdoba. Adaptado de Quetzal Claudio Arias. En La estatuaria comechingona. 2010:42
- Figura 36. Estatuilla del Valle de Punilla. Museo arqueológico Numba Charaba. Gráfico adaptado de Giordanengo, Recalde, Pastor 2019
- Figura 37: A la izquierda, alforja tejida por Verónica Pino. A la derecha faja tejida por Erick Rojas. Registro: Mariana Accornero 2022
- Figura 38. Poncho tejido por Verónica Pino. Pampa de Achala. Fotografía Verónica Contrera 2020
- Figura 39. Chakana. Detalle de poncho de E. Rojas. 2017. Registro: Mariana Accornero 2019
- Figura 40. Estatuilla del valle de Punilla. Museo Arqueológico Numba Charaba. Gráfico Adaptado de Giordanengo, Recalde, Pastor 2019
- Figura 41. Cementerio de Tasma Fotografía Mariana Accornero 2020
- Figura 42. Entierros de mujeres enfrentados a los de niños. Fotografía Mariana Accornero 2020
- Figura 43. Entierros de hombres en diagonal opuesta a las mujeres. Fotografía Mariana Accornero 2020
- Figura 44. Gráfico de cementerio. Elaboración Mariana Accornero 2020
- Figura 45. Vista desde el montículo de cuarzo hacia el territorio sagrado de Cerro Blanco. El Alto. Fotografía Mariana Accornero 2020
- Figura 46. Vista desde el montículo de cuarzo hacia el territorio deshabitado. El Alto. Fotografía Mariana Accornero 2020
- Figura 47. Vista desde el montículo de cuarzo hacia el Valle urbano. El Bajo. Fotografía Mariana Accornero 2020
- Figura 48. Vista desde el montículo de cuarzo hacia el territorio de los campos. Fotografía Mariana Accornero 2020
- Figura 49. Gráfico campo Rojas-Gauna. Elaboración Mariana Accornero 2021
- Figura 50. Caronilla de E. Rojas con distribución espacial cuatripartita. Fotografía E. Rojas. 2019
- Figura 51. Caronilla en faz de trama. Simetría axial. Registro: Marina Accornero 2022
- Figura 52. Estatuilla Valle Los Reartes. Museo Arqueológico Municipal Alta Gracia. Gráficos adaptados de Giordanengo, Recalde, Pastor 2019
- Figura 53. Estatuilla del valle de Punilla. Museo Camín Cosquín. Gráficos adaptados de Giordanengo, Recalde, Pastor 2019.
- Figura 54. Pelero con estructura tripartita. El eje horizontal se demarca con el cambio de color tierra a amarillo dividiendo el espacio en arriba y abajo con un centro. Registro E. Rojas 2021
- Figura 55. Alforja tejida con las de tres alturas. Registro Mariana Accornero 2022
- Figura 56. Estatuilla del Valle de Traslasierra. Museo Arqueológico Comechingon Gráfico adaptado de Giordanengo, Recalde, Pastor 2019
- Figura 57. Alforja bordada en felpa. Isabel Merlo de Ponce. Mina Clavero. Registro de Verónica Contrera. 2020
- Figura 58. Alforja bordada criollo Verónica Pino. Pampa de Achala Registro Verónica Contrera. 2020
- Figuras 59-60. Bordados criollos de alforjas E. Rojas. Registro Mariana Accornero 2023
- Figura 61. Tela tejida en telar con diseño simétrico. Registro Mariana Accornero 2023
- Figura 62. Estatuilla del Valle de Punilla. Museo Arqueológico Numba Charaba. Gráfico adaptado de Giordanengo, Recalde, Pastor 2019
- Figura 63. Reversibilidad en ambas caras del tejido. Faja E. Rojas. Fotografía Mariana Accornero 2020
- Figura 64. Caronilla con iniciales de sus portadores en reflexión opuesta. Registro E. Rojas 2018
- Figura 65. Estatuilla del Valle de Traslasierra. Museo Arqueológico Comechingon. Gráfico adaptado de Giordanengo, Recalde, Pastor 2019

- Figura 66. Alforja Bordada. E. Rojas. Fotografía Mariana Accornero 2018
Figura 67. Bordado criollo. E. Rojas. Fotografía Mariana 2021
Figura 68. Estatuilla del valle de Punilla. Museo Camín Cosquín. Gráfico adaptado de Giordanengo, Recalde, Pastor 2019
Figura 69. Estatuilla del Valle de Punilla. Museo Arqueológico Numba charaba. Gráfico adaptado de Giordanengo, Recalde, Pastor 2019
Figura 70. Pelero con trama rítmica continua. Rojas. Fotografía Mariana Accornero. 2018
Figura 71. Poncho con guarda de ritmo yuxtapuesto. Registro Erick Rojas 2020
Figura 72. Alforja tejida por Erick Rojas. Registro Mariana Accornero 2021
Figura 73. Manta tejida por Minerva Quevedo (Bis abuela de Erick) Registro E. Rojas 2020
Figura 74. Erick y Rosa mostrando sus producciones en Tulumba. Registro: Verónica Contrera 2020

Capítulo 6

- Figura 75. Segundo Encuentro de hilanderos Nono 2019. Fotos Javier Castellano
Figura 76. Segundo Encuentro de Hilanderos en Nono 2019. Fotos Javier Castellano
Figura 77-78-79. Monederos, morrales, carteras tejidas en telar. Registro Mariana Accornero 2023
Figuras 80- 81-82-83. Alforjas de Verónica Pino (Pampa de Achala) e Isabel Merlo de Ponce (Mina Clavero) Fotografías Mariana Accornero. 2020

- Figuras 84-85. Minga de Hilado. Campo Rojas-Gómez. Fotografía Mariana Accornero 2021
Figuras 86-87. Poncho tejido por Minerva Quevedo (Bis abuela de Erick). Faja Erick Rojas. Técnica Guarda atada. Muestra Los Reartes. Julio 2019 Registro Mariana Accornero 2019
Figura 88-89. Muestra Tramas de la Spili. Los Reartes Córdoba. Erick Rojas junto a docentes y Rectora de la Universidad Provincial de Córdoba y autoridades municipales. Año 2022. Registro Mariana Accornero
Figura 90-91-92-93. Taller de Textiles artesanales de Traslasierra. Villa Cura Brochero 2022. Registro Mariana Accornero
Figura 94. Erick Rojas junto al Intendente de Villa Cura Brochero. Registro Mariana Accornero 2022
Figura 95. Trabajo realizado por alumnas de Erick Rojas en Villa Cura Brochero. Registro Mariana Accornero 2022
Figura 96. Erick Rojas. Fotografía Mariana Accornero 2018

Conclusiones

- Figura 97: A la izquierda, torteros modelados en arcilla Adaptado de Tissera L. - "Una aproximación a los estudios tecnológicos de los torteros indígenas ..." Anuario de Arqueología, Rosario (2018), 10:71-9. A la derecha: Torteros de piedra procedentes de la región central de las Sierras Centrales; a, tomado de Serrano, 1945; b, colección de la Estancia de Jesús María - Museo Jesuítico Nacional; c, tomado de Bixio y cols., 2010). Recuperado Recalde A. (2018) Hilando entre las rocas... Análisis de los diseños de torteros foráneos en el arte rupestre de Cerro Colorado (norte de Córdoba, Argentina) Estud. atacam. no.59 San Pedro de Atacama.
Figura 98. Vasija de cerámica negra típica de la comunidad indígena Tikas. Córdoba. Registro Mariana Accornero 2023
Figura 99: Faja tejida en telar "fajero" a dos tonos. Diseño Kamiare. Registro: Erick Rojas. 2022
Figura 100. Erick Rojas en el telar criollo 2022. Adaptado de Prensa Villa Cura Brochero 2022

Anexo

- Figura 102. Erick Rojas y Mariana Accornero. Entrevista 6 de marzo 2022 Santa Teresita. Registro: Verónica Contreras 2022

