

UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRÉS
FACULTAD DE ARQUITECTURA, ARTES, DISEÑO Y URBANISMO
CARRERA DE ARTES PLÁSTICAS



PROYECTO DE GRADO
Para la obtención del Grado de Licenciatura en Artes Plásticas
Mención: Diseño Gráfico Publicitario

**“ELABORACIÓN DE MANUAL ICONOGRÁFICO DE LLICAS
DEL PUEBLO WEENHAYEK DEL GRAN CHACO,
DEPARTAMENTO DE TARIJA”**

**Autoras: Fátima Mabel Gutiérrez Guillén
Mirna Boris Gutiérrez Vaca**

Tutor: Ph.D. Mario Yujra Roque

**La Paz – Bolivia
2015**

DEDICATORIA

DEDICADO A NUESTROS PADRES ELADIO Y HUGO,
QUE DEDICARON SU VIDA A LA ENSEÑANZA
Y CON SU EJEMPLO SEGUIMOS ADELANTE
PARA CONCRETAR NUESTROS SUEÑOS.

A NUESTRAS MADRES GUADALUPE Y MARTHA
POR DARNOS LA VIDA.

A MIS HIJOS ALVARO Y ADRIANA.

A NUESTRAS FAMILIAS POR SU COMPENSIÓN.

AGRADECIMIENTOS

A nuestro Tutor Ph.D. Mario Yujra Roque, por su buena predisposición para encarar el presente Proyecto de Grado.

Comunidades Weenhayek:

Tuntey, San Antonio y Capirendita, por mostrarnos una cultura llena de conocimientos.
Tejedora María Fernández - Capirendita. Tejedora Fabiana Pérez - Capirendita.
Tejedora Sofia Romero - Tuntey. Tejedora Elsa Pereira - San Antonio.

Instituciones:

Museo Indígena Weenhayek (FI'WEN). Gobierno Municipal de Villa Montes.
Centro de Estudios Regionales para el Desarrollo de Tarija (CER-DET).

Colaboración logística Villa Montes:

Adolfo Yabarí. Siler Gutiérrez V., Ingrid Gutiérrez V., Eduardo Dipp V.

CONTENIDO	PÁG.
INTRODUCCIÓN	1
 CAPÍTULO I	
1. Justificación	6
2. Formulación del problema	7
3. Objetivos	8
3.1. Objetivo general	8
3.2. Objetivos específicos	8
4. Método etnográfico	9
5. Población y delimitación de estudio	9
6. Recolección y sistematización de datos	10
7. Análisis de datos	12
8. Cronograma	12
9. Presupuesto	13
10. Recursos materiales	14
11. Costos de impresión del Manual Iconográfico	14
12. Logística	14
 CAPÍTULO II	
1. Fundamentación teórica	15
1.1. Concepto de diseño	15
1.2. Los objetos	15
1.3. Figuras geométricas y comportamiento humano.....	16
2. Manifestaciones culturales y lenguaje de síntesis	16
3. Proporción áurea	18
4. La semiótica	19
4.1. La semiótica del diseño	19
4.2. El simbolismo	20
4.3. La composición simbólica	20
4.4. Lenguaje	21
5. Elementos fundamentales del diseño	22
5.1. El punto	22
5.2. La línea	22

5.3. El plano	23
6. Trazado armónico	23
6.1. Ley de la bipartición o trazado armónico binario	23
6.2. Ley de la tripartición o trazado armónico terciario.....	24
7. Iconología geométrica	24
7.1. Estructuras de ordenamiento	24
7.2. Estructuras de formación	28
7.3. Estructura de síntesis	31
8. El círculo y la circunferencia	33
9. Mallas o tramas	34
10. Conjuntos de figuras	35
10.1. Tipos de conjuntos	35
10.2. Ordenamiento de traslación	36
10.3. Ordenamiento de rotación	37
10.4. Ordenamiento de reflexión	37
11. El Color	38
 CAPÍTULO III	
1. Marco referencial	40
1.1. El Gran Chaco Americano	40
1.2. Datos generales del Municipio de Villa Montes	41
1.3. Antecedente históricos de Villa Montes	42
1.4. Comunidades indígenas en Villa Montes	43
2. Datos generales del pueblo Weenhayek	43
2.1. Cultura material e inmaterial del pueblo Weenhayek	45
2.2. Vivienda	46
2.3. Vestimenta	46
2.4. Idioma	47
2.5. Religión y simbolismo	47
2.6. Conocimientos y saberes	53
2.7. Situación socio-económica	55
2.8. Cultura Weenhayek y transculturación	57

CAPÍTULO IV

1. Diagnóstico	59
1.1. El textil	59
1.2. Antecedentes históricos de los textiles andinos	59
1.3. Textiles de las tierras bajas	61
1.4. Etnografía y textil Weenhayek	62
2. La caraguatá	65
3. La llica	67
4. El telar Weenhayek	68
5. Simbología textil Weenhayek	69
6. Factor funcional del diseño Weenhayek	70
7. Clasificación de diseños básicos de llicas	70
8. Proceso de recolección de la caraguatá	72
9. Elaboración del hilo de caraguatá	72
10. El Color en el textil	73
10.1. Aplicación de tintes naturales	74
11. Simbología del color en el textil Weenhayek	75

CAPÍTULO V

1. Propuesta gráfica	78
1.1. Fundamentación	78
1.2. Maquetación del manual	79
1.3. Paleta cromática	80
1.4. Tipografía	80
1.5. Retícula portada e interiores	81
1.6. Diseño de portada y contraportada	81
1.7. Páginas interiores	82

Conclusiones	85
Glosario de términos	87
Bibliografía	92
Anexos	95
Entrevistas	95
Iconografía Weenhayek aplicada en textiles	105
Fotografías del trabajo de campo	107
Manual Iconográfico	113

CONTENIDO DE GRÁFICOS

Gráfico 1. Mapa de las comunidades Weenhayek.....	5
Gráfico 2. Territorios indígenas del departamento de Tarija	10
Gráfico 3. Formación áurea	18
Gráfico 4. Trazado armónico binario	23
Gráfico 5. Trazado armónico terciario	24
Gráfico 6. Variaciones de unidad	25
Gráfico 7. Variaciones de dualidad	26
Gráfico 8. Variaciones de tripartición	26
Gráfico 9. Variaciones de cuatripartición	27
Gráfico 10. Variaciones de diagonal	28
Gráfico 11. Variaciones de triángulo	29
Gráfico 12. Variaciones de rombo	29
Gráfico 13. Espiral en tatuajes de indígenas de la región del Chaco	30
Gráfico 14. Variaciones de cruces	31
Gráfico 15. Formación de la cruz andina	32
Gráfico 16. Partición sistemática de un ente geométrico	35
Gráfico 17. Recorte y determinación gráfica	36
Gráfico 18. Movimiento en línea recta	36
Gráfico 19. Movimiento circular	37
Gráfico 20. Reflexión lateral, frontal y alterna	37
Gráfico 21. Síntesis aditiva y síntesis sustractiva	39
Gráfico 22. Plano referencial de Villa Montes	41
Gráfico 23. Los tres estratos del universo Weenhayek	49
Gráfico 24. Sistema de numeración cardinal Weenhayek.....	55
Gráfico 25. Colores usados en el textil Weenhayek	74
Gráfico 26. Colores aplicados en la propuesta gráfica.....	80
Gráfico 27. Retícula tapa - interiores	81
Gráfico 28. Propuesta de diseño de tapa y contratapa.....	82
Gráfico 29. Propuesta de páginas interiores	82

RESUMEN

El presente artículo ofrece un resumen del Proyecto de Grado titulado “Elaboración de Manual Iconográfico de llicas del pueblo Weenhayek del Gran Chaco, departamento de Tarija”.

La investigación tiene como objeto de estudio la gráfica textil de la cultura Weenhayek expresada en las llicas, bolsas manufacturadas con fibras vegetales de caraguatá, elaboradas por mujeres indígenas que preservan la identidad cultural a través del tejido. Los diseños muestran figuras geométricas estilizadas, característica de la región del Gran Chaco.

El análisis del textil Weenhayek se basó en la recopilación de información bibliográfica, el trabajo de campo mediante la observación participante y entrevistas informales en tres comunidades: Capirendita, San Antonio y Tuntey. Estos parámetros permitieron establecer los patrones utilizados en las llicas, la aplicación de los tintes naturales, la recolección, la manufacturación del hilo de la caraguatá y la simbología del color en los tejidos.

El Proyecto de Grado se adscribió al paradigma interpretativo por permitir hacer un análisis de la iconografía textil Weenhayek desde una perspectiva gráfica y cultural, para tal propósito, se recurrió al método etnográfico, para explicar y describir las creencias y sus significados dentro las prácticas culturales.

El método etnográfico permitió realizar un análisis de la cultura Weenhayek a través de los conceptos teóricos, el trabajo de campo y las entrevistas en las tres comunidades de estudio como fundamento para elaborar el manual iconográfico. Los registros fotográficos in situ y la vectorización de éstos diseños permitieron establecer la clasificación de las llicas, ordenadas mediante su formación estructural en cinco categorías: 1. Líneas continuas, 2. Cuadrados aislados, 3. Cruces, 4. Cruces no conectadas, 5. Escalonado.

Para concluir la investigación se trabajó las conclusiones según el planteamiento del problema, los objetivos, el referente teórico y el diagnóstico. No se hizo énfasis en las recomendaciones debido a que es una investigación netamente cualitativa.

PALABRAS CLAVE: Cultura Weenhayek, Textil, Llica, Caraguatá, Iconografía.

INTRODUCCIÓN

La presente investigación rescata los conocimientos y saberes desarrollados durante cientos de años por pobladores indígenas de las tierras bajas de Bolivia, que aprendieron a convivir con su entorno natural. Una de estas culturas es la Weenhayek, situada en la extensa llanura boscosa que abarca los territorios de Bolivia, Argentina y Paraguay; llanura de extraordinaria geografía, con cuantiosos recursos naturales aún inexplorados, que en el pasado fue refugio y hábitat de pueblos hoy desaparecidos.

La región Chaqueña está conformada por los pueblos Guaraní, Ava Guaraní, Isoceño Guaraní, Ayoreo, Nivaklé, Tapietes y Weenhayek (Mataco-Noctenes), culturas asentadas en las tierras bajas de Bolivia (Gran Chaco).

La Población Weenhayek se localiza en la Provincia Gran Chaco del departamento de Tarija, entre los municipios de Yacuiba y Villa Montes, su población se encuentra diseminada en 22 comunidades, asentadas al margen derecho del río Pilcomayo.

La investigación se adscribió al paradigma interpretativo por permitir hacer un análisis de la iconografía textil Weenhayek desde una perspectiva gráfica y cultural, para tal propósito se recurrió al método etnográfico, para explicar, describir creencias, significados, conocimientos y las prácticas de ésta cultura, en cuanto a su historia, geografía y subsistemas socio-económicos, culturales, rituales, simbólicos y cosmológicos.

El método etnográfico asume que ciertos aspectos de la cultura son fundamentales en el entendimiento de la vida humana en todas las sociedades. Por lo que, la presente investigación se enmarcó en estudiar la cultura Weenhayek para analizarla de manera holística.

Se asumió este paradigma debido a que la misma permite estudiar los significados que se construyen en la interacción social, en el entendido que la realidad es un constructo social no independiente. Por lo que, las teorías van orientadas hacia la comprensión y el significado mediante la interacción sujeto-objeto, es decir, la teoría se constituye en una reflexión desde la práctica, con la finalidad de comprender la realidad. Para el presente caso se describió el desarrollo del textil Weenhayek.

Lo fundamental del paradigma interpretativo es que permite conocer una realidad de estudio, narrativo-biográfico y las historias de vida. En síntesis, se eligió el método etnográfico por permitir describir, analizar ideas, creencias, significados, conocimientos y prácticas del pueblo Weenhayek.

La investigación tiene como objeto de estudio la gráfica textil expresada en las llicas¹, bolsas manufacturadas con fibras vegetales de caraguatá², en cuyos diseños se muestran colores y figuras geométricas estilizadas muy llamativas, característica excepcional de la región del Chaco (Villa Montes).

Inicialmente la investigación se basó en la recopilación de información a través del trabajo de campo, mediante la observación participante y entrevistas informales en tres comunidades: Capirendita, San Antonio y Tuntey (Ver gráfico 1). Posteriormente se documentaron los puntos de vista de las tejedoras de cada una de las comunidades Weenhayek.

Para la recopilación de datos se viajó hasta la ciudad de Villa Montes, en el departamento de Tarija. La primera comunidad visitada fue Tuntey ubicada en la misma ciudad de Villa Montes, donde se visitó la tienda de artesanías Weenhayek de Sofía Romero (tejedora y dueña de Nokeyey Lhenyahay - manos creativas), que respondió a la entrevista solicitada y al registro fotográfico de los tejidos. En la misma ciudad, se visitó el Museo Indígena Weenhayek FI'WEN en el cual se obtuvo información bibliográfica y registros gráficos de los objetos del Museo. La segunda comunidad de estudio fue San Antonio, aproximadamente a 20 minutos del río Pilcomayo, allí se tomó contacto con mujeres tejedoras que permitieron los registros fotográficos de sus tejidos. La tercera comunidad de estudio fue Capirendita ubicada a 30 minutos de la ciudad de Villa Montes, tomándose contacto con la tejedora Weenhayek María Fernández a quién inicialmente se le contactó en la ciudad de La Paz, durante su participación en la feria textil indígena organizada por la "Feria a la Inversa" el año 2014.

1 La Llica es una bolsa de forma cuadrada, tejida generalmente con fibra de caraguatá ornamentada con diseños geométricos, se utilizan en la vida cotidiana, es uno de los objetos más comunes de la cultura material Weenhayek.

2 La caraguatá es una planta que pertenece a la familia bromeliáceas, con la cual se produce el hilo que es utilizado como materia prima para la manufactura de tejidos.

María Fernández fue quien brindó hospedaje para la realización de recolección de la información. Durante los días de permanencia María mostró predisposición para develar el proceso de recolección de la caraguatá, así como el hilado y el proceso de teñido de las fibras naturales con colorantes obtenidos en la región, finalizando con la demostración práctica para explicar el proceso de elaboración del textil Weenhayek.

Para la fundamentación teórica se contó con la literatura obtenida en el Museo Indígena Weenhayek (FI'WEN), así como los datos estadísticos proporcionados por el Centro de estudios regionales para el desarrollo de Tarija (CER-DET) y el Gobierno Autónomo Municipal de Villa Montes. Para el referente cultural Weenhayek se recurrió a las investigaciones de Jan-Åke Alvarsson "Yo soy Weenhayek", "El individuo y el ambiente, Vol 6", "Belleza y utilidad, Vol. 3". Edgar Ortiz Lema "Los Mataco Noctenes de Bolivia". Eladio Gutiérrez Heredia "Síntesis histórica de Villa Montes". Ministerio de Educación y Culturas, PIEB-TB "Saberes y conocimientos del pueblo Weenhayek". Para la investigación del textil Weenhayek se recurrió a las investigaciones de Jan-Åke Alvarsson "Por la malla de una Llica, Vol 4". Y Denise Arnold, Elvira Espejo, Freddy Maidana "Tejiendo la vida".

Los referentes conceptuales, el diagnóstico de la cultura Weenhayek, la transcripción de las entrevistas obtenidas mediante el trabajo de campo (Ver Anexo) y la recopilación visual por medio de fotografías, constituyen un amplio repertorio visual que sirvió como aporte a la construcción de elementos de la identidad visual. La intención de éste documento es generar un recurso visual para dar a conocer la gráfica textil Weenhayek a partir de un análisis etnográfico.

La investigación está dividida en cinco capítulos:

Capítulo I. Comprende la metodología de la investigación, inicialmente se argumenta la justificación, la elaboración de la formulación del problema, los objetivos, la delimitación espacial, la recolección y sistematización de datos, así como el cronograma, el presupuesto y los recursos materiales.

Capítulo II. Se realizó en base a la fundamentación teórica que constituye un eje para el análisis estructural de los tejidos Weenhayek. Los conceptos teóricos

comprenden la semiótica del diseño, el trazado armónico, las estructuras de ordenamiento, las estructuras de formas que permitieron establecer las retículas de guía para la gráfica en estudio.

Capítulo III. En el marco referencial se hizo un diagnóstico de la cultura estudiada, los aportes teóricos y la observación de campo que permitieron establecer aspectos generales del pueblo Wennhayek como: vivienda, idioma, vestimenta, economía, cosmovisión y la transculturación.

Capítulo IV. Comprende aportes teóricos relacionados al textil. Hace referencia a los primeros etnógrafos que estudiaron la cultura Weenhayek y que impulsaron el valor étnico de éste pueblo, al respecto se tienen fuentes documentadas desde el siglo XVI que evidencian la existencia de los tejidos en hilo de caraguatá. Mismas que están referidas al proceso de elaboración y manufacturación de los textiles Weenhayek.

El soporte teórico de gabinete y la investigación de campo permitieron establecer los colores utilizados en las llicas, la aplicación de los tintes naturales, la recolección de la caraguatá y la simbología del color en los tejidos.

Capítulo V. En éste capítulo se presenta la propuesta gráfica del proyecto, donde se fundamentan aspectos formales de la maquetación del manual iconográfico: formato, retícula, tipografía y la paleta cromática.

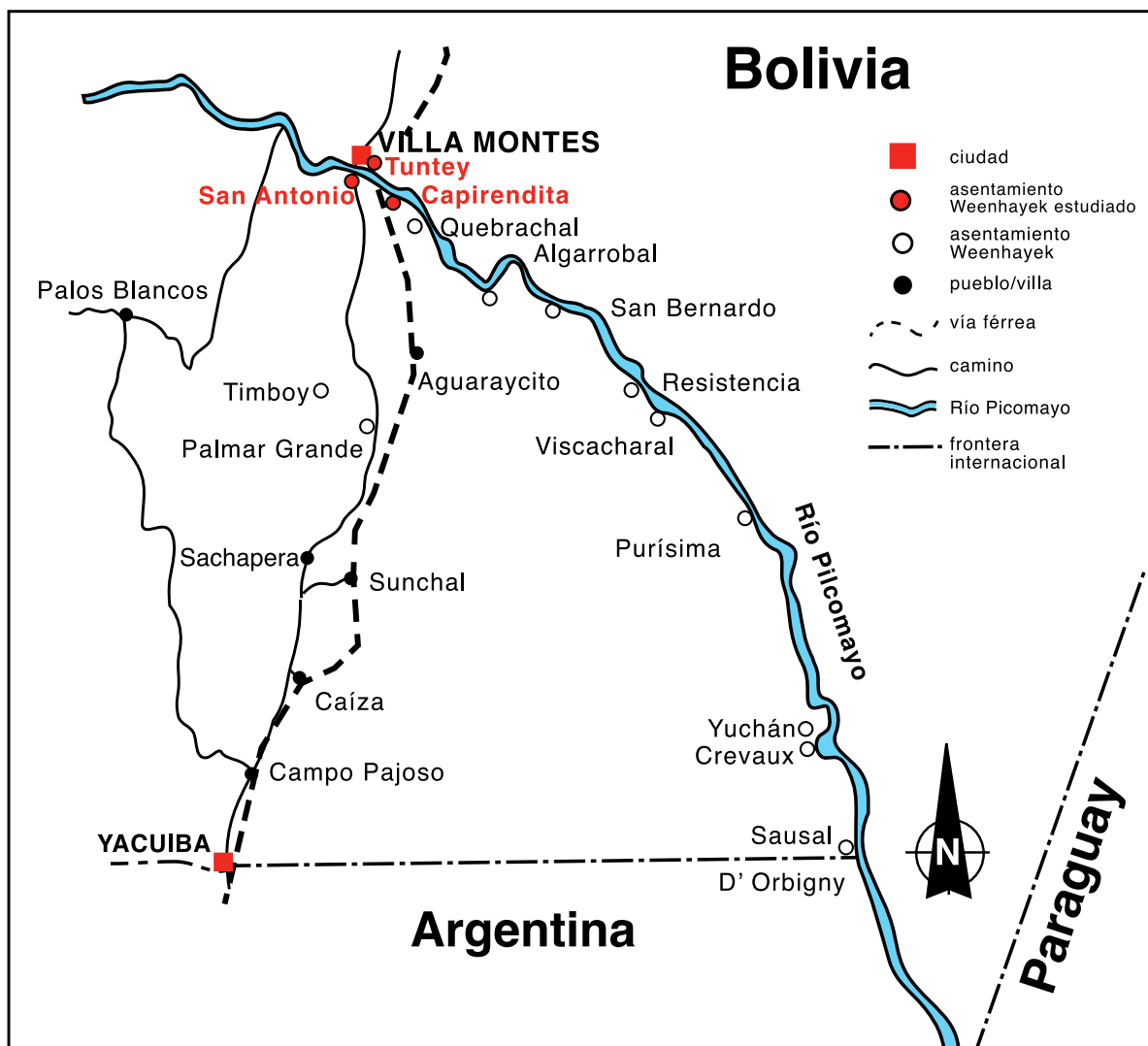
Los conceptos teóricos y la investigación de campo fueron el fundamento para elaborar el manual iconográfico. Los registros fotográficos in situ permitieron establecer la clasificación de las llicas y la selección de las imágenes iconográficas más representativas y ordenadas mediante su formación estructural en cinco categorías:

1. Líneas continuas
2. Cuadrados aislados
3. Cruces
4. Cruces no conectadas
5. Escalonado

El Manual Iconográfico se presenta al final del documento y de manera separada en formato de libro, impreso en sistema digital, respetando la maquetación señalada en el capítulo V.

Para concluir la investigación se trabajaron las conclusiones de la investigación según el planteamiento del problema, los objetivos, el referente teórico y el diagnóstico. No se hace énfasis en las recomendaciones debido a que es una investigación netamente cualitativa.

Gráfico 1. Mapa de las comunidades Weenhayek



Fuente: Alvarsson, 1993: 45 a

CAPÍTULO I

1. Justificación

En Bolivia existen diversidad de culturas en tierras altas y bajas que expresan sus vivencias mediante símbolos, costumbres, ritos, creencias, idiomas, comportamientos y vestimentas, como parte de la identidad de su comunidad. Estos pueblos han manifestado la necesidad de la representación visual como medio de comunicación para expresar, representar y preservar su cultura.

El pueblo Weenhayek mantiene su identidad cultural pese al implacable proceso de transculturación producto de la evangelización, ellos aún se consideran libres por ser autosuficientes y tener como medio de subsistencia los recursos naturales como la caza, la pesca, recolección de frutos silvestres y la artesanía.

En el textil Weenhayek existe una conexión profunda entre el rito³ y la palabra para mantener viva su lengua y cultura. El tejido practicado por las mujeres es considerado como un sistema de conocimientos ancestrales profundos en cuanto a la armonía y la abstracción de las formas.

Las mujeres Weenhayek utilizan diferentes figuras geométricas en los diseños de llicas con innumerables variaciones. Las niñas de ocho y nueve años ya conocen las figuras y muchas de ellas saben tejerlas. Por el contrario, los hombres las conocen muy poco.

Tomando en cuenta el contexto histórico y cultural, la investigación se enmarcó en rescatar los conocimientos del pueblo Weenhayek representados en los símbolos iconográficos de sus tejidos, mismos que se constituyen en patrimonio visual. La semiótica utilizada se compenetra con el simbolismo naturalista, mitológico y de forma.

Producto de la investigación se propone un documento gráfico que recopila la variedad de diseños de llicas tejidas en hilo de caraguatá, elaboradas por mujeres indígenas Weenhayek que preservan la identidad cultural a través del textil.

3 Las mujeres tejedoras Weenhayek transmiten los conocimientos textiles de generación en generación a sus hijas a temprana edad, como un rito de iniciación a la etapa adulta.

Luego de un análisis geométrico y teórico se vectorizaron los diseños con la aplicación de programas informáticos. La finalidad del trabajo de investigación consistió en estudiar e interpretar la riqueza gráfica plasmada en los tejidos, explicando los rasgos gráficos y el simbolismo de las llicas.

2. Formulación del problema

Muchos pueblos de la Amazonía y las tierras bajas de Bolivia fueron poco conocidos hasta finales del siglo XX, por la dificultad de contacto entre oriente y occidente producto de los grandes ríos y bosques impenetrables así como la falta de carreteras. Aspectos que hicieron que quedaran en el olvido y sufrieran postergación dentro el territorio nacional.

La presente investigación se enfoca al estudio de los tejidos de la cultura Weenhayek del Gran Chaco dentro el campo del diseño. Al respecto se cuenta con las investigaciones de Jan-Åke Alvasson, quien en 1976 llegó por primera vez al Chaco quedando sorprendido por la belleza de las llicas y otros objetos del arte Weenhayek, producto de ello, se tuvo la idea de rescatar lo amenazado por la cultura occidental. La finalidad, resguardar la artesanía del lugar mediante un Museo local, con la textilería Weenhayek.

En Bolivia existen colecciones textiles Weenhayek en el Museo de Etnografía y Folklore (MUSEF) de La Paz y el Museo Weenhayek en Villa Montes. Sin embargo, las piezas más valiosas fueron llevadas al Museo Etnográfico de Gotemburgo (GEM), justificando que el GEM tenía mejores recursos para conservar los tesoros culturales de este pueblo. Esto permitió reflexionar sobre la poca valoración y desconocimiento de los bolivianos con relación a las culturas amazónicas del país.

Otras contribuciones literarias son las de Zadir Milla Euribe y Willy Cortés Hemgler quienes estudiaron el trazado armónico.

La propuesta del trabajo consiste en la realización de un documento que describe gráficamente la representación iconográfica del textil Weenhayek, enfocada desde la perspectiva del diseño gráfico.

Estas formas tienen una organización implícita según la interpretación de su estructura geométrica. El conjunto de la propuesta expresa la síntesis significativa entre forma y organización. Ambos casos, reflejan la estructura geométrica de la propuesta de diseño.

El programa informático vectorial adobe illustrator permitió establecer los parámetros de ordenamiento, traslación, rotación, reflexión, extensión; además del programa adobe photoshop para el retoque de las fotografías y el adobe indesign para la diagramación del Manual Iconográfico.

Las culturas de las tierras bajas corren el riesgo de diluirse por el avance del desarrollo moderno y desaparecer debido a diversos factores como el cambio climático, contaminación de los ríos o por efectos de la transculturación⁴. Por este motivo, es importante destacar el aporte teórico de investigaciones y estudios enfocados dentro el campo del diseño gráfico, relacionados con el sector artesanal y tradicional.

3. Objetivos

3.1. Objetivo general

Elaborar un manual iconográfico de llicas del pueblo Weenhayek del Gran Chaco, departamento de Tarija.

3.2. Objetivos específicos

- Analizar la gráfica textil Weenhayek a través de una investigación histórica y cultural refrendada con la investigación de campo.
- Sistematizar la estructura modular de las llicas, tomando en cuenta la simbología y los referentes culturales de la región.
- Estructurar la vectorización de los diseños de las llicas del pueblo Weenhayek.

⁴ Se trata de un proceso de infiltración de rasgos de la cultura llamada occidental sobre la nativa, en este caso los Weenhayek que se dió por contacto en diferentes etapas, explicadas ampliamente en el capítulo III, pág. 42-43.

4. Método etnográfico

La presente investigación tuvo como objetivo dar respuesta sistemática sobre la gráfica textil Weenhayek representada en las llicas a través del trabajo de campo de observación participante y la entrevista informal en tres comunidades (Capirendita, San Antonio y Tuntey). Se documentaron los puntos de vista de los participantes con informaciones verbales y datos para el análisis cualitativo.

El diseño de investigación se estructuró en tres etapas:

Etapas 1. Recopilación de datos

Etapas 2. Análisis y sistematización de datos

Etapas 3. Elaboración de propuesta

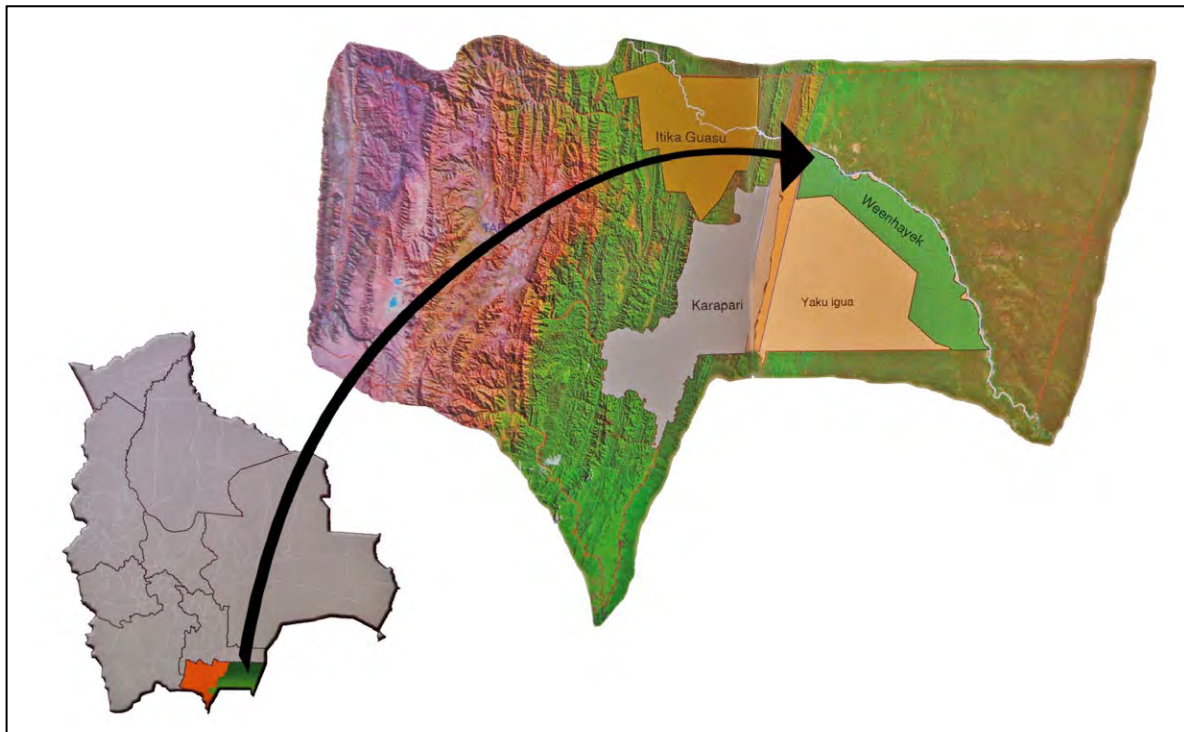
ETAPA	MÉTODO	TÉCNICA	RESULTADOS
ETAPA 1 Recopilación de datos sobre la cultura Weenhayek	Histórico Interpretativo Cualitativo	<ul style="list-style-type: none"> • Observación de campo • Información obtenida por medio de literatura referencial 	Consolidación de la fundamentación teórica sobre la historia del textil Weenhayek
ETAPA 2 Análisis y sistematización de datos	Interpretativo Cualitativo	<ul style="list-style-type: none"> • Diseño metodológico • Fundamentación teórica • Diagnóstico 	Análisis e interpretación de datos y conclusiones
ETAPA 3 Propuesta	Interpretativo Cualitativo	<ul style="list-style-type: none"> • Elaboración del manual iconográfico textil Weenhayek 	Documento gráfico final

5. Población y delimitación de estudio

La población de estudio estuvo dirigida a mujeres tejedoras, quienes elaboran y diseñan los tejidos de llicas. Para la investigación se tuvo contacto con diez mujeres tejedoras comprendidas entre 30 a 80 años, de las cuales cuatro tejedoras accedieron a la entrevista en las tres comunidades en estudio.

La realización del manual iconográfico textil del pueblo Weenhayek comprende una investigación histórica desde tiempos precolombinos hasta la actualidad, en las comunidades de Tuntey, San Antonio y Capirendita ubicadas en la Provincia del Gran Chaco, Villa Montes, del departamento de Tarija, al sur-este de Bolivia.

Gráfico 2. Territorios indígenas del departamento de Tarija



Fuente: Centro de Estudios Regionales para el Desarrollo de Tarija

6. Recolección y sistematización de datos

La recolección de datos se realizó en tres comunidades Weenhayek en la región de Villa Montes: Tuntey, San Antonio y Capirendita.

Inicialmente las mujeres tejedoras mostraron poca predisposición a responder las entrevistas, para lograr el objetivo de la recolección de datos se optó por visitar directamente los hogares de las tejedoras hasta lograr generar un grado de confianza, consolidada la confianza se procedió a la entrevista, quienes accedieron con mayor amplitud a mostrar sus productos hechos en fibra de caraguatá. Ahí se pudo observar que las mujeres se dedican al tejido de llicas y el proceso del teñido natural.

La primera comunidad visitada fue Tuntey, en Villa Montes, en la que se realizó registros fotográficos de los tejidos y entrevistas en la tienda de artesanías Weenhayek “Nokeyey Lhenyahay” (manos creativas) de Sofía Romero, también se visitó el Museo Indígena Weenhayek (FI’WEN) para la obtención de información bibliográfica y los registros fotográficos.

La segunda comunidad visitada fue San Antonio, donde se tomó contacto con la tejedora Elsa Pereira, quien permitió los registros fotográficos de sus tejidos.

La tercera comunidad visitada fue Capirendita, allá se tomó contacto con las tejedoras Weenhayek María Fernández y Fabiana Pérez para realizar los registros fotográficos del proceso de teñido del hilo y el tejido de las llicas con una serie de diseños.

El apoyo teórico fue obtenido del:

- Museo Indígena Weenhayek. FI’WEN
- Centro de Estudios Regionales para el Desarrollo de Tarija. CER-DET
- Gobierno Autónomo Municipal de Villa Montes
- Ministerio de Educación y Culturas

Para el referente cultural Weenhayek se recurrió a los siguientes autores:

- Jan-Åke Alvarsson
- Edgar Ortiz Lema
- Eladio Gutiérrez Heredia
- Denise Arnold; Elvira Espejo; Freddy Maidana
- Teresa Gisbert; Silvia Arce; Martha Cajías

Para el análisis iconográfico del textil Weenhayek se consultó las investigaciones de:

- Zadir Milla Euribe
- Willy Cortés Hemgler

La sistematización de datos se realizó inicialmente con la transcripción de las observaciones realizadas in situ, además de la transcripción y categorización de las entrevistas cuyas informaciones verbales permitieron analizar los significados, las formas de vida, las costumbres y las prácticas de elaboración textil del grupo cultural Weenhayek; datos que fueron revelados en función de las preguntas realizadas en la presente investigación (Ver ANEXOS).

7. Análisis de datos

La segunda etapa se basó en el análisis de interpretación de la información obtenida por medio del método de la observación de campo y las entrevistas para contrastar diferentes puntos de vista sobre el tema de investigación y dar respuesta a los problemas formulados.

El análisis de los datos derivó en buscar un significado más amplio a las respuestas sobre el textil Weenhayek, comparándolo con otros conocimientos teóricos, ya que, por medio de éste estudio se pasó a la siguiente etapa de descripción simbólica e iconográfica del objeto de trabajo.

Los registros fotográficos reflejan que las llicas presentan diferentes diseños geométricos, con aplicaciones de colores monocromáticos, bicromáticos, tricromáticos o más colores, la mayoría tejidas en hilo de caraguatá, muy pocas en lana y algodón. Cada diseño de llica es único con características comunes en su significado, lo que permite clasificarlas en categorías para su análisis iconográfico.

8. Cronograma

TAREA	OCT-NOV 2014	FEB 2015	MAR 2015	ABR 2015	MAY 2015	JUN 2015	JUL 2015
Trabajo de campo							
Acopio de datos de la investigación							
Sistematización de la información							
Sistematización teórica de la memoria del Proyecto de Grado							
Sistematización de la iconografía textil							
Proceso de elaboración del manual iconográfico							

9. Presupuesto

Para emprender la investigación se tomaron los primeros contactos en la ciudad de La Paz y en función de ello se determinó el lugar del hospedaje. Santa Cruz fue lugar de tránsito para organizar y ajustar algunos detalles para luego continuar el viaje a Villa Montes.

El trabajo de campo fue financiado con recursos propios, lo que significó un gran esfuerzo económico durante las tres semanas de permanencia en la ciudad de Villa Montes y las tres poblaciones Weenhayek visitadas.

Gastos generales del trabajo de campo

• Pasajes de ida La Paz - Santa Cruz	506	Bs.
• Pasajes de ida Santa Cruz - Villa Montes	106	Bs.
• Pasajes de Villa Montes - Capirendita	100	Bs.
• Pasajes de Villa Montes - San Antonio	80	Bs.
• Pasajes de retorno Villa Montes - Santa Cruz	106	Bs.
• Pasajes de retorno Santa Cruz - La Paz	506	Bs.
• Gastos de pasajes internos y alimentación	1.400	Bs.
• Gastos de refrigerio para las tejedoras	400	Bs.
• Gastos de comunicación	140	Bs.
• Gastos de hospedaje en Santa Cruz	400	Bs.
• Gastos de hospedaje en Villa Montes	1.000	Bs.

Recopilación de información

teórica y compra de material textil.

• Compra de llicas	150	Bs.
• Insumos textiles, caraguatá, tintes	175	Bs.
• Compra de cámara fotográfica de 16 mega pixels	1.050	Bs.
• Grabadora	800	Bs.
• Material de escritorio	150	Bs.
COSTO TOTAL	7.069	Bs.

10. Recursos materiales

Para la investigación de campo se utilizaron los siguientes materiales:

- Cámaras fotográficas
- Computadora
- Grabadora
- Tablero
- Papel bond
- Papel cuadriculado
- Bolígrafos
- Lápices
- Marcadores

11. Costos de impresión del Manual Iconográfico

Impresión en sistema digital.

Tapa y contratapa full color en couché mate de 250 gr.; interiores 52 pág., full color en papel couché mate de 170 gr.

Costo unitario 150 Bs.

12. Logística

Durante el trabajo de campo en los meses de octubre y noviembre las temperaturas llegan hasta los 49° C, por lo cual se llevó ropa liviana de algodón de manga larga, gorras de protección contra el sol, botas para las zonas espinosas y agua para evitar la deshidratación.

Su fauna presenta animales e insectos peligrosos como víboras, zancudos, vinchucas que provocan alteraciones físicas, para lo cual, se tomó las provisiones de vacuna contra la fiebre amarilla.

CAPITULO II

1. Fundamentación teórica

1.1 Concepto de diseño

Para definir el concepto de diseño, se tomó como referencia a Cortés Hemgler por ser el más adecuado para la investigación, él formula lo siguiente:

“El diseño es la actitud de imaginar, calcular, elaborar o fabricar objetos utilitarios, o crear adornos u otros elementos que sean estos decorativos o no...”. (2012: 65)

“El concepto de diseño es asimilado generalmente como la solución a un problema dentro de una comunidad...”. (2012: 66)

“El proceso de diseño aparece en culturas muy primitivas, para solucionar necesidades de protección, alimentación, climatologías...”. (Ibid p. 66)

“Los razonamientos que intervienen en la creación y solución de objetos se llama “diseño”, mezclados con acciones que son la construcción”. (2012: 68)

“Cada diseño realizado para solucionar un problema o necesidad, crea nuevas expectativas y modificaciones en el medio circundante como en la organización social, en este sentido esta claro que el diseño se encuentra interrelacionado con la cultura...”. (ibid p. 68)

1.2. Los objetos

Cortés define que el diseño tiene la capacidad de cambiar comportamientos y actitudes en grupos humanos, puesto que con él se fabrican elementos que conforman la segunda naturaleza, es decir, los objetos, muebles, artefactos, vestimenta, decoración, vivienda.

El estudio de los objetos permite analizar los conocimientos que lograron obtener las diversas culturas en los campos de la ciencia y la estética⁵. Todos los pueblos en un momento dado de su historia emplearon los objetos como símbolos y signos jerárquicos, dándole un cierto significado de trascendencia más allá de la vida y la muerte. Lo inmortal se hace presente con los objetos perecederos en el tiempo. La

⁵ En la estética de las llicas Weenhayek se encuentra armonía en la disposición de los elementos y un equilibrio entre las proporciones mediante la repetición simétrica de los patrones de diseño.

convicción del hombre de poseer algo perdurable que trascendiera en su paso por el mundo.

1.3. Figuras geométricas y comportamiento humano

Cortés define que:

“...el entorno influye en la conducta de los seres humanos, puesto que la capacidad de nuestro cerebro le permite realizar cálculos precisos de las distancias y proporciones presentes en los objetos, medidas que tienen a la vez un mensaje intrínseco para nuestra psique, y que actualmente comenzamos a comprender, y que nos obliga a cuestionar el por que del empleo de éstas proporciones desde la antigüedad hasta nuestros días”.
(2012: 45)

Para fines del estudio se debe considerar que la naturaleza tiene contacto directo con los seres vivos desde sus orígenes se comunica con los seres vivientes empleando formas en sus creaciones, aprovecha la infinidad de diseños que ostenta la vegetación y la fauna, evocando a convivir en armonía entre los seres que habitan el planeta tierra.

2. Manifestaciones culturales y lenguaje de síntesis

Entre las manifestaciones culturales que contribuyeron al lenguaje de síntesis geométrica están:

- La propuesta estética del cubismo, fue un movimiento artístico desarrollado entre 1907 y 1914, nacido en Francia y encabezado por Pablo Picasso, Georges Braque y Juan Gris.

Cortés define que:

“...es una tendencia esencial pues da pie al resto de las vanguardias europeas del siglo XX. No se trata de un ismo más, sino de la ruptura definitiva con la pintura tradicional” (2012: 136).

El cubismo trata las formas de la naturaleza por medio de figuras geométricas, fragmentando líneas y superficies. No hay sensación de profundidad y los detalles se suprimen.

- El neoplasticismo es la corriente artística impulsada por Piet Mondrian en 1917, Según Cortés:

“...esta corriente proponía despojar al arte de todo elemento accesorio en un intento de llegar a la esencia a través de un lenguaje plástico objetivo y como consecuencia, universal”. (2012: 88)

La teoría de Mondrian tuvo su origen en las obras cubistas de Braque y Picasso, recuperando un proceso de abstracción en virtud del cual las formas se reducen a líneas rectas horizontales y verticales y los colores negro, blanco, gris y los tres primarios rojo, amarillo y azul. El Neoplasticismo está considerado, junto con el suprematismo, el origen de la abstracción geométrica.

- Como señala el *diccionario del saber moderno*:

“El suprematismo, nombre dado por Malevitch a la abstracción geométrica, derivada del cubismo en Rusia hacia 1913 y que llevó hasta sus últimas consecuencias la fragmentación del objeto introducido por Picasso y Braque algunos años antes”. (1977: 506-507)

No se trata solamente de reducir a pedazos la imagen del mundo visible, sino de reemplazarlo en el lienzo por formas geométricas simples tales como el círculo, el cuadrado, el rectángulo y la cruz. Las concepciones suprematistas pronto entrarían en Alemania, donde contribuyeron a establecer la ideología del Bauhaus.

- La Bauhaus nace en Alemania en 1919. Según el diccionario del saber moderno:

“Las ideas del neoplasticismo y del suprematismo fueron recogidas por Walter Gropius para fundar y dirigir la Bauhaus formando el cuerpo docente de la escuela bajo la influencia de Paúl Klee, Wassily Kandinsky y Laszlo Moholy-Nagy procedentes del movimiento constructivista ruso”. (1977: 31)

La Bauhaus formó su propia doctrina centrada en conseguir una síntesis entre arte y artesanía para convertir al artista en un técnico proyectista. La tarea predominante de la Bauhaus era develar la sintaxis del lenguaje de la visión: es decir, modos de organizar elementos geométricos y tipográficos. Klee se centra principalmente en el valor del trazo, Kandinsky se basó en la idea de la síntesis de las artes; trató de encontrar correspondencia entre los colores y las formas: el amarillo tiene su equivalencia en el triángulo, el rojo en el cuadrado y el azul en el círculo. Los elementos primarios como el cuadrado, el círculo y el triángulo se hallan en todas las artes.

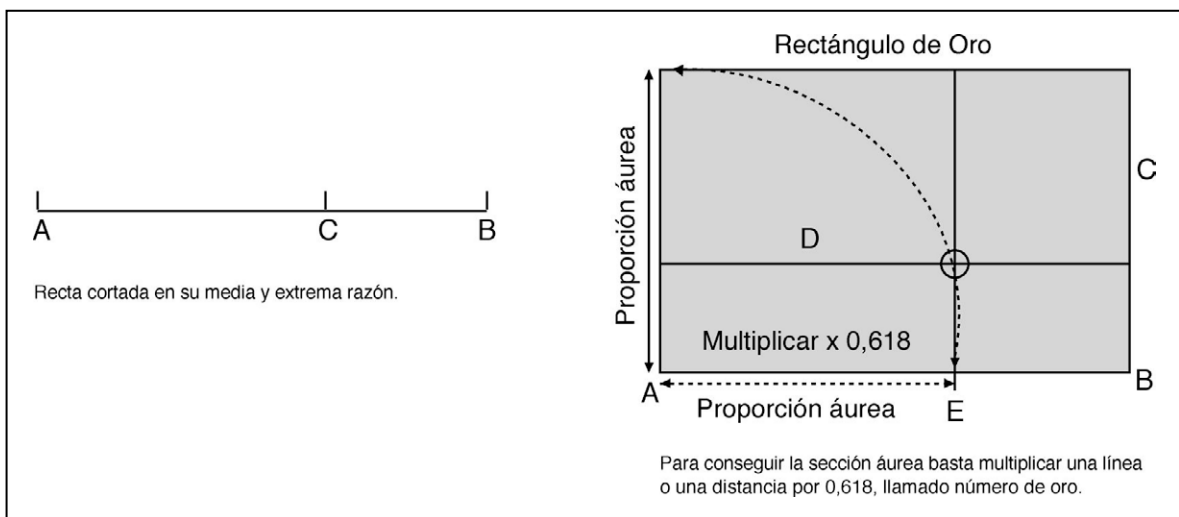
3. Proporción áurea

Proporción áurea, número de oro, número áureo, razón dorada, divina proporción. Todos estos nombres hacen referencia a lo que en matemáticas se denomina (phi). Es la relación perfectamente proporcional del conjunto con sus partes. En el pasado, los humanos, desarrollaron diversas maneras de expresar las verdades existenciales, cuando los números reflejaban relaciones místicas y armonías divinas, la razón de la proporción áurea formaba parte del nuevo lenguaje de las matemáticas de explicaciones reales y simbólicas. El lenguaje matemático es una modalidad misteriosa, armoniosa y mágica, para devenir las abstracciones en realidades y las incógnitas como soluciones a enigmas prácticos.

La proporción áurea se conoció desde la antigüedad, Hemenway en su libro *El código secreto*, publicado el año 2008, sostiene que:

“...el primero en utilizar las matemáticas para hacer cálculos, fue Euclides (325-265 a.C.), quien en su libro Elementos dibujó una línea y la dividió en lo que llamó su “media y extrema razón”. Se dice que una recta ha sido cortada en su media y extrema razón cuando el conjunto de la línea guarda la misma proporción con respecto a su segmento mayor que éste último con el menor. La razón entre el conjunto de la línea AB y su parte mayor AC es igual a la razón entre la parte mayor AC y la parte menor CB. Calculando esta razón matemática, resulta que es de aproximadamente 1.61803”. (p.14)

Gráfico 3. Formación áurea



Fuente: Hemenway, 2008:14

4. La semiótica

Rosental en su libro *Diccionario de filosofía*, publicado el año 1975 afirma que:

“La semiótica es la disciplina que se ocupa del estudio comparativo de signos, desde los sistemas de señalización más sencillos hasta los lenguajes naturales y los lenguajes formalizados de la ciencia. Las funciones básicas de un sistema de signos son: 1. Transmitir una comunicación o la expresión de un sentido. 2. Comunicar, es decir, hacer posible que el oyente comprenda una comunicación transmitida y también la de inducir a una acción, influir emotivamente”. (p. 416)

4.1. La semiótica del diseño

Las necesidades de comunicación y su sentido de reciprocidad cósmica en las sociedades precolombinas las llevaron a desarrollar formas de lenguaje comprensibles bajo la lógica de su simbolismo naturalista y geométrico, estableciendo un sentido de ordenamiento común. Los signos escalonados, espirales, diagonales y totémicos, pertenecen a los pueblos amazónicos como también andinos.

En el textil Weenhayek se encuentra tal capacidad de síntesis que potencia sus conocimientos como un sistema lógico, geométrico y simbólico conjugando lenguaje, ciencia y filosofía por lo que se está frente a un sistema epistemológico geométrico en el que su concepción ocupa un lugar en el espacio y adopta una forma ordenada en su composición.

Según Zadir Milla:

“La Semiótica del Diseño es una disciplina de la Estética que tiene como objetivo definir los aspectos simbólicos que intervienen en los procesos constructivos del diseño”. (1990: 5)

La Estética determina los valores conceptuales, compositivos y estilísticos del objeto artístico en relación a las condicionantes de su creación.

En su metodología Zadir Milla dirige el análisis a través de dos cauces principales: *“El conocimiento del principio conceptual en el hecho simbólico y el manejo de los procedimientos del diseño implícitos en el objeto estético”.* (ibid p. 5)

4.2. El simbolismo

La iconografía del arte precolombino está comprendida básicamente por tres géneros de imágenes; aquellas que se conocen del mundo real, otras que pertenecen al campo de la imaginación fantástica mitológica y finalmente aquellas otras procedentes del razonamiento calculador. Si bien no existen límites definitivos entre cada uno de estos universos, en su totalidad conforman las representaciones de la concepción del mundo. Según Milla se ordenan respectivamente en tres niveles de comprensión de acuerdo al siguiente detalle:

- **“La cosmovisión:** *que observa el entorno natural y social, y que se representa en la Iconografía Naturalista. Hombres, animales y plantas conviviendo en un mismo hábitat fueron motivo permanente de estilización.*
- **La cosmogonía:** *que explica los orígenes y poderes de las entidades naturales, interpretando las concepciones mágico-religiosas en las cuales lo mítico se explica por los valores de correspondencia y las relaciones de analogía entre lo real y lo sobrenatural, lo conocido y lo desconocido.*
- **La cosmología:** *que expresa los conceptos de orden, número y ritmo, cohesionando lógicamente y orgánicamente a las concepciones del espacio en una visión integral del todo y sus partes reflejado en la unidad de la multiplicidad de la composición. Se manifiesta en la iconología geométrica y en la Composición Simbólica del Diseño, como una forma de abstracción de las leyes de Ordenamiento Universal.*

Cosmovisión, Cosmogonía y Cosmología constituyen los planos de significación de los cuales se generan el naturalismo, el simbolismo y la abstracción geométrica como una respuesta estética de la forma al contenido”.
(1990: 8)

4.3. La composición simbólica

En la composición simbólica, las estructuras iconológicas geométricas constituyen el principio de organización de los elementos sobre el plano básico y construcción de las formas del diseño.

Dichas estructuras conforman un código general mediante el cual se ordenan los valores sintácticos que definen los caracteres del espacio y la forma, para ello, rigen tres aspectos básicos de la composición.

Según Milla son: la estructura de orden, la estructura proporcional y la estructura formal.

- **“La estructura de orden:** establece las distribuciones y correspondencias simétricas que organizan la composición del espacio.
- **La estructura proporcional:** define las relaciones de medidas de la red de construcción o del trazado armónico, que construyen el soporte para las simetrías estáticas o dinámicas que forman toda composición modular.
- **La estructura formal:** manifiesta la serie de signos geométricos que participan de la temática iconográfica del diseño”. (1990: 7)

4.4. Lenguaje

Los seres humanos no viven aislados, forman parte de grupos y en interacción permanente con otras personas. No hay interacción sin comunicación. Tanto la interacción como la comunicación, están ligadas al lenguaje. De esta manera el lenguaje está en la base de la comunicación, es el vehículo privilegiado de la comunicación social.

Milla define que:

“Comprendido como vehículo de comunicación, todo lenguaje conformado por un universo de signos y símbolos, se estructuran a partir de una sintaxis mediante la cual se organiza el discurso visual observando los aspectos denotativos que en ello participan, y de una semántica que confiere el sentido signifiante a la connotación de la imagen”. (1990:6)

En el arte andino, todo mensaje visual contiene tres niveles de códigos o lenguajes que Milla define en tres niveles:

- **“El lenguaje visual:** que presenta los aspectos morfológicos y sintácticos que delimitan el universo gráfico de la imagen.
- **El lenguaje plástico:** determinado por la concepción estética de la forma, definiendo su carácter estilístico figurativo o abstracto.
- **El lenguaje simbólico:** establecido por las correspondencias entre signo, discurso y contenido, que determinan su carácter representativo, interpretativo o creativo y su forma de expresión visual”. (Ibid p. 6)

5. Elementos fundamentales del diseño

Dentro la composición del diseño se usan los siguientes elementos morfológicos: el punto, la línea y el plano, sin ellos no podría existir género artístico alguno.

5.1. El punto

El punto está afianzado en su sitio, sin mostrarse inclinado, ni desplazado en ninguna dirección horizontal o vertical, así como tampoco hacia delante ni hacia atrás. La tensión concéntrica es la única que revela su afinidad con el círculo. En cuanto a las otras cualidades, éstas se relacionan más con el cuadrado. Una vez que el punto queda dispuesto en la superficie, se constituye en un símbolo conciso, por tanto, es el elemento primario de la obra gráfica.

Kandinsky en su libro *Punto y línea sobre el plano*, señala que:

“...el punto es igual al reposo. La línea es igual a la tensión interior móvil, emanada del movimiento. El punto y la línea equivalen cruzamientos, combinaciones, que constituyen un lenguaje propio, imposible de transmitir con palabras”. (1996:108)

5.2. La línea

La línea geométrica está considerada como un ente invisible, es el trazo que el punto deja con su movilidad, la línea es la sucesión de puntos, se pasa del estado estático al dinámico con todas estas fuerzas provenientes del exterior, las cuales se transforman en líneas; sus combinaciones dependen de la diversidad de las líneas. Kandinsky determina que los tipos de rectas son tres y de ellas derivan otras variantes:

- **“Línea horizontal:** es la base proyectora, fría, capaz de ser continuada en distintas direcciones sobre el plano. El tono básico de la línea horizontal está constituido por frialdad y aplastamiento, se define como la forma más infinita y fría de movimiento.

- **Línea vertical:** línea opuesta a la anterior, forma con ella un ángulo recto, aquí la altura está opuesta al aplastamiento, en tanto que el frío está sustituido por el calor; la vertical es, por consiguiente, la forma más limpia de la infinita y cálida posibilidad de movimiento.

- **Línea diagonal:** es la recta que esquemáticamente se separa en ángulos iguales de las mencionadas arriba, su tendencia hacia las dos es semejante, es la unión de frío y calidez, es una forma infinita y templada”. (1996:49)

5.3. El plano

El plano esquemático se encuentra limitado por dos líneas horizontales y dos verticales en cuya virtud se convierte en una entidad que goza de independencia. La preponderancia de cada una de estas es el alto y el ancho exagerados del plano básico. Cada plano básico emana del cruce de dos horizontales y dos verticales, tiene en consecuencia, cuatro lados.

6. Trazado armónico

El proceso de toda ley de formación armónica tiene su inicio en un cuadrado del cual derivan las construcciones en el rectángulo o en el círculo. El uso del cuadrado como módulo y principio formativo del espacio tuvo especial énfasis en el carácter proporcional y simbólico de la geometría del diseño Precolombino.

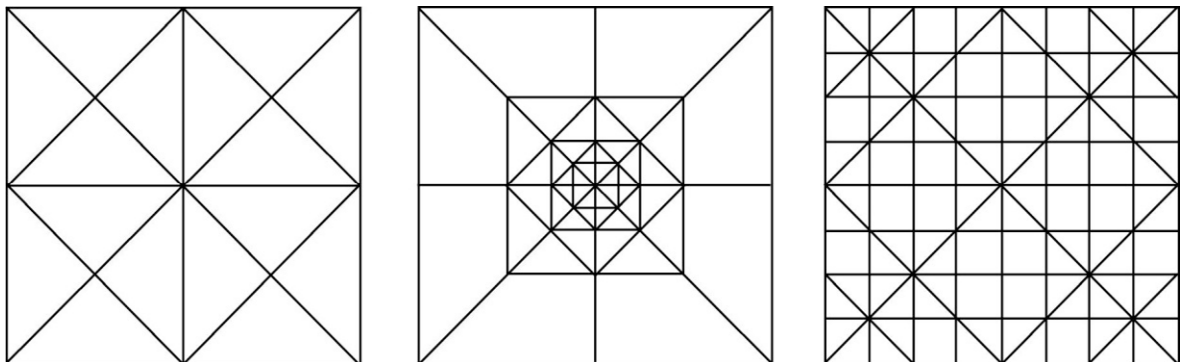
Según Zadir Milla, el sistema de trazados armónicos parte de dos leyes de formación básica: La “Ley de la bipartición” y la “Ley de la tripartición” del espacio generando proporciones estáticas y dinámicas. (1990: 20)

6.1. Ley de la bipartición o trazado armónico binario

Milla define que:

“La ley de formación de la “bipartición armónica” se genera por la alternancia de rombos y cuadrados que se interiorizan sucesivamente y cuya proyección lineal forma la malla de construcción binaria”. (1990:22)

Gráfico 4. Trazado armónico binario



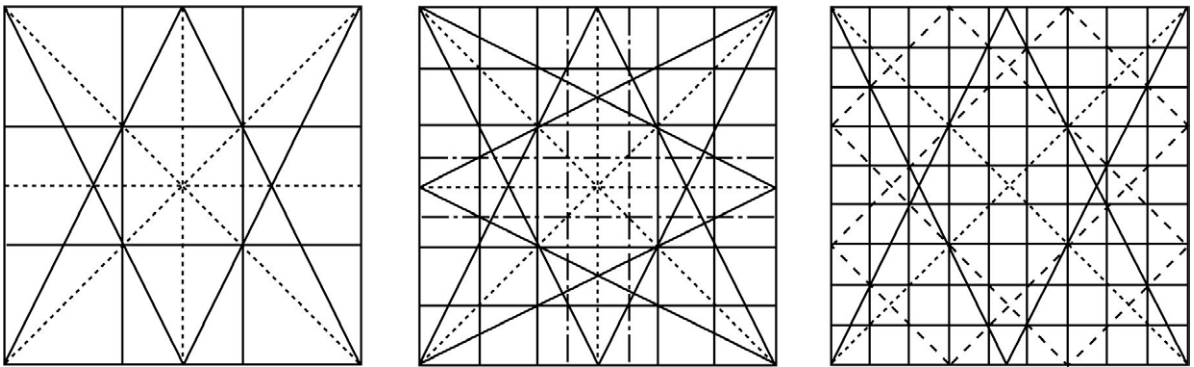
Fuente: Zadir Milla, 1990: 22

6.2. Ley de la tripartición o trazado armónico terciario

Milla define que:

“La ley de la tripartición armónica” resulta del juego de las diagonales del cuadrado con las diagonales del rectángulo $\frac{1}{2}$, cuyas cruces permiten ubicar los puntos del trazo de las ortogonales respectivas”. (1990:22)

Gráfico 5. Trazado armónico terciario



Fuente: Zadir Milla, 1990: 22

7. Iconología geométrica

Los conceptos espaciales de la cosmología tienen su manifestación iconográfica en una serie de signos geométricos. Milla define que: *“estos signos se ordenan en tres géneros principales: las estructuras de ordenamiento, las estructuras de formación y las estructuras de síntesis”*. (1990: 18)

7.1. Estructuras de ordenamiento

Son aquellas que expresan las cualidades del plano básico como espacio simbólico, por tanto, posibilitan la distribución simétrica de los elementos interiores.

Estas estructuras según Milla son: *“la unidad, dualidad, tripartición y cuatripartición, que representan la definición de las formas, tales como el cuadrado, la diagonal, el rombo, el triángulo, el escalonado, las cruces y las espirales”*. (1990: 41)

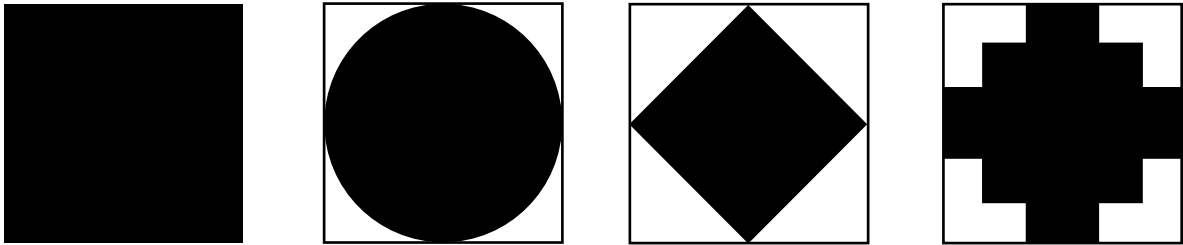
- **La unidad, el cuadrado**

“Toda unidad espacial se expresa iconológicamente en el signo del “cuadrado”, el cual, encierra las cualidades formativas estructurales de todo rectángulo en general. De ésta manera las leyes de formación implícitas en el cuadrado se reflejan operativamente en cualquier espacio rectangular.

La estructura cuadriculada y la estructura iconológica constituyen la unidad estructural de la forma. Su interrelación crea simetrías de organización de signos complejos y composiciones modulares, en escalas de unidades que forman submódulos, módulos o supermódulos”. (Milla, 1990: 43)

La expresión figurativa del cuadrado, se manifiesta como la unidad central, generadora de las medidas proporcionales del diseño.

Gráfico 6. Variaciones de unidad



Fuente: Elaboración propia

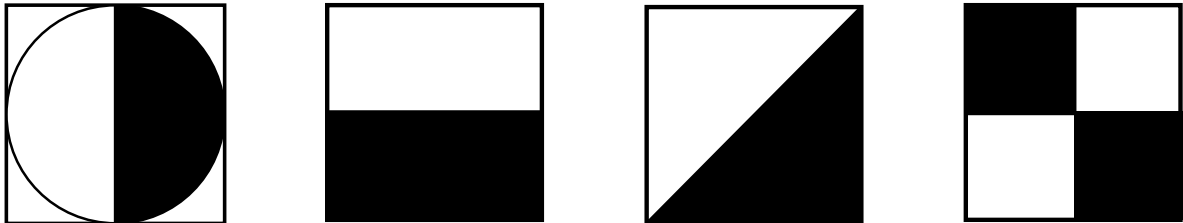
- **La dualidad: los pares ordenados**

“Como principio lógico, toda dualidad se ordena en pares de opuestos y en pares de complementarios generados a partir de una estructura inicial o principal, analógicamente el cuadrado se ordena en pares de perpendiculares y en pares de diagonales formando cruces.

En la concepción de ordenamiento de los planos en arriba y abajo, co-existen los pares de opuestos y complementarios, por su sentido y movimiento. La relación arriba-abajo se representa iconológicamente en un rectángulo de proporciones 1/2 equivalente a dos cuadrados sobrepuestos verticalmente y se interpreta figurativamente como uno de los sentidos denotativos del signo de la serpiente bicéfala”. (Milla, 1990: 48)

El diseño de composiciones modulares, como el principio de dualidad se manifiesta en simetrías de alternancia, inversión, reflexión, interiorización y exteriorización.

Gráfico 7. Variaciones de dualidad



Fuente: Elaboración propia

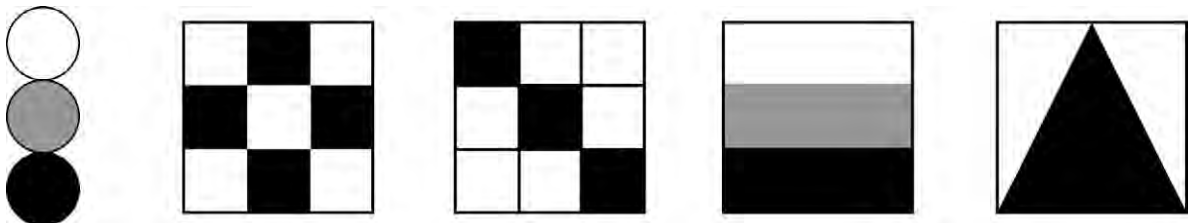
• La tripartición

“El concepto espacial de la tripartición deviene de la dualidad ordenada a partir de un centro originario o de encuentro.

El principio se expresa en la cosmología Andina como la concepción del universo ordenado en tres planos de existencia: el “mundo de arriba”, el “mundo de aquí”, y el “mundo de adentro”, representando iconológicamente como un “óvalo alargado”, conformado por tres círculos virtuales, o por su análogo rectangular formado por tres cuadrados”. (Milla, 1990: 56)

El principio de tripartición aplicado al plano cuadrado, origina en la iconología geométrica una serie de estructuras formales sobre la cuadrícula de tres unidades por lado que resultan de las composiciones ortogonales y diagonales”.

Gráfico 8. Variaciones de tripartición



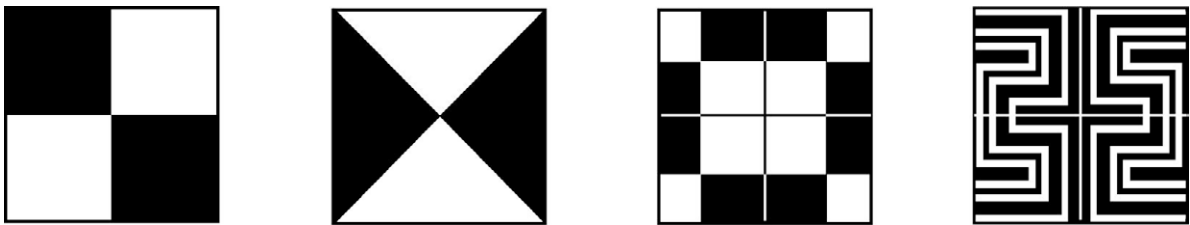
Fuente: Elaboración propia

• La cuatripartición

“La cuatripartición del plano expresa la paridad de la dualidad y se ordena en un cuadrado dividido perpendicularmente en cuatro partes iguales. Su configuración resulta de las estructuras cuadrado y cruz, se compone simétricamente bajo la estructura de las diagonales”. (Milla, 1990: 53)

El elemento centro se constituye como eje de distribución compositiva, siendo lugar de cruces de las diagonales del cuadrado, además de ser punto referencial básico en el ordenamiento de las leyes de la formación compositiva.

Gráfico 9. Variaciones de cuatripartición



Fuente: Elaboración propia

La cuatripartición en el diseño Weenhayek, es geométrica y simétrica, basada en la repetición e inversión de elementos, se puede dividir el patrón en dos o cuatro secciones. Es una combinación de dos partes complementarias. Un campo es abierto mientras que el otro es cerrado. Es una combinación de dos oposiciones binarias.

Para los Weenhayek el concepto de los puntos cardinales es una combinación de dos oposiciones binarias: caliente - frío y salida del sol - puesta del sol. Los puntos cardinales son entonces cuatro, los compartimientos mundiales son también cuatro, el área cultural donde la gente vive, las montañas que representa lo distante y lo desconocido, el monte que alimenta al recolector, la tierra y el río que provee a los hombres de peces.

7.2. Estructuras de formación

Son aquellas que grafican el tema iconográfico, concediéndole sentido significativo o descriptivo a la imagen iconológica.

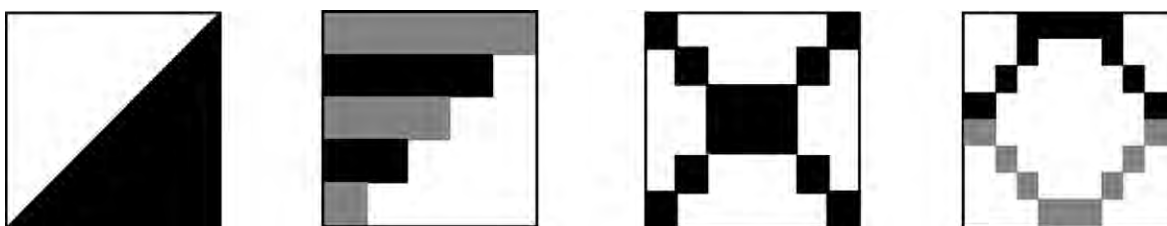
Como estructuras geométricas principales se encuentran el cuadrado (descrito anteriormente), la diagonal, el triángulo, el rombo, la espiral, la cruz y el escalonado, de los cuales devienen series de estructuras complejas, derivadas y dobles.

• La diagonal

“La diagonal del cuadrado denota la unión de los extremos y la división de las partes en función a las tensiones de sus esquinas. Por extensión de éste principio se da lugar a las operaciones de división y multiplicaciones geométricas de módulos espaciales unitarios.

Como principio de dualidad, motivó signos diversos que según su composición iconológica dió lugar a signos “escalonados”, “serpientes bicéfalas” o formas de “diagonales intermedias” que no unen las esquinas formalmente sino que únicamente las relacionan y que dan lugar en su composición modular por cuatripartición a exágonos”. (Milla, 1990: 62)

Gráfico 10. Variaciones de diagonal



Fuente: Elaboración propia

• El triángulo

Para Hemenway en su libro *El código secreto*:

“El triángulo es la única estructura poligonal de geometría rígida. Su estabilidad y su fuerza no se dan en ninguna de sus partes, que en sí mismas carecen de estas propiedades. Las tres líneas sueltas no significarían nada; sin embargo, la eficiencia, el equilibrio, el atractivo visual y el simbolismo del triángulo las potencian”. (2008: 54)

El signo triángulo se representa bajo formas de triángulo rectángulo que nace de la partición unitaria del cuadrado o de la bipartición de éste, llegando a la reflexión del mismo signo.

El principio de la trinidad aparece en mitos y religiones, representa la relación entre mente cuerpo y espíritu, entre nacimiento, vida y muerte o entre pasado, presente y futuro.

Gráfico 11. Variaciones de triángulo

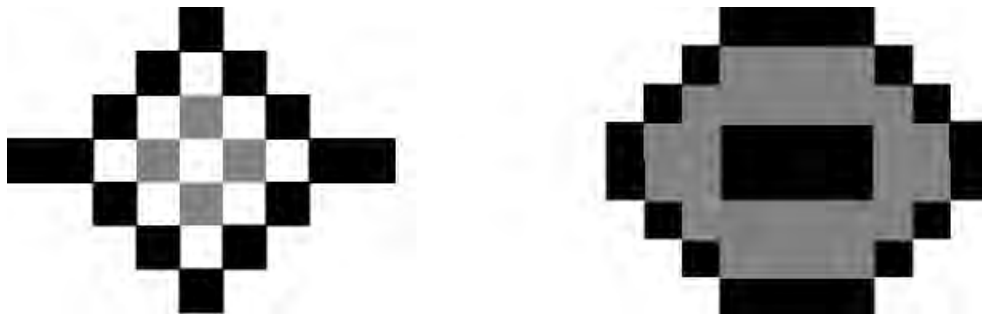


Fuente: Elaboración propia

• El rombo

El signo rombo expresa simultáneamente los valores por inversión de los signos diagonales y cuadrados, con los cuales se alternan estructuralmente los procesos de leyes de formación compositiva.

Gráfico 12. Variaciones de rombo



Fuente: Elaboración propia

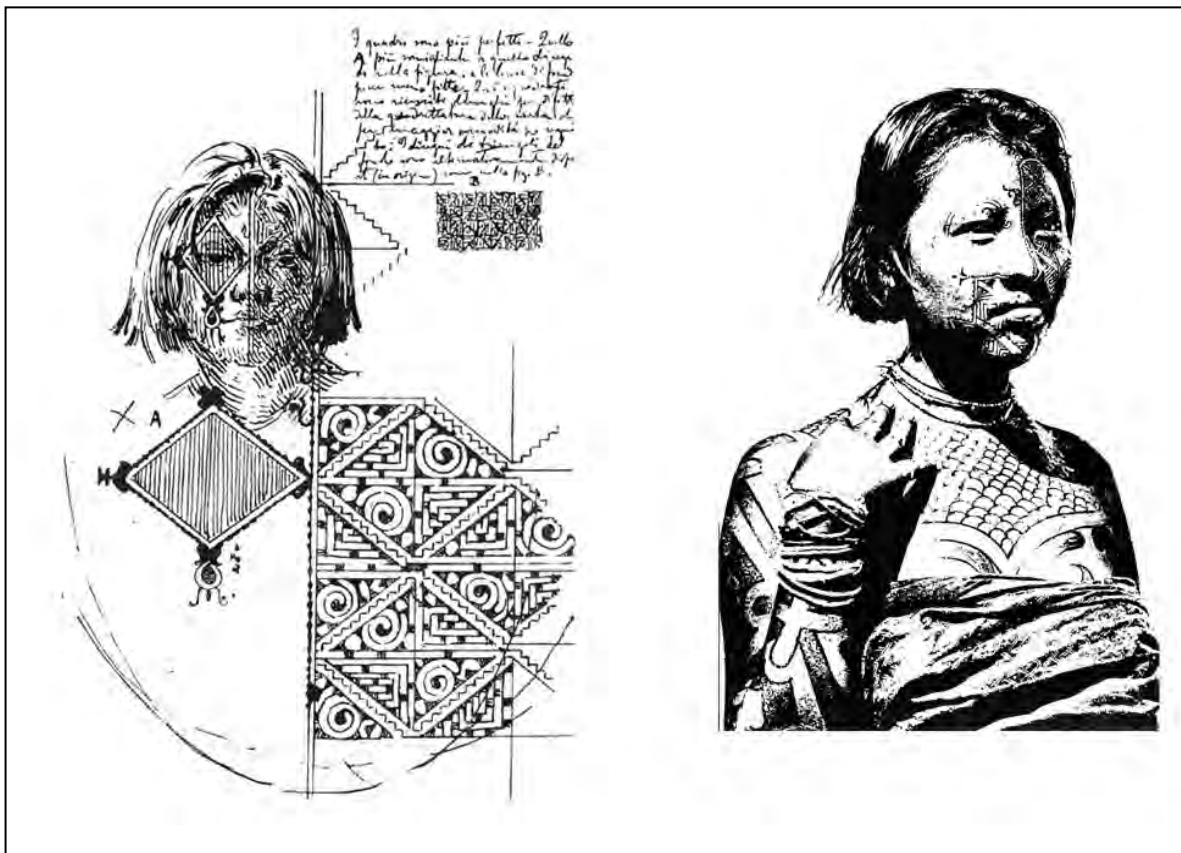
• La espiral

Se expresa como una línea de crecimiento centrífugo en rotación y en progresión estática o dinámica, con caracteres estilísticos cuadrados, circulares y triangulares en lo geométrico.

Simbólicamente, representa el retorno al mismo principio y crecimiento por etapas de desarrollo.

El signo espiral doble configura dos espirales que divergen en direcciones opuestas compartiendo un cuerpo común, para formarse cada una como una unidad en posición invertida a la otra, algunas veces se halla en posición refleja, expresando dualidad en la unidad.

Gráfico 13. Espiral en tatuajes de indígenas de la región del Chaco

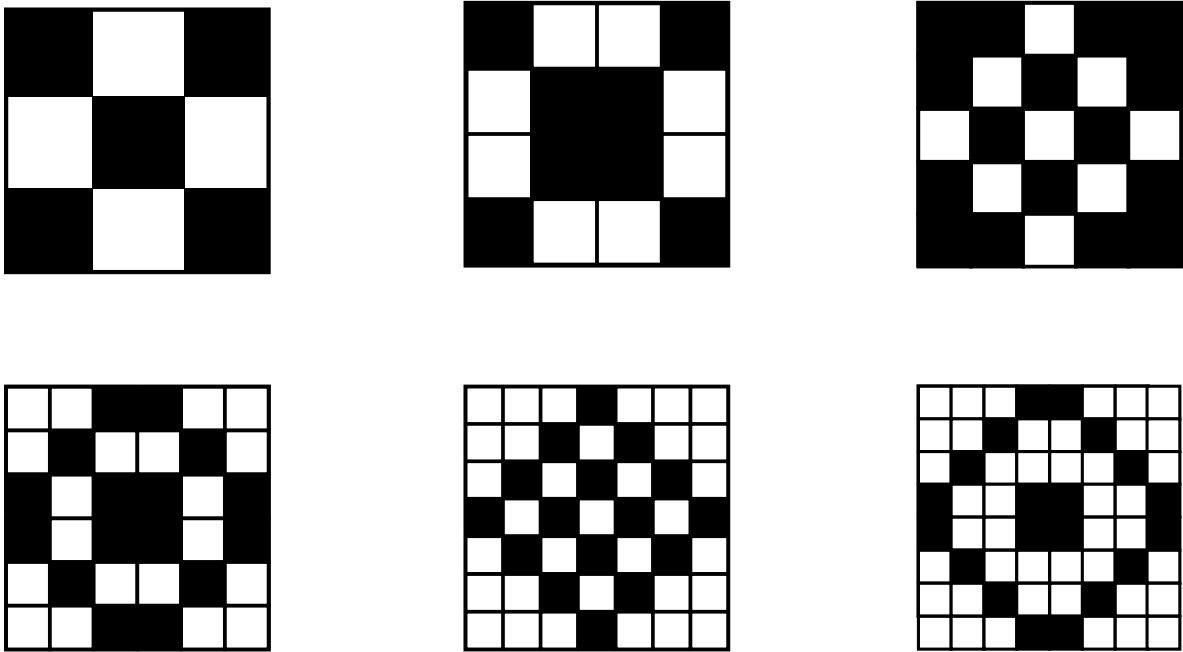


Fuente: Doroteo Giannecchini, 1996

- **El escalonado**

Los signos escalonados constituyen la expresión de los esquemas diagonales definidos como parte de una estructura cuadrículada que le confieren magnitud. El símbolo escalonado representa el sentido de ascensión según su correspondencia con la diagonal del triángulo o el rombo.

Gráfico 14. Variaciones de cruces



Fuente: Elaboración propia

7.3. Estructuras de síntesis

Según Milla:

“...se constituyen por aquellos signos que conjugan orgánicamente varias estructuras de formación simples, para formar estructuras complejas que, por definición, sintetizan un signo final de esquemas compositivos que establecen su carácter iconológico.

Entre las estructuras de síntesis fundamentales, por su carácter totalizante, se encuentran el signo doble escalera espiral, el signo complejo cruz cuadrada”. (1990: 42)

- **Escalera espiral**

El signo escalera espiral expresa el concepto de unidad de la dualidad, manifestado en los principios del cuadrado y el círculo en movimiento, generando la ascensión y el crecimiento. Este sentido de movimiento por desplazamiento o desarrollo, infiere en los conceptos de espacio y tiempo como dos dimensiones de percepción de la realidad y como expresión de la dualidad cósmica explicada por Zadir Milla.

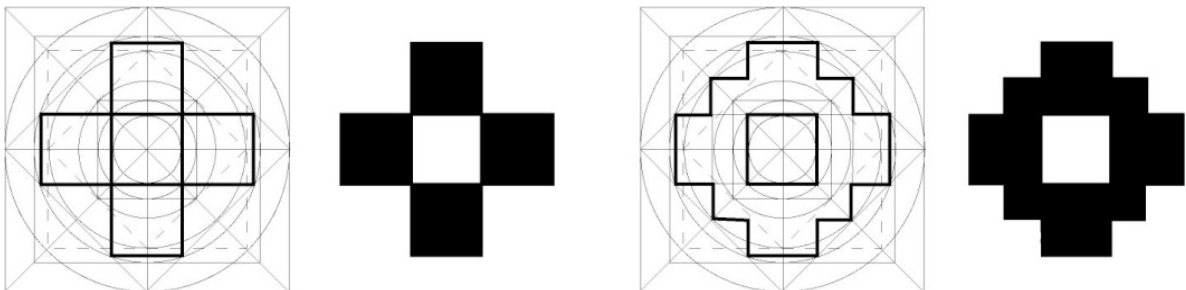
- **La cruz cuadrada**

Cortés afirma que:

“...los andinos utilizaron símbolos geométricos simples para poder transmitir sus conocimientos matemáticos, la cruz escalonada es el símbolo más utilizado para guardar relaciones matemáticas; conocida generalmente como “cruz andina” hace referencia asimismo a la “cruz del sur” como generadora del número (phi) 0.466”. (2012: 141)

Simbólicamente este signo tiene connotaciones geométricas, míticas y naturalistas en el pensamiento andino. Este signo se grafica bajo la forma de una cruz escalonada con su centro marcado a manera de eje de cuatripartición. Su formación geométrica deviene del crecimiento concéntrico de un cuadrado por medio del giro de sus diagonales, lo cual, se superpone a su estructura complementaria cruciforme, inscrita en un rombo que delimita el diámetro de la circunferencia cuya magnitud busca cuadrar.

Gráfico 15. Formación de la cruz andina



Fuente: Milla, 1990:78

8. El círculo y la circunferencia

Desde su centro despliega distancias equidistantes en todos los sentidos y es en virtud a ésta cualidad morfológica que se constituye en figura geométrica con mayores elementos de equilibrio y armonía en la composición estética y ordenamiento.

La circunferencia muestra en su matriz geométrica infinitas líneas de simetría, las cuales posibilitan la creación de cantidades sorprendentes de cuerpos geométricos, por ejemplo, dividiendo el perímetro de la circunferencia en cinco partes se logra obtener el pentágono, del mismo modo dividiendo en cuatro se tiene un cuadrado y así sucesivamente se producen las demás figuras.

Cortés define que:

“La circunferencia, adquiere un significado superior, cuando intentamos comprender el propósito de su manifestación en el universo, el cual permanece en un movimiento perfectamente armónico y equilibrado millones de años”. (2012: 41)

El sistema solar y los planetas que lo circundan tiene un movimiento de rotación sobre su propio eje y otro de traslación alrededor del sol, de ella se percibe fácilmente una circunferencia, tanto en su forma como en sus movimientos.

“La naturaleza también exhibe permanentemente la circunferencia en sus magníficas creaciones, incluyendo al ser humano que debe su existencia al óvulo y espermatozoide que se fecundan para originar el cigoto, el cual toma una forma circular, para adaptarse al útero materno”. (2012: 42)

La vida animal se concibe exactamente igual al principio humano, las aves provienen del huevo que en principio es completamente esférico, los peces lo propio, sus génesis son pequeños huevecillos esféricos. Los árboles crecen en forma circular, pues se puede apreciar los anillos de su edad, las flores distribuyen sus pétalos circularmente, el polen, las semillas que los conciben.

Según Alvarsson, cualquier forma o cosa circular se la llama *‘itolaj*. El sol, la luna, la choza, son un concepto concreto y protagonistas importantes de la mitología weenhayek. La choza circular de paja se ve como un micro cosmos o símbolo de cosmos, es esférica, el círculo representa la organización social de la familia nuclear. El círculo representa la humanidad en su totalidad en un sentido muy concreto, la

relación entre el círculo y humanidad se encuentran en la forma de reunirse o decidir algo importante, todos son iguales y nadie tiene una posición que sea superior a la de cualquier otro. El círculo tiene un lugar para cada uno, lo mismo sucede en las danzas rituales o en el diseño representado en los “huevos blancos” que se encuentra en los tejidos Weenhayek.

9. Mallas o tramas

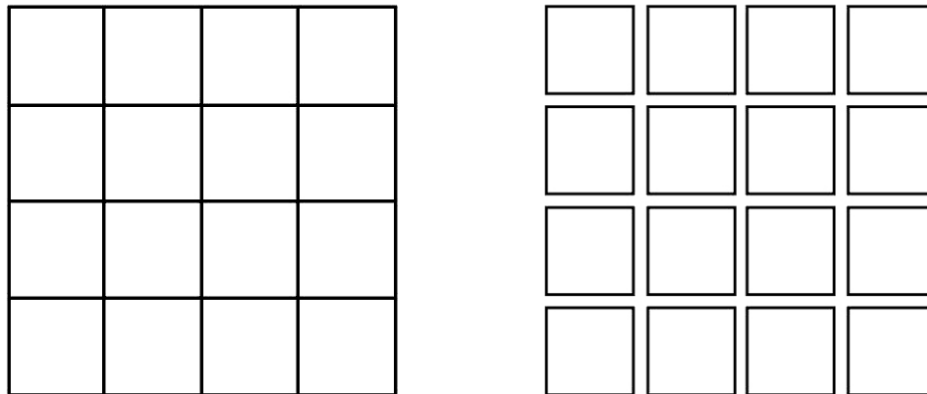
Cortés define que: *“el concepto de mallas o tramas plantea la partición sistemática de un ente geométrico, limita la figura en el espacio bi o tridimensional”* (2012: 162). El sistema de mallas es el instrumento teórico generador de una organización de figuras. La determinación gráfica por color o textura complementa la secuencia de interpretaciones morfológicas a partir de una matriz sistemática.

Una retícula organiza el espacio, según los ejes X o Y. La retícula es una forma estructural que invade el arte y el diseño, articula el espacio según un tramado de oposiciones: vertical y horizontal, arriba y abajo, ortogonal y diagonal, izquierda y derecha. Por una parte, los ejes de la retícula sugieren la extensión infinita continua del plano en cuatro direcciones; al mismo tiempo la retícula divide el plano en secciones distintas.

Kandinsky denomina a una retícula de cuatro cuadrados “el prototipo de la expresión lineal”, es un diagrama elemental del espacio bidimensional.

En el diseño Weenhayek la trama implica un ordenamiento abstracto de módulos que contempla la ilimitación y la repetición con posibles variantes en el ritmo. El diseño aborda la elaboración morfológica a partir de matrices geométricas para llegar a una propuesta de concreción formal con todas las implicancias en el plano significativo.

Gráfico 16. Partición sistemática de un ente geométrico



Fuente: Cortés 2012: 162

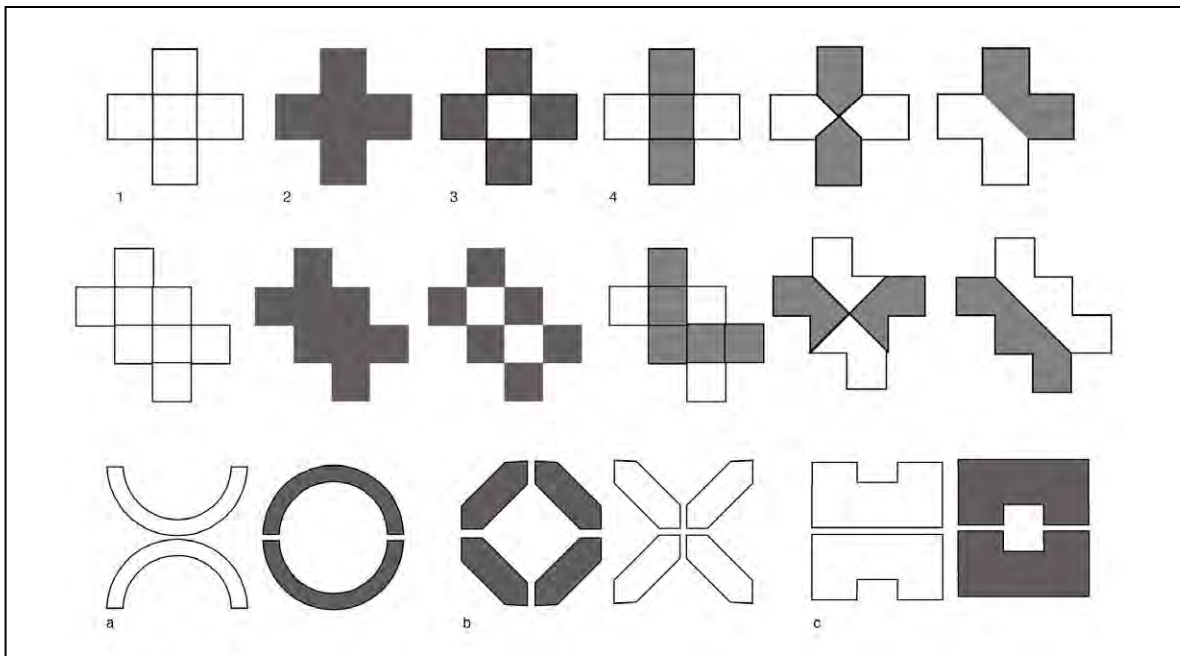
10. Conjuntos de figuras

El concepto de organización está relacionado con el sistema, todo sistema presume unidades y reglas. La forma tiene una organización implícita según la interpretación de su estructura geométrica.

La totalidad constituye la lectura dominante, el conjunto organizado puede entenderse como síntesis significativa entre ambos extremos: forma y organización. En ambos casos hay una estructura geométrica como orden que anticipa una propuesta de diseño. En la forma, la estructura de ordenamiento interno y la organización es un sistema de ejes direccionales y modulación según el tipo de organización que plantea Cortés en el inciso 10.1.

10.1. Tipos de conjuntos

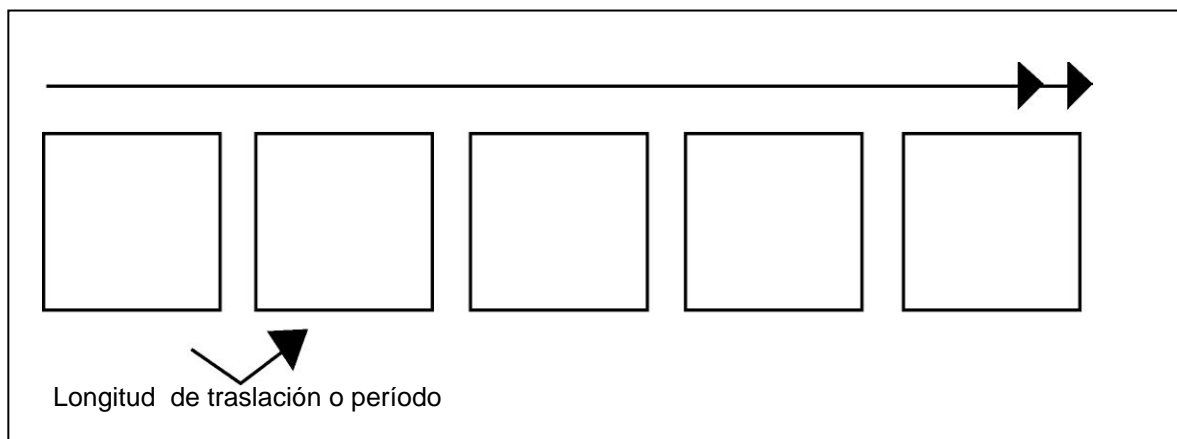
1. Organización o conjunto abierto.
2. Confirmación gráfica del tipo de conjuntos.
3. Tendencias opuestas a la identidad del conjunto.
4. Tendencia a unificar un rasgo tipológico por asociación y contraste en una nueva interpretación morfológica.
 - a. b. c. Motivo idéntico, eje de reflexión variable con respecto al módulo.

Gráfico 17. Recorte y determinación gráfica

Fuente: Cortés, 2012:165

10.2. Ordenamiento de traslación

Es un movimiento simple en línea recta sobre un eje de desplazamiento o deslizamiento.

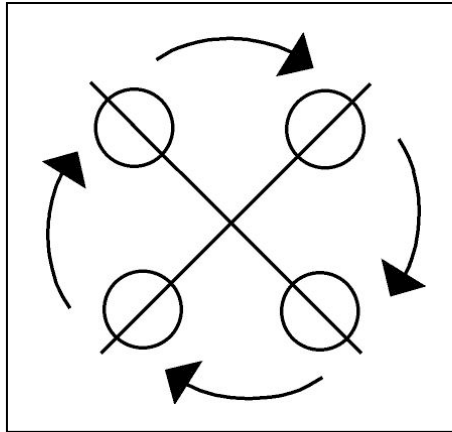
Gráfico 18. Movimiento en línea recta

Fuente: Cortés, 2012:166

10.3. Ordenamiento de rotación

Tiene un movimiento circular, el módulo u objeto gira sobre un eje de rotación, todos los elementos que giran a su alrededor tienen la misma jerarquía. Centro sagrado donde las cuatro direcciones se unen y simbolizan la unidad, el espacio y el tiempo.

Gráfico 19. Movimiento circular

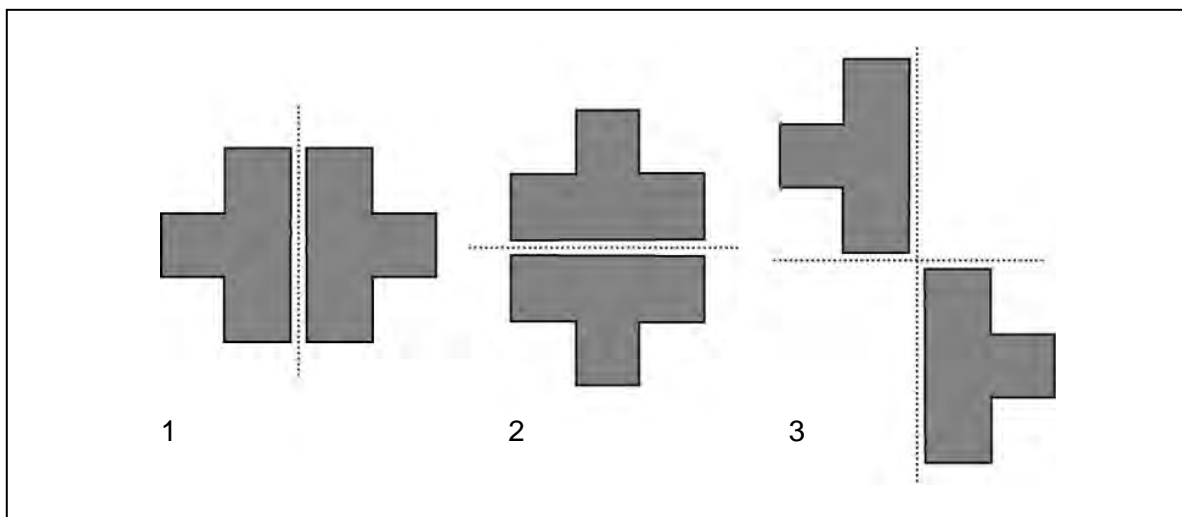


Fuente: Cortés 2012: 166

10.4. Ordenamiento de reflexión

No tiene desplazamiento como en las anteriores operaciones, la imagen se refleja del módulo como en un espejo en el que se invierten los lados, presentando tres alternativas. 1. lateral. 2. frontal. 3. alterna

Gráfico 20. Reflexión lateral, frontal y alterna



Fuente: Cortés, 2012:166

11. El color

Diseñar supone utilizar colores para el uso de las funciones comunicativas con una intencionalidad expresiva o comunicativa del diseñador. Por lo que, la percepción del mundo y la percepción gráfica son diferentes, ya que, el color es un elemento más del sistema gráfico en cuanto a formas, imágenes y signos. El color es una propiedad de las cosas del mundo, un fenómeno luminoso, una sensación óptica que incluye significantes diversos en el mundo de las imágenes funcionales y el diseño.

Según Joan Costa:

“...la psicología de los colores fue estudiada por Goethe, quien había magnificado el efecto íntimo del color sobre los individuos. El blanco, como el negro, se sitúan en los extremos de la gama de grises. Por eso, ambos tienen un valor límite y un valor neutro: ausencia de color. Asimismo, ejercen una función latente en la pertenencia de los colores que son combinados con ellos”. (2003: 61)

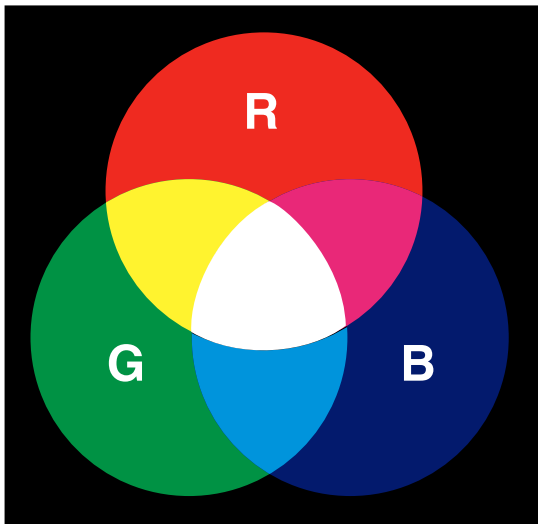
El blanco expresa paz y pureza, crea una impresión luminosa de vacío y de infinito, contiene una vida y un futuro positivo. El blanco es el fondo universal de las formas gráficas. El negro es oposición al blanco, es el símbolo del silencio eterno e impenetrable, confiere nobleza y elegancia. El gris es “el centro de todo”, ocupa el espacio central entre los colores límite de la escala (blanco-negro), es un centro neutro y pasivo, simboliza la indecisión y la ausencia de energía, duda y melancolía.

El amarillo es el color más luminoso, cálido, ardiente, expansivo. Es el color del sol, de la luz del oro y como tal es intenso y agudo. El naranja posee una fuerza muy activa, radiante y expansiva, tiene un carácter acogedor, cálido y estimulante. El rojo significa vitalidad, es el color de la sangre, la fuerza bruta, está ligado al concepto de vida, de virilidad y energía, símbolo de sexualidad y erotismo. El azul es la profundidad, el frío, crea sensación de placidez, calma o reposo terrestre. El verde es el color más tranquilo, evoca la vegetación, el mundo natural, suscita esperanza de vida renovada. El violeta es símbolo de templanza, lucidez y reflexión. El marrón es un color masculino, severo, confortable, evoca el otoño, da impresión de gravedad y equilibrio, simboliza el color de la tierra.

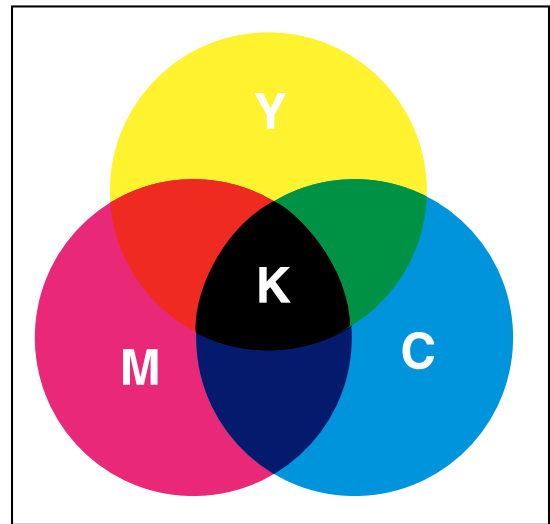
Dentro del diseño gráfico digital existen dos naturalezas cromáticas: a) color del prisma o color luz, que es el resultado de una síntesis aditiva o suma de radiaciones

de distinta longitud de onda de diferentes proporciones de azul, verde y rojo; se lo conoce como sistema (RGB), b) (CMYK) es la combinación de los colores cian (cyan), amarillo (yellow), magenta (magenta) y negro (black) los cuales se utilizan para la creación de los medios impresos. A diferencia de RGB (red, green y blue, método utilizado en los televisores y monitores), CMYK es un método sustractivo, es decir, a medida que se integran más pigmentos reflejan menor luz, oscureciendo el resultado, trabaja de forma inversa al televisor (el cual contiene un fondo oscuro). En CMYK, la mezcla de los colores cian, magenta y amarillo producen el negro, a diferencia de RGB en el cual la mezcla de colores produce el blanco.

Gráfico 21. Síntesis aditiva y síntesis sustractiva



(RGB) Síntesis aditiva



(CMYK) Síntesis sustractiva

Fuente: Elaboración propia

CAPÍTULO III

1. Marco referencial

1.1. El Gran Chaco Americano

Como señala el Gobierno Autónomo Municipal de Villa Montes en su cartilla publicada en 2013, el Gran Chaco Americano constituye un amplio territorio ubicado en el Centro-Sur del Continente Sudamericano, se caracteriza por ser la región boscosa más extensa de América del Sur después de la selva amazónica. Su territorio abarca cerca de 1.000.000 de Km²., cubriendo una parte importante de Bolivia, Paraguay, Argentina y un sector al Sud - Oeste de Brasil.

De los 1.000.000 Km². que conforma el Gran Chaco Americano, Bolivia posee alrededor de 15% de superficie Chaqueña.

El ecosistema chaqueño está fragmentado en lo político y administrativo en tres departamentos: Chuquisaca, Santa Cruz y Tarija, cubriendo un área de 127.755 Km², lo cual, representa el 11.6% del territorio nacional.

El Chaco Tarijeño posee altos contrastes; selvas, montañas, bosques de transición y pastizales de alturas que se abren a la gran llanura donde coexisten espinales, palmares y sabanas.

Está conformada por tres secciones, la provincia Gran Chaco es la micro región más importante dentro la región chaqueña. Su primera sección es Yacuiba, ubicada al Sur de la provincia, como segunda sección está Caraparí al Oeste, la tercera sección corresponde a Villa Montes ubicada al Norte de ésta provincia.

La población criolla y mestiza está conformada por personas de distinto origen que se han asentado definitivamente en el Chaco a partir de 1860. El origen de estos grupos incluye a gente del valle central de Tarija de origen español y mestizo, ganaderos de origen argentino, población rural llegada del Chaco chuquisaqueño, familias de origen árabe, otros grupos étnicos en menor cantidad y en las últimas décadas inmigrantes del resto del país procedentes principalmente de las zonas andinas que se han dedicado al comercio urbano.

1.2. Datos generales del Municipio de Villa Montes

El Gobierno Autónomo Municipal de Villa Montes en su cartilla publicada el 2013, emite los siguientes datos:

Nombre: Municipio de Villa Montes

Fundación: 24 de Julio de 1860

Creación: 27 de Diciembre de 1905

Ubicación: Al Sur de Bolivia en el departamento de Tarija

Población: 30.000 habitantes aproximadamente

Extensión territorial: 11.300 Km².

Altura: 383 m.s.n.m.

Clima: desde los 23 a 50 °C. en invierno las temperaturas pueden bajar hasta extremos de -5 a -7° C en las noches por causa del ingreso de fuertes “surazos”, vientos fríos y húmedos, en verano las temperaturas pueden subir hasta 49° C.

Gráfico 22. Plano referencial de Villa Montes



Fuente: Guía Turística y Cultural de Villa Montes, 2013: 5

El Municipio de Villa Montes, tercera sección de la Provincia del Gran Chaco, se encuentra ubicado al Noreste del departamento de Tarija, limita al Norte con el departamento de Chuquisaca, al Sur con el Municipio de Yacuiba y la República de Argentina, al Este con Paraguay, al Oeste con la Provincia O'Connor del departamento de Tarija.

El río Pilcomayo tiene origen en la cordillera de los Frailes del departamento de Potosí y su curso principal atraviesa el Municipio de Villa Montes de Noroeste a Sur en una longitud de 260 Kms. El significado de Pilcomayo deriva de Irusanimi (Quechua), Pishqu=pájaro y Mayu=Río, es decir, Río de los Pájaros, tiene una longitud aproximada de 2.426 Kms. que es compartido por tres países Bolivia, Argentina y Paraguay. Constituye uno de los cursos de agua más importantes del Sur de Bolivia, muy prodigioso en cuanto a diversidad ictícola, que proporciona el sustento básico para la vida de los pueblos Weenhayek, Guaranís y la población criolla, experimenta una profunda depreciación de su caudal debido a que en su recorrido recibe diferentes desechos de centros mineros que tienen mucha incidencia en el nivel de contaminación de las aguas.

1.3. Antecedentes históricos de Villamontes

Para Gutiérrez H., en su libro *Síntesis histórica de Villa Montes*, publicado en 2008, las primeras misiones Jesuíticas ingresaron al Chaco en 1609 y en 1635 intentaron reducir a los indígenas pero no fueron bienvenidos. El 24 de julio de 1860 en la administración del Presidente José María Linares se fundó la Misión de San Francisco Solano, hoy Villa Montes, siendo en aquel entonces asentamiento de los Tobas que luego emigraron al Norte de la República Argentina.

Tal como afirma Gutiérrez, el 26 de julio de 1866 se fundó la Misión de San Antonio de Padua llamada la Peña o del Pilcomayo, habiendo sido fundada exclusivamente para evangelizar a los matacos-noctenes, hoy llamados Weenhayek. Actualmente viven en la extensa margen derecha del Pilcomayo, desde la Comunidad de San Antonio hasta D'Orbigny frontera con la Argentina y el Paraguay. A 40 Km. de la ciudad de Villa Montes existió otra denominada Misión Franciscana de la Purísima de Tarairí, que se organizó para evangelizar al pueblo Guaraní.

En 1905 las Misiones de San Francisco y San Antonio, bajo la denominación de Villa Montes, quedaron sometidas a las Leyes de la República, concluyendo la obra Franciscana. En su reemplazo se creó la delegación Nacional del Gran Chaco bajo administración civil y militar. Esta nueva repartición no trajo beneficios a los indígenas puesto que se otorgaron concesiones de tierras a empresas extranjeras y a colonizadores criollos que fueron apropiándose de sus territorios. En los hechos se reemplazó la evangelización por la colonización, favoreciendo asentamientos extranjeros y criollos en territorios indígenas.

Según Alvarsson, durante 1932-1935 se produjo la guerra del Chaco entre Bolivia y Paraguay por intereses petroleros. Los maticos fueron incorporados al frente boliviano sirviendo principalmente como guías en el río Pilcomayo, muchos indígenas perdieron la vida, otros fueron arrancados de sus asentamientos y encerrados en campamentos para ser usados luego como animales de carga.

A mediados del siglo XX una delegación evangélica Sueca comenzó a trabajar en las comunidades, como resultado de ello, la mayoría de los Weenhayek se convirtieron a la religión cristiana.

1.4. Comunidades indígenas en Villa Montes

La Guía Turística de Villa Montes en su cartilla publicada en 2013, señala que:

“...en la ciudad de Villa Montes es posible distinguir dos grupos sociales diferenciados: la población criolla y la indígena. Hasta 1910, siete étnias indígenas habitaban el actual municipio de Villa Montes: Weenhayek, Guaranís, Tapietes, Tobas, Tsirakuas, Lenguas y Chulupíes (o Nivacles). El ingreso de la población criolla-mestiza rápidamente fue expulsando y diezmado la población indígena, de la que sólo permanecen en la actualidad los Weenhayek, Guaranís y Tapietes”. (p. 35)

2. Datos generales del pueblo Weenhayek

El Pueblo Weenhayek se encuentra asentado en la Provincia Gran Chaco del departamento de Tarija, en Los Municipios de Villa Montes y Yacuiba. Su población se encuentra diseminada en 22 comunidades asentadas al margen derecho del Río Pilcomayo.

Población: 1.900 habitantes.
Familia lingüística: Matakó Maká/Mataco Noctene.
Lengua: Weenhayek/Mataco.
Categoría Lingüística: 50 % o más es bilingüe con predominio de la lengua indígena.
Etnoregión: Chaco Sur o Gran Chaco.
Ecoregión: Bosques secos de la gran llanura del Chaco.
Provincia: Gran Chaco.
Municipio: Villa Montes.
Departamento: Tarija.

Fuente: Díez Astete, 2011: 477

En cuanto al origen del grupo étnico Weenhayek existen diversas teorías, una de ellas afirma:

“...formaron parte de una de las primeras invasiones al continente americano y fueron una fracción de un grupo más amplio que incluía a indígenas de la Patagonia (Tierra del Fuego y Araucanos). Alrededor del año 10.000 pasaron de América Central por los Andes al extremo Sur del continente, desde ahí se trasladaron debido a los cambios climáticos mas al Norte y pasaron por las pampas hasta llegar al Chaco”. (Ortiz, 1986: 57)

Otra teoría sostiene que:

“...los Weenhayek tienen origen múltiple y pertenecen a razas distintas, ya sean pampinos, amazónicos o andinos, que llevaron a su hábitat sus costumbres, este proceso dió lugar a la formación de un nuevo hombre con características etnológicas-culturales propias”. (Alvarsson, 1993: 43 a)

Este pueblo indígena del Gran Chaco era conocido como “matacos” y en otros textos como “matacos-noctenes”. El pueblo Weenhayek ahora asocia erróneamente la denominación “mataco” con el verbo español “matar”.

Sofía Romero, tejedora Weenhayek, afirma que: *“hace tiempo nos llamaban matacos, que para nosotros significa matar –Nosotros no hemos matado a nadie–”*. (entrevista: 27 de octubre, 2014, en ANEXOS).

Actualmente este pueblo se denomina Weenhayek (gente diferente), aumentando su autoestima y su identidad de ser indígena.

2.1. Cultura material e inmaterial del pueblo Weenhayek

La cultura de un pueblo trasciende de generación en generación, comprende todo lo aprendido mediante la comunicación entre los habitantes de una comunidad, se trata del lenguaje, las formas de vida, la conducta y las costumbres.

Ortiz, señala que:

“...la cultura Nocten, como casi todas las aborígenes, fue totalmente autosuficiente y debe quedar claro que sin el contacto con otras culturas, especialmente la ‘occidental’, hubiera sobrevivido en condiciones quizá mejores que las actuales”. (1986: 94)

Entre los instrumentos de caza que utilizaban están el arco, la flecha y la lanza, que se fueron perfeccionando para la pesca y la caza, cuando llegaron los primeros conquistadores, los Weenhayek ya utilizaban las redes construidas con hilo de caraguatá, de la misma manera se encuentran los recipientes de calabaza, de cuero y de alfarería, para proveer agua. La cestería está construida de corteza de árboles, cañas y fibras vegetales con la técnica del enmimbrado.

La organización de las labores entre los matacos depende del tiempo, del día, de la temporada del año. En el día la mayoría de la labor se efectúa en la mañana por causa del clima caluroso, tanto los hombres como las mujeres se dedican a sus tareas específicas en la hora más temprana para así evitar el extremo calor de la tarde.

Los Weenhayek han dividido sus tareas en dos categorías: un sector femenino y un sector masculino. El hombre se encarga de la caza, la pesca y la recolección de miel silvestre; mientras que la mujer recoge leña, frutas, raíces silvestres, se encarga de la cocina y el tejido.

Alvarsson señala que: *“La mujer es responsable de la artesanía a base de materias suaves, como el barro, la caraguatá, la palma y la lana. El hombre trabaja las materias duras: madera, calabaza, cuero, hueso, piedra, chapa y fierro”.* (1993: 117-118 a)

La mujer cumple un rol múltiple dentro el hogar, es quien garantiza la reproducción biológica y cultural a través de la socialización activa de sus hijos desde edades tempranas, reproduce el idioma y patrones culturales que ayudan a la supervivencia de la cultura.

La familia es un espacio de relaciones consanguíneas y de parentesco político amplio. El territorio es considerado como la “casa grande”, siendo la base de su crecimiento espiritual, cultural, material y desarrollo económico.

2.2. Vivienda

Dentro de la cultura material, Ortiz describe la vivienda tradicional de los Matacos:

“construida con ramas de árboles en forma cupuliforme; son circulares, demasiado pequeñas e incómodas, dejando una abertura pequeña como para pasar por ella a gatas. Estas viviendas eran precarias por su temporalidad, ya que, los matacos vivían largos tiempos en otros tolderíos y en épocas de pesca a orillas del río”. (1986: 94)

Las viviendas actuales son construidas con un solo ambiente, en algunos casos con un alero sobresaliente para dar sombra. Son rectangulares, utilizan ladrillo para su construcción, estas se encuentran agrupadas alrededor de un espacio vacío ubicado al centro de la aldea y cercado por ramas. La vivienda es utilizada para dormir en las noches de frío y para guardar las pocas pertenencias materiales.

2.3. Vestimenta

Ortiz en su libro *Los mataco noctenes de Bolivia* señala:

“...Los vestidos de los Matacos-Noctenes eran en esencia sencillos. En los tiempos antiguos usaban los hombres un simple taparrabos construido de hilo de chagua, con el que cubrían los genitales atándolo a la cintura mediante una cuerda vegetal. Sin embargo, Palavecino sostiene que los hombres generalmente andaban desnudos. Ocasionalmente usaban un chaleco tejido de la misma fibra. Las mujeres se cubrían, de la cintura para abajo, con un similar tejido”. (1986:101)

Alejandro Corrado en Ortiz señala que los hombres llevaban colgado al hombro una bolsa en la que guardan su tosca pipa de palo y lo necesario para prender fuego. Esta bolsa es hecha con hilo de pita o chaguar y curiosamente dibujadas.

Sus adornos, utilizados en muy pocas ocasiones, se reducen a simples collares de plumas de avestruz que se colocan en el cuello, la cintura, las muñecas y los tobillos. Junto con estas prendas utilizan la pintura facial como expresión de alegría.

En la actualidad han adoptado el tipo de vestimenta occidental que consiste en un camión sin mangas o una blusa y una falda larga las mujeres, un pantalón y camisa los hombres. Los hombres andan descalzos, unos pocos utilizan ojotas de goma o de cuero. En el trabajo de campo los hombres no se separan de sus llicas colgadas en el hombro.

2.4. Idioma

El lenguaje del pueblo Weenhayek no ha tenido escritura establecida, por esta razón no era conocido como idioma propio, sino, como dialecto incompleto considerado inferior al castellano, lo que provocó problemas de aprendizaje en los niños.

En la década de los 70 los misioneros de la Misión Sueca Libre (MSLB) empezaron un proceso de investigación y análisis del idioma Weenhayek en los niveles gramaticales sintáctico y fonético con el objeto de construir un alfabeto y escritura Weenhayek.

El Gobierno Autónomo Municipal de Villa Montes en su cartilla publicada en 2013 define que:

“...los Weenhayek se relacionan fuertemente con los wichí, pueblo que vive en la provincia Formosa (Norte, Centro y Oeste) y al Este de Salta. Sus idiomas son variantes de la familia lingüística Wichí. En la Argentina hablan el wichí Ihamtés vejoz y guisnay, en Bolivia el wichí Ihamtés nocten. Además comparten la misma herencia cultural”. (p. 100)

Entre los Weenhayek la totalidad de su población habla su propio idioma. La observación de campo permitió establecer que se encuentran en una situación de bilingüismo predominante, tanto en reuniones como en el diálogo interno hablan en su lengua; el castellano se utiliza en el contacto con el mundo externo, con los criollos, los ganaderos o los comerciantes para entablar relaciones de trabajo o comercio.

2.5. Religión y simbolismo

La religión de los Weenhayek se caracteriza por el gran componente mítico transmitido oralmente de generación en generación.

Los Weenhayek respetan el mundo invisible, practican el culto por razones de necesidad como en el caso de enfermedad, maldición o peligro. Viven el presente,

no se preocupan por el mañana pues el monte siempre les provee, por esta razón no existen sacrificios. Por efecto de la evangelización, la lucha espiritual entre lo bueno y lo malo ha sido transferida y adaptada a las creencias cristianas.

Según Alvarsson en su libro *Yo soy Weenhayek* afirma que:

“...la concepción tradicional sobre el poder supremo ha sido reemplazada por la del Dios judeo-cristiano, así como la del jefe de las huestes malignas, ‘Ahattaj a la del diablo o satanás’”. (1993: 194 a)

Según Ortiz:

“...los Matacos creen en un ser supremo creador del mundo, creen en dioses o ‘Dueños’ de determinadas especies y creen en espíritus llamados Aját’”. (1986: 177)

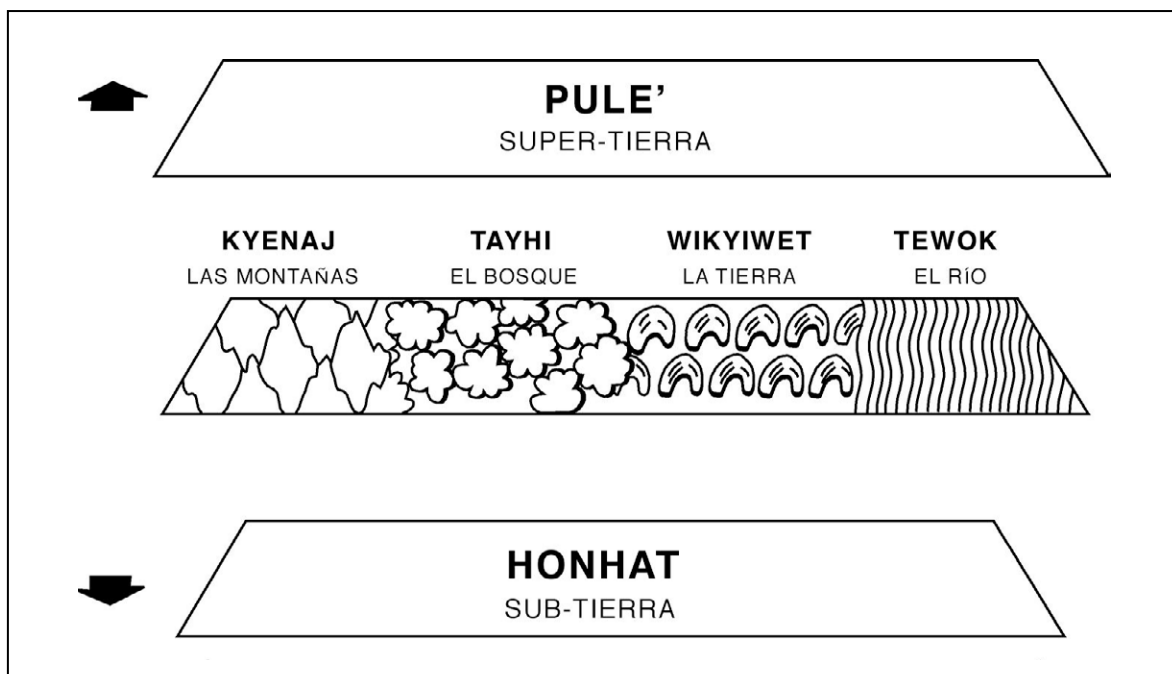
Existen obligaciones recíprocas entre los hombres y los dioses; los hombres cazan lo necesario para no enfurecer al dios de alguna especie y los dioses proveen los alimentos necesarios para su subsistencia. El alma es concebida como un núcleo organizador desde el cual se sustentan y realizan todas las funciones vitales.

El triunfo del bien sobre el mal que rige la vida del Weenhayek se representa por medio de pinturas en la cara, el baile y el toque del pim-pim, para fortalecerse en sí mismos utilizan el espíritu benéfico de la aloja (chicha de algarrobo) por su bajo grado alcohólico. Lo bueno representa a un poder supremo, no tiene vigilancia sobre la moralidad de los hombres, su función se centra en el socorro a los enfermos o en necesidades extremas. Lo malo, representa al espíritu de la muerte.

Según Alvarsson:

“La cosmología Weenhayek se basa en el respeto por la naturaleza y el bienestar humano y demuestra un llamado a mantener el equilibrio entre todas las partes del universo. Se basa en una relación de reciprocidad entre el hombre y la naturaleza, un acuerdo entre hombres y guardianes en un cosmos que no solo está compuesto de hombres, animales y plantas, sino también de espíritus que comparten la necesidad de vivir y subsistir...” (2012: 27 d)

Gráfico 23. Los tres estratos del universo Weenhayek



Fuente: Alvarsson, 1993:191 a

Alvarsson en su libro *Yo soy Weenhayek* sostiene que:

“...la cosmología tradicional, el universo consiste en tres niveles, la tierra wikyiwet, la “super-tierra” pule’ y la “sub tierra” honhat. La tierra es plana y los otros niveles son reflexiones de ella, la “super tierra” una positiva y la “sub tierra” una negativa”. (1993: 190 a)

El cielo o *pule’* es el ámbito de los poderes naturales y sobrenaturales, esfera que está vetada al acceso del hombre; sólo los chamanes pueden acceder a ella como intermediadores entre los poderes del bien y del mal, los mismos pueden llegar a estos niveles en el estado de éxtasis.

El segundo nivel está constituido por *kyenaj* las montañas, conformaciones que demarcan el territorio de los Weenhayek que se encuentran distantes a sus inmediatos dominios como sinónimo de peligro, sólo recorren estos lugares hombres valerosos.

Las otras dos partes de la tercera dimensión constituyen el espacio económico, constituido por el río *Kwok* o las formaciones acuáticas que les permiten desarrollar la actividad de la pesca *t’iwoqoy*, el segundo elemento es la tierra *kwowalhan*, espacio

natural en la que realizan diversas actividades: la caza de diferentes especies de animales y la recolección de frutos silvestres, raíces, miel, caraguatá, huevos de aves y otros.

El espacio de la cultura es denominado genéricamente como wikyiwet, área en que se realizan trabajos agrícolas y labores de artesanía, este espacio está abierto a las actividades sociales y recreativas.

Existen los amos de la naturaleza y los dueños de determinados recursos naturales, como el agua, el bosque o las especies animales, estos dioses tienen determinadas jerarquías y su misión es velar que los seres humanos no tomen más de lo que les corresponde en los recursos naturales.

Entre los personajes simbólicos está *Tokwa'j*, ser supremo que regía el mundo, para los Weenhayek fue el primer hombre, desconocen su origen pero los antepasados dicen que hablaba todos los idiomas, es el intermediario entre los dioses y el hombre como un nexo entre ambos niveles. Este ser tiene la capacidad de “metamorfosearse” y devenir entre distintos seres de la naturaleza, también puede asumir un sesgo maléfico. Para muchos estudiosos de la cultura Weenhayek *Tokwa'j* es definido como un héroe cultural, al respecto Ortiz señala que:

“...la recolección de los frutos, las reglas de su distribución y el compartirlos entre todos, es también obra de tokwa'j, como son las de enseñar a las mujeres como recolectar el chaguar (bromilácea), colocarlo en agua sobre el fuego, rasparlo hasta obtener fibras del grosor del hilo, darle color utilizando tinturas y tejer con esas fibras bolsas llamadas llicas para transportar los efectos personales”. (1986: 196)

El Ministerio de Educación y Culturas en su libro *Saberes y conocimientos del pueblo Weenhayek*, hace referencia a la cosmovisión de esta cultura, basándose en Alvarsson:

“jwala (El Sol), es un astro respetado por los Weenhayek. En general la imagen del sol es de un hombre duro, autoritario; rol que es comprensible si uno ha tenido la oportunidad de experimentar algunas estaciones de calor del Chaco.

En la sociedad Weenhayek (La Luna) es venerada sobre todo por las mujeres, que bailan cuando el astro emerge en el cielo y le piden por una buena cosecha de frutos silvestres o la recolección de caraguatá.

El Arco Iris en la mitología Weenhayek tiene connotaciones negativas, lo consideran como una serpiente grande, creían que se comía a la gente. Cuando una mujer tenía su periodo menstrual no debía salir de su casa pues corría el riesgo de que el arco iris la devorara. Los Weenhayek decían que cuando se enojaba el arco iris se convertía en lluvia y viento destrozando los árboles”. (2008: 86)

Los mitos establecen ciertas restricciones para las mujeres, existen ciertas vinculaciones entre el ciclo menstrual con las fases de la luna y este asume un carácter sagrado.

En los últimos tiempos del embarazo tiene que observar ciertas o determinadas normas o tabúes, tales como evitar mirar un mono, para que el niño no se transforme en mono, no comer carne de dorado (pescado) por que da diarrea y esta puede afectar al feto, tampoco a de comer carne ñandú, debe esquivar lugares con excremento de carcancho o cuervos posiblemente porque comen cadáveres y se considera que el espíritu de la muerte está en él. (2008: 45)

La primera menstruación determina el abandono de la niñez para asumir atributos de la mujer adulta como la utilización de la chiripa o pollera de caraguatá; se les prohíbe bañarse en el río, evitar la exposición ante los elementos de la naturaleza, salir a buscar frutos silvestres al monte, salir de su casa pues corre el riesgo de ser devorada sin que pueda salvarse. Durante el embarazo la mujer debe evitar ver a un mono para que el niño no se transforme en mono, no comer carne de dorado (pescado), ingerir carne de ñandú porque ocasiona diarrea y puede afectar al feto, debe esquivar lugares con excremento de carcancho o cuervos, porque comen cadáveres y se considera que el espíritu de la muerte está en él.

El niño Weenhayek se desarrolla armónicamente en un ambiente cálido rodeado de mucho amor, con ausencia absoluta de la violencia física o psicológica. Al respecto Alvarsson en el libro publicado por el Ministerio de Educación y Culturas señala:

“...Los matacos consideran que los niños son débiles y corren el riesgo de ser raptados por los espíritus malos si se los maltrata. Por esta razón se piensa que los niños deben aprender de sus propios errores sin ningún tipo de violencia en la corrección”. (2008: 47)

En el ciclo anual de los Weenhayek, la cosmovisión de las estaciones juega un papel central. Dividen el año en cuatro estaciones, pero de duración variable y desigual. Dos son cortas, con duración aproximada de dos meses, y dos son largas, cada una con cuatro meses.

1	Estación de flores	‘inawop	agosto - septiembre
2	Estación de algarroba	yakyup	octubre - noviembre - diciembre-enero
3	Estación del quebracho	kieljyup	febrero - marzo
4	Estación del frío	jwiyetil	abril - mayo - junio - julio

Fuente: Diez Astete, 2011: 479

Según Diez Astete, la primera estación ‘inawop se inicia a finales de julio o principios de agosto, abarca hasta septiembre. En estos meses el Pilcomayo registra los menores caudales: a fines de la estación anterior y durante ésta, los Weenhayek se trasladan a los lugares de pesca. Si se encuentran muy alejados van con toda la familia instalándose en chozas construidas a la orilla del río. La recolección se reduce a la yuca silvestre y cazan ñandúes, quirquinchos, conejos o roedores.

La segunda estación yakyup es la más larga, se inicia con la maduración del chañar⁶ se extiende desde octubre hasta enero; con ella empieza la época calurosa y termina la pesca. Esta estación registra temperaturas extremas de hasta 45°C y fuertes lluvias. Las actividades de recolección en esta época son: chañar, recolección de sandía, algarrobo⁷ y mistol, miel, poroto y naranja del monte; la pesca es ocasional y la caza impracticable. En esta estación se desata una intensa vida social, se producen visitas de parientes con familias enteras entre las comunidades, es la época de las fiestas y la bebida con chicha de algarrobo.

La tercera estación kieljyup, de febrero a marzo, se inicia con el florecimiento del quebracho colorado cuando las lluvias y el intenso calor empiezan a declinar. Se

6 El chañar es un árbol o arbusto, produce una fruta comestible de color marrón claro, se usa para aloja, las semillas se pueden hervir y comer.

7 El algarrobo es un árbol que produce una fruta muy apreciada para las culturas del Chaco, la fruta se puede comer cruda o se muele y se prepara como harina, de la resina de algarrobo se obtiene el color marrón.

recolecta tusca⁸ (para usar la ceniza), chaguar⁹ y mistol¹⁰. Se sigue recolectando miel en menor proporción, se pesca esporádicamente y disminuye sensiblemente la vida social; es también la época en que el Pilcomayo tiene sus mayores crecidas.

La cuarta estación Jwiyetil es la época seca, con temperaturas a veces inferiores a los 6°C, los weenhayek deben conformarse con la recolección de la tusca y yuca silvestre, pero en mayo empieza la pesca abundante que cubrirá las necesidades de ésta y la próxima estación.

2.6. Conocimientos y saberes

La niñez incorporó en su proceso de aprendizaje la distribución de tareas simbolizadas en el juego, cuando llegan a la pubertad ejercen con mayor énfasis estas actividades. Por tanto, todo el proceso de aprendizaje está estrechamente vinculado con el monte, la llanura, las praderas, la selva, con el libro abierto de la naturaleza y la biodiversidad. En estos escenarios construyen sus saberes, sus conocimientos y su sabiduría.

De acuerdo a la división sexual de trabajo, los jóvenes acompañan a sus padres en las jornadas de caza y pesca, así como la recolección de miel; las adolescentes incursionan con sus madres en la recolección de caraguatá, la búsqueda de frutos silvestres, acopio de leña, acarreo de agua y otros ornamentos, para luego aprender todo el proceso para realizar el tejido de la llica. El Ministerio de Educación y Culturas define que:

“...Las madres enseñaban a buscar frutos silvestres, a hilar, a tejer llicas. A las mujeres se les enseñaba como tener un esposo, como atenderle, enseñaban la artesanía y el tejido que era una forma que reflejaba si iba a ser una buena mujer de acuerdo a su tejido”. (2008: 57)

Los abuelos juegan un rol importante en la difusión del conocimiento a través de narraciones sobre el origen de las cosas pasadas y normas de comportamiento

8 La tusca es un árbol o arbusto que tiene vainas de color oscuro parecido al algarrobo. La ceniza se utiliza para afianzar el color en el proceso de teñido.

9 El chaguar es el término quechua para denominar a la planta de caraguatá. Es utilizado en las provincias nortenas de la Argentina.

10 El mistol es un árbol que produce una fruta esférica de color rojo oscuro, es dulce y de suma importancia para la alimentación de los Weenhayek. La ceniza se utiliza para retorcer el hilo.

que deben guiar sus vidas entre sí, la naturaleza, las plantas y los animales. Este conocimiento también lo transmiten por medio de mitos y relatos narrativos, la mitología introduce a los niños y jóvenes en el orden simbólico, estos conocimientos se les enseña a todos sin restricción, excepto a los chamanes quienes son los que poseen conocimientos especiales para entrar en contacto con seres de la naturaleza para sus actividades rituales. De acuerdo a los estudios desarrollados por el Ministerio de Educación y Cultura PIEB'TB.

“...en la vida del monte no existía escuela, los niños y niñas aprendían todo lo necesario para vivir en completa libertad, sin restricciones y de acuerdo a sus destrezas y capacidades; una educación centrada en la práctica”. (2008: 52)

Los Weenhayek calculaban el tiempo en función al recorrido del sol en el firmamento. Observando la posición del astro rey podían determinar el tiempo y calcular la distancia de un punto determinado a otro. Según las investigaciones del Ministerio de Educación y Culturas:

“...al usar la expresión taatajchayjuala, el sol ya está inclinado, indicaba que ya era más de medio día. Utilizaban el término yoconaj que significa que recién se está inclinando el sol para la tarde, cuando ya se ha entrado el sol Yuijuala, ha muerto el sol. Manejaban conceptos relacionados con el tiempo; así el día se designaba con el término 'ijwuala, el mes como 'iwe'la y el año nekkyá. Dividen el calendario anual en cuatro estaciones cuya regularidad es variable dependiendo de fenómenos naturales tales como el florecimiento de determinados frutos silvestres.

El término de etnomatemática se traduce como “Nooqa´wálhnhates”, significa la manera de medir, calcular la distancia y el tiempo con parámetros propios de la cultura. La etnomatemática es el conjunto de conocimientos prácticos sobre la representación de valores y cantidades. En la cultura Weenhayek se ha desarrollado un sistema numérico cardinal que está conformado por la serie numérica que va del 1 al 5 y el numeral 10. Los Weenhayek utilizan para el conteo los dedos de la mano, contando del 1 al 5 y el número 10 hace alusión a la unión de ambas manos para representar una decena. “Se utilizaba el conteo de los dedos utilizando la mano completa hasta el número 5, después de eso se repite 2+2 es el número 4 o 3+3 seis y las nociones de cantidad: poco o mucho”. (2008: 67- 69)

Para medir la cantidad de frutos silvestres de caraguatá o de otras especies utilizan la llica, medida que es utilizada para el intercambio de algunos productos. La cantidad depende del tamaño de la llica.

Gráfico 24. Sistema de numeración cardinal Weenhayek

N.	IDIOMA WEENHAYEK	TRADUCCIÓN EN CASTELLANO
1	Hààtejwajih	Se refiere a un solo objeto o apenas uno
2	Nitak	Se refiere a dos objetos unidos, dualidad
3	Laajtumjwáyah	Se refiere a tres objetos unidos, impar o uno falta en el par
4	Tumwek	Se refiere a dos y dos objetos unidos
5	Ookeky' o iwenhyáalha	Una mano, se refiere a los cinco dedos
6	Nitak laajtumjwáyah	Se refiere que se repite dos veces el número tres
7	Ookeky' o 'iwenhyáalha, 'lipe Nikat	Se refiere a una mano y dos (pueden ser dedos u objetos)
8	Ookeky' o 'iwenhyáalha, 'lipe laajtumjwáyah	Se refiere a una mano y tres (pueden ser dedos u objetos)
9	Ookeky' o 'iwenhyáalha, 'lipe tumwek	Se refiere a una mano y cuatro (pueden ser dedos u objetos)
10	Tiwek	Se refiere a la unión de las dos manos

Fuente: Ministerio de Educación y Cultura. PIEB-TB

2.7. Situación socio-económica

La sociedad Weenhayek es igualitaria, rasgo definitivo de su cultura, no existe estratificación social ni acumulación de riqueza o poder. En este contexto el acceso a los recursos naturales (tierra, bosque, animales, frutos silvestres, miel, agua, etc.) se realiza en condiciones de igualdad para todos los miembros de la comunidad.

La principal fuente económica de los Weenhayek es la pesca, que últimamente se ha visto afectada por la disminución de peces debido a la contaminación del río. El resto del año lo dedican a la recolección de miel y frutos silvestres. La caza es cada vez menor debido a la progresiva desaparición de la fauna silvestre. Su principal alimentación se basa en el consumo de pescado, también consumen huevos de pescado, carne vacuna, caprina, porcina y aves. Incluyen en su dieta regular frutos silvestres como algarrobo, mistol y chañar; sus ingresos de temporada de pesca son vitales para comprar ropa, muebles y útiles escolares para los niños. Los Weenhayek alternan estas actividades con la venta de cabras, cerdos, pollos y el empleo remunerado.

La artesanía de la región tiene una significativa división. Las mujeres y niños se dedican a elaborar las llicas (bolsos), las hamacas realizadas en fibra de caraguatá y la fabricación de la cestería en base a la hoja de palma. Por su parte los hombres se dedican a la mueblería hechas de plantas como el bejuco, utilizan madera como el palo santo para elaborar formas zoomorfas y antropomorfas y la caña de bambú para construir flechas y arcos.

La sociedad Weenhayek configura una economía de auto suficiencia, distributiva y comunal en el marco de la reciprocidad, igualdad y división del trabajo por sexo; no existe la sensación de opresión de unos hacia otros. La división del trabajo es concebida como complementaria, recíproca y participativa.

La organización social del pueblo Weenhayek está estructurada en función a las relaciones de parentesco. La familia nuclear se constituye en la unidad básica de conformación de la sociedad, la unión de varias familias, extendidas geográficamente, conforman un *wikyí*, pueblo o aldea específica, a su vez varias familias o grupos parentales forman bandas o parcialidades denominadas *wikyiwet*, o pueblos, los mismos que son encabezados por un *niyat* (líder sin poder ejecutivo).

Según Diez Astete:

“Los Weenhayek tomaron contacto orgánico con la CIDOB en su sexto congreso (1987). A partir de entonces vieron la necesidad de formar una agrupación representativa de sus comunidades, que hasta entonces sólo tenían como vínculo entre sí el idioma y el asentamiento en un mismo territorio. La primera organización fue el Comité Indígena Mataco (1987). Los Weenhayek ensayaron varias denominaciones a medida que iban incorporando a sus reflexiones colectivas la conciencia de que su organización debía ser cada vez más sólida. Así formaron la Central Intercomunal de Pueblos Indígenas del Pilcomayo y la Organización de Comunidades del Pueblo Mataco. En 1994 se formó la Organización de Capitanes del Pueblo Weenhayek; a finales del mismo año se formó definitivamente la Organización de Capitanes Weenhayek y Tapietes (ORCAWETA), que está admitida en la CIDOB”. (2011: 482)

Martinez en su libro *Atlas. Territorios Indígenas en Bolivia* señala que:

“El pueblo Weenhayek a través de su organización ORKAWETA, luchó arduamente por su demanda histórica de tierras Comunitarias de Origen (TCO), demandas que fueron coordinadas con la CIDOB. En 1996 se

realizó una marcha por el territorio el Desarrollo y la Participación Política de los pueblos indígenas, fruto de esta movilización fue la promulgación de la Ley INRA y el reconocimiento de 33 tierras comunitarias de origen (TCOs). Respecto al acceso de tenencia de tierras, mediante el D.S. No. 23500 sancionado el 19 de abril de 1993 base para el saneamiento y la resolución de Titulación No. R-TIT-00-00029 de 23 de julio de 1997 que otorga la superficie de 197.849,0383 Has. a favor de 16 comunidades Weenhayek, de las cuales, 196.435 Has. Se encuentran en la Provincia Gran Chaco, en las secciones municipales de Villa Montes, Crevaux, D'Orbigni y Villa Ingavi y 1200 Has. en la sección del Palmar Grande, correspondiente a Yacuiba. La extensión es equivalente a 135 Km. por 20 Km. de ancho. La delimitación se extiende desde la cordillera Aguaragüe hasta la frontera con la república Argentina, siguiendo el curso del Río Pilcomayo. (2000: 176)

2.8. Cultura Weenhayek y transculturación

Como en casi todas las culturas, se produjo el fenómeno de la transculturación, el hombre y la mujer Weenhayek, se adaptaron a la civilización occidental y pronto las mujeres cambiaron su falda de caraguatá por una de tela. Luego, por influencia de las mujeres blancas la cambiaron al modelo “tipoy” y empezaron a llevar un pañuelo en la cabeza.

El Ministerio de Educación y Cultura define que:

“...la paulatina inserción de los Weenhayek en la sociedad envolvente y el proceso de sedentarización desestructuraron parcialmente sus formas de vida y pensamiento, debilitando en alguna medida aspectos centrales de su cosmovisión y su sistema cultural” (2008: 49).

“Los Weenhayek sobrequieren a sus hijos, es más que querer, su amor a su hijo es más que el castellano, una madre Weenhayek está siempre al lado de su hijo en todo lo que hace. Estos últimos años se ha visto la droga en los niños, marihuana y alcohol, sufrimos otro tipo de cultura; la cultura castellana es mas fuerte que la de nosotros en tecnología, producen alcohol, drogas, esto está entrando en los niños weenhayek; pero como se ve el amor de la madre siempre está con su hijo y no lo pega” (ibid, p. 49).

La transculturación constituye el fenómeno social por el que una cultura acepta y hace suyos los elementos de una que le es extraña. Estos elementos pueden ser de una gran variedad que van desde los valores éticos y religiosos hasta los más diversos objetos de la cultura material. En el presente caso se trata de un proceso

de infiltración de rasgos de la cultura llamada occidental sobre la nativa que se dio por contacto. La transculturación conduce inevitablemente a la desintegración de la cultura originaria.

Sin embargo Ortiz afirma que:

“...las tribus cazadoras que habitan la zona árida del Chaco mantienen aún integrado, en gran parte, el patrimonio cultural heredado de sus ancestros. Aunque en la actualidad la mayoría posee aldeas estables, independientes, formando misiones o constituyendo grupos periurbanos en las principales ciudades de la zona, su vida diaria aún posee muchas semejanzas con las de sus antepasados”. (1986: 227-228)

En el caso específico de los Weenhayek la ubicación de las aldeas es distinta, existe un grupo aborígen enclavado en la ciudad de Villa Montes, mientras otro conforma una misión religiosa (Capirendita) y los otros como Quebrachal, Viscacharal, Crevaux, permanecen como aldeas más aisladas, menos sujetas a influencias culturales externas.

En términos generales la cultura Mataco-Nocten fue sometida en diferentes épocas a cinco influencias culturales, Ortiz en su libro *Los Mataco Noctenes de Bolivia* señala a continuación:

“Primera: las culturas amazónicas, guaranítica, donde la forma de sus telares es vertical.

Segunda: típicamente incaica, es detectada en innumerables palabras y el uso de algunas herramientas.

Tercera: ejercida por la civilización europea, se remonta a 1627, cuando ocurrió el primer contacto con los blancos a través de las misiones evangelizadoras.

Cuarta: por colonizadores argentinos, paraguayos y bolivianos, con amalgamas de varias culturas. Se inició a finales del siglo XIX con la ocupación del territorio del Chaco boliviano, por colonizadores mestizos, ávidos de tierras para la crianza de ganado.

Quinta: que aún perdura y que se dió poco antes de la guerra del Chaco. La influencia religiosa es la primera en el proceso de transculturación con los primeros misioneros católicos”. (1986: 227-228)

CAPITULO IV

1. Diagnóstico

1.1. El textil

Los textiles forman parte de la memoria social de la comunidad. En los tejidos se plasman momentos específicos de la historia local, se expresan gráficamente los cambios políticos y sociales.

Arnold “et al” en el libro *Tejiendo la vida* manifiesta que:

“El proceso operativo del textil no solamente se refiere a la secuencia lógica de etapas que son propias del arte del tejido y que se replican universalmente en todas las culturas. Es la visión única de cada cultura, la serie de implicancias lógicas de la región y la interacción de los miembros de la sociedad son las que marcan la diferencia y conceden la identidad propia al objeto producido”. (2013:11)

En el proceso de la manufacturación existe una relación estrecha entre el hilado y la tejedora, es ahí donde se generan intercambios de movimientos, una interacción ligada al cuerpo y los materiales, estas fuerzas crean un producto transformado, una relación que se genera entre los tejidos y los diseños.

La tecnología y las técnicas del tejido se conciben en la comunicación e interacción entre los miembros de la comunidad y varían según su entorno y medio ambiente en el que viven. Los tejidos transmiten mensajes sobre la realidad social de una cultura, se constituyen en un espacio para la transmisión de códigos, convirtiéndose en el ejemplo vivo de los saberes colectivos. Cuando las tejedoras eligen las fibras que van a utilizar para tejer; el sentido de la torsión, los colores y las formas, se constituyen en marcas culturales, en códigos producto de una unidad simbólica.

La textilería y sus diseños constituyen una fuente de conocimientos en todo lo que se refiere a la capacidad técnica, los conocimientos matemáticos y la experiencia acumulada de los pueblos que se transforman en magníficos tejidos.

1.2. Antecedentes históricos de los textiles andinos

En las regiones del Tawantinsuyu (Imperio de los Inkas), habitaron en épocas tempranas numerosos grupos humanos. Por los hallazgos arqueológicos no han caído en el olvido.

Entre uno de los rasgos que caracterizan a los pueblos originarios del área andina están los textiles, que identifican a las diferentes culturas que conformaron y conforman el país. Esta expresión de rasgos culturales a través de los textiles se ha mantenido hasta el día de hoy transmitiendo lenguajes simbólicos que explican mitos, entornos ecológicos o condicionantes sociales.

Gisbert “et al” en el libro *Textiles en los andes Bolivianos* manifiestan que:

“Dentro de la política estatal inca, el textil fortaleció los lazos de reciprocidad entre el Estado y los pobladores. El tributo textil obligaba a los pobladores a prestar la mano de obra para la confección de tejidos que cubrían las necesidades del Estado y del culto. Por su parte, el Estado proporcionaba la materia prima, lana o algodón, que permitía cubrir los requerimientos de la vestimenta de cada unidad familiar”. (2003: 38)

“Además de ser parte fundamental de la vida política incaica, los textiles estuvieron presentes en las principales expresiones religiosas y rituales”. (2003: 41)

“En los ritos más importantes se ofrecía sacrificios de textiles de tamaño natural o en miniatura que eran quemados. Las momias de los antepasados, que eran objeto de un culto especial, estaban siempre vestidas con finos textiles. Del mismo modo, algunas imágenes sagradas parecían “como estauas hechas de tejidos”. En su función ritual los tejidos no aparecen sólo como ofrendas a los dioses, sino, que están presentes en otras manifestaciones de la sociedad andina”. (ibid p. 41)

“Si bien en Bolivia la textilería indígena aymara descrito presenta influencias de iconografía inconfundiblemente incaica, tal el caso de las estrellas de ocho puntas y los tocapus. Algunos ejemplos traen hacia nosotros elementos propios de culturas más antiguas, como los textiles Jalq’a y Leque, con su visión radiográfica, responden a una lógica compositiva propia de culturas más antiguas como Tiwanaku, Chavín o Paracas”. (2003: 10)

El espacio textil puede ser interpretado como un mapa esquemático donde se refleja el medio geográfico y ecológico. Los elementos añadidos en el siglo XIX son escasos y responden al gusto neoclásico. En el siglo XX se retornó a la representación del mundo circundante en el que se incluyen objetos que son producto de la tecnología actual y en zonas con mayor contacto urbano e intercambio comercial aparecen máquinas, vehículos, camiones, autobuses y bicicletas.

Respecto al arte textil andino Gisbert “et al” señala que:

“Hoy podemos apreciar el arte textil andino como arte mayor desde nuestra perspectiva, cuyas realizaciones pueden equiparse a las de la pintura contemporánea en el mundo de hoy. Los diseños abstractos de los Macha, los pájaros punzó y naranja de los Jalq’as, las representaciones ingenuas y figurativas de Llallagua y los monstruos surrealistas de Leque pueden compararse a las composiciones geométricas de Vasarely, a la ingenuidad del aduanero Rousseau y al surrealismo de Miró. A su vez, representan a grupos humanos que en sus expresiones creadoras mantienen hasta el día de hoy el testimonio de su identidad cultural”. (2003: 11-12)

1.3. Textiles de las tierras bajas

Existen pocos estudios sobre los textiles de las tierras bajas de Bolivia. Desde el punto arqueológico resulta difícil conservar los textiles por las condiciones húmedas de la región y por ser grupos itinerantes.

Arnold “et al” en el libro *Tejiendo la vida* hace referencia a los tejidos de tierras bajas la misma señala:

“Las diferencias y coincidencias históricas entre las distintas regiones en diferentes períodos, se vinculan a través de la construcción y aplicación de técnicas de las bolsas de fibra vegetal. En trabajos arqueológicos sobre las bolsas de la costa se han podido identificar dos subclases de bolsa cotidiana de la región costeña asociada con ambos sexos, la bolsa de malla y la bolsa de red que están elaboradas, como en las tierras bajas, con fibra vegetal y aplicación de la técnica de enlazado, anillado, anudado y doble torsión. Se las usa para pescar o recoger productos. Algunas llevan diseños de listados horizontales bicromos y tricromos, en colores naturales y teñidos sobre todo en rojo y azul. Estas son bolsas de red que han sido encontradas en el sitio de Moro 1 de la costa Norte de Chile fechadas aproximadamente el 3500-1500 a. C.”. (2013: 377)

En las tierras bajas las bolsas son realizadas con técnicas eslabonadas que son más elásticas, en tanto que las bolsas u otras prendas como los faldellines son elaborados con técnicas de anillado o enlazado, de carácter más fijo.

El conocimiento de las técnicas textiles de los chané (grupo ubicado al sureste de Bolivia) se adquirió a partir de sus contactos con grupos andinos, posiblemente en el fuerte de Samaipata y desde allí se pasaron estos conocimientos a los guaraníes,

que se caracterizan por el uso del telar de tipo vertical de origen arawak o chané. En cuanto al significado de los diseños textiles guaraníes, se asocia al diseño del rombo con la figura mitológica y celestial del ñandú.

Al respecto Arnold “et al” señala que:

“La introducción de figuras en el textil de la región chaqueña es una influencia que viene desde afuera, con los chanés, o guaraníes. Es importante resaltar a Nordenskiöld, quien narra que una mujer quechua enseñó a las mujeres chané cómo tejer, asimismo las mujeres chané enseñaron a los guaraníes el arte de tejer y el uso de la lana, que ellos recibieron de los grupos andinos. Las mujeres aprendieron a tejer como parte de su iniciación, durante su primera menstruación”. (2013: 379)

1.4. Etnografía y textil Weenhayek

Enrique Palavecino en Ortíz señala que:

“...su industria textil les viene de los pueblos occidentales de manera que primitivamente mucho antes de la llegada de los españoles, estas prendas debieron ser de cuero y de fibras de caraguata exclusivamente. Los indios matakó están en posesión de una industria textil con empleo del telar, aunque de tipo muy primitivo. Esta técnica sin embargo, entre ellos, consecuencia de las influencias culturales de pueblos andinos”. (1986: 100)

Alvarsson en su libro *Por la malla de una llica*, hace referencia a muchas fuentes pre-etnográficas de las cuales se extraen algunos conceptos sobre los primeros cronistas que estudiaron el textil Weenhayek, entre ellos se cita a:

“Millán de Palavecino en Alvarsson, señala que el primero en mencionar la artesanía de caraguata en la literatura pre-etnográfica fué Nicolás de Techo en su “Historia de la Provincia Jesuítica de Paraguay (1590-1592)”. Otro cronista español quizás el narrador más conocido del Gran Chaco Colonial, es el padre Pedro Lozano. En su “Clásica Descripción Chorographica del Gran Chaco”--- del Gran Chaco Gualamba, editado en 1733, primero menciona la existencia de lo que parece ser una falda de (malla de) caraguata”. (2012: 36 b)

“Las mugeres todas andan cubiertas de pies a cabeza con mantas de pieles de animales: y las más principales se cubren con texidos de hierba correosa más frusia que pita, que en esta provincia llamamos chaguar, y nace silvestre; de ella hacen vn hilo semejante al de los zapateros, y texen su vestido, à que las hijas, y mugeres de los más principales añaden algunas labores de blanco, y negro, y del mismo hilo labran también cantaros, que empegándolos con betún de cera, mantienen bien el agua, y los brebajes, con que se embriagan”. (ibid p. 36)

Como menciona Alvarsson, el primero de los etnógrafos modernos que visitó gran parte de Suramérica tomando notas de la cultura de los mataco-guaicurú y sus vecinos fué Erland Nordenskiöld. En su libro del recorrido de 1903 *De montañas altas y selvas*, Hace mención a la artesanía de caraguatá:

“...en este asentamiento casi todo es indígena --- algunos todavía usan camisas de fibras de chaguar” ...Más adelante en la misma obra indica que los chorotes “hacen sus cubiertas, camisas, redes y llicas de líber de chaguar” (2012: 38 b)

*“...De la segunda expedición de Nordenskiöld al Chan Chaco, 1908-1909, tenemos su relato popular *Indíanlif i El Gran Chaco, Sydamerika* (‘Vida Indígena en el Gran Chaco, Sudamérica’); ...que, comparando con sus “chozas miserables”, la gente del Chaco “han avanzado bien en cuanto a técnica de tejer”. (2012: 39-40 b)*

“Nordenskiöld indica mas adelante que las mujeres son “tejedoras expertas”. “...Entre estos indios es la mujer quien realiza casi todo el trabajo que requiere de arte y paciencia. Ella hace las llicas elegantes de la fibra de caraguatá, ella teje, hace la cerámica; todo lo que requiere de arte verdadero”. (2012: 40-41 b)

“El historiador de religión finlandés Rafael Karsten visitó el Gran Chaco en 1912 ...él publicó en 1915 un artículo acerca de la cultura material de los “matacos”, en sueco, incluyendo algunas observaciones sobre la artesanía de caraguatá”. (2012: 41 b)

*“Una planta, que es bastante común en el monte del Chaco y que es muy útil, aunque sumamente molesta para el viajero debido a sus espinas largas, es la planta caraguatá (*bromelia serra*). Es de las fibras de esta planta que los indígenas trenzan el hilo del cual hacen sus camisas, llicas, redes, etc.” (ibid p. 41 b)*

*“...Alfred Métraux, era también un discípulo de Nordenskiöld. Todas sus contribuciones principales se sintetizan en su investigación admirable de las culturas del Chaco en el primer volumen del “*Handbook of South American Indians*” (1946). En sus notaciones iniciales de la historia pre-colonial de estos indígenas, él concluye que: “No tenían ni cestería, ni telares, pero sobresalían en la manufacturación de llicas tejidas”. (2012: 42 b)*

Bajo el título de “Manufactures” da una descripción bastante detallada del proceso de manufacturación”: (Ibid p. 42 b)

“...Las mujeres se ocupan constantemente con la manufacturación del hilo, y el tejido con aguja por causa de que estos objetos deterioran rápidamente.

El desarrollo de las técnicas del trabajo del hilado fue favorecido por la abundancia de Bromelia que proporciona la materia prima excelente. La caraguatá (Bromelia sp.) es desarraigada con un palillo bifurcado y las hojas son cortadas con una pieza de madera afilada. Las fibras son separadas de la substancia carnuda por cualquier de dos métodos” (op. cit. p. 43 b)

“La mujer toma algunas fibras de un manojo seco para hacer una hebra y lo tuerce con la palma de su mano sobre su muslo untado con ceniza. Ella siempre hace dos hilos a la vez y los une trenzándolos a una cuerda”. (Ibid p. 43 b)

Para fines de investigación constatamos mediante el trabajo de campo que este mismo proceso de manufacturación y elaboración de hilo de caraguatá, se ha mantenido hasta la actualidad.

“En su descripción de los productos de caraguatá, Métraux solo constata lo siguiente sobre las llicas: (2012: 44 b)

“Una llica pequeña colgada del hombro para llevar pipas, astillas de escarificación e hilo es parte del equipo tradicional de la mayoría de los indígenas del Chaco. Estas llicas se han fabricado generalmente de fibras de caraguatá con la técnica de red o de lazos; los bolsos de lana son de nudos, aunque los mejores ejemplares son tejidos con los dedos”. (Ibid. p. 44 b)

“María Millán de Palavecino, antropóloga, escribió el primer artículo sobre las llicas del Chaco tan temprano como 1934 y su última obra sobre el tema fue publicado tan tarde como en 1981. ...Ella fue el primer etnógrafo mujer tomando interés especial en esta artesanía femenina y que ella descubría aspectos de la industria de caraguatá de los cuales los hombres nunca tomaban interés. ...Ella intentaba de clasificar cuidadosamente en 1944. ...Es la primera en mencionar el hecho de que los diseños de las llicas weenhayek-wichí tienen nombres”. (2012: 46 b)

“Uno de los discípulos de Nordenskiöld, Stig Rydén, viajaba y trabajaba en el Gran Chaco durante la guerra del Chaco, en 1936 ...describe cómo las mujeres se sientan solas, a una cierta distancia de los hombres y se dedican a la artesanía de caraguatá, “hilando, trenzando o haciendo llicas”... quizás Rydén es el primero a subrayar la dimensión social de la artesanía de caraguatá, la actividad comunal de mujeres, uniéndolas en una relación de trabajo”. (2012: 42 b)

“Cecilia Olga Mashnshnek ...la primera para conectar la cultura material “weenhayek – wichí”, con su mundo espiritual, ...ella enfatiza la relación entre los mitos y las relaciones socio-económicas reales en su artículo de 1978: “La introducción de la chagua se relaciona con el mito de origen de las mujeres, fibra que, como sus portadores, tienen procedencia celeste...” (2012: 47 b)

Los primeros cronistas observaron que los Weenhayek eran pobres en representaciones artísticas. Sin embargo, la artesanía de hojas de palma y algunos tejidos de caraguatá son representaciones artísticas de una belleza singular, donde la estética de sus dibujos de líneas sencillas es admirable, como es admirable su calidad y la utilidad práctica que brindan.

2. La caraguatá

En la selva del Gran Chaco muchas plantas son ásperas y espinosas. Una de estas es la caraguatá que pertenece a la familia bromeliáceas, de hojas puntiagudas y delgadas, similares a las hojas de la piña, de esta planta se produce la fibra o hilo de caraguatá. El hilo es utilizado como material de partida para la manufactura de los tejidos.

Sobre el textil Weenhayek, se hace hincapié en el estudio de la caraguatá por estar estrechamente ligada con la identidad cultural de éste pueblo. Las fibras secas y duras de esta planta son utilizadas por las mujeres para la producción de redes de pesca, telas, adornos y en particular la confección del bolso (llicas) con tejidos característicos que representan un signo de identificación.

Los hombres pescadores necesitaban piolas (fibra de caraguatá) para elaborar herramientas para pescar, es decir: redes para atrapar los pescados y las bolsas para trasladarlos a sus hogares. Por esta razón empezaron a buscar en el bosque qué planta les podía proporcionar la materia prima para solucionar su necesidad, primeramente hacen la prueba con la corteza interna de la planta de algarrobo, luego con la corteza interna del yuchán, que no funcionaron por su fragilidad. Después de haber realizado los dos experimentos anteriores, descubrieron la caraguatá, planta que les generó la materia prima para elaborar sus herramientas pesqueras. Las mujeres experimentaron el procesado de la fibra hasta obtener un hilo fino y para elaborar vestimentas, luego se ingeniaron para elaborar las llicas (bolsos artesanales) para su uso.

Alvarsson en su libro *Por la malla de una Llica* señala que:

“En español realmente no hay diferencia entre los términos caraguatá y chaguar. ...Caraguatá es simplemente el término guaraní (pronunciado

“carawata” en Bolivia y “caraguatá” en Paraguay) y chaguar el terminó quechua para la misma planta. Así que los dos podrían ser utilizados alternativamente. Además su distribución parece ser regional. “Chaguar” es la palabra más común en algunas partes del Chaco, especialmente en las provincias norteñas de la Argentina, mientras que “Caraguatá” se utiliza más a menudo en Bolivia y Paraguay. (2012: 119-120 b)

...la ausencia de otras materias primas convenientes ha hecho a la caraguatá sumamente importante. En el Gran Chaco pre-colonial no había lanas (a excepción de ocasiones raras del material negociado de los Andes), ni algodón (a excepción del algodón endémico en el Chaco del este; raramente disponible en otras partes), ni otro material suave y resistente que pudiera producir el hilo, la cuerda o la malla. En vista de que los indígenas del Gran Chaco carecían de piedra y metal, llega a ser aún más asombroso el logro de la industria de caraguatá”. (2012: 124 b)

La caraguatá tiene tres variantes según Alvarsson son: ‘Wuye’, ‘Aaletsaj y Qutsaaj.

*“**Wuye**’: La “variante comestible” de caraguatá ‘wuye’, tiene hojas delgadas, espinosas, parecidas a las otras dos, pero con una ‘flor’ muy diferente. (2012: 121 b)*

...Esta planta no se utiliza para producción de fibras, sino se utiliza como alimento durante la estación fresca por los Weenhayek y otros pueblos del Chaco”. (2012: 122 b)

*“**Aaletsaj**: La segunda especie de caraguatá, aaletsaj (Bromelia serres) es la más pequeña de las tres. Mide apenas 20 centímetros de alto y sus hojas son más finas. ...Es verde oscuro. ...Esta planta no se come; el tallo así como las semillas se consideran inservibles, algo raro entre plantas en el Gran Chaco estéril. Sin embargo, puede ser utilizada para trenzar fibras. (ibid. p. 122 b)*

*“**Qutsaaj**: la planta más valiosa del monte por lo menos en tiempos actuales, es qutsaaj (Bromelia hieronymi), ...qutsaaj del mismo tamaño que ‘wuye’, (alrededor de 50 centímetros de alto). Es decir mucho más grande que ‘Aaletsaj es verde claro y mucho más jugoso que ‘aaletsaj. Las hojas son más gruesas (hasta 3 centímetros de grosor cerca del tallo) y las fibras son más largas y más fáciles de extraer”. (2012: 123 b)*

En el trabajo de campo se observó que existe la planta hembra y macho.

La caraguatá hembra: espera la época de lluvia para multiplicar las hojas de las plantas que fueron recolectadas, es importante destacar que no florece. Se utiliza para tejer las redes y llicas.

La caraguatá macho: pocas son las plantas que existen en los lugares de crecimiento, no tienen ninguna utilidad porque sus hojas no tienen fibra, se reproduce solo en épocas de lluvia, se diferencia de las demás plantas por su flor.

3. La llica

Es una bolsa de forma cuadrada, tejida generalmente con fibra de caraguatá ornamentada con diseños geométricos. Las llicas se utilizan en la vida cotidiana, es uno de los objetos más comunes de la cultura material Weenhayek, está estrechamente asociada con la mitología y otras dimensiones de religión y cosmología. Su intención primaria es otorgar un objeto utilitario y la segunda es proveer fuerza espiritual o protección muy arraigada con la identidad cultural.

El objeto de estudio es la llica masculina, hiilu'. Es el producto único de malla comercializado y accesible en grandes cantidades, donde los diseños de la llica se exhiben con mayor claridad.

Desde la estética occidental la cultura material Weenhayek alcanzó su pico artístico en la manufacturación y diseño de llicas. La creatividad de los Weenhayek parece ser infinita e ilimitada.

Dentro de los textiles Weenhayek existen dos tipos de llicas: 1) Bolsas masculinas (hiilu'), 2) Bolsa femenina (sikyety).

- **Hiilu'**: bolsa masculina de recolección, diseñada para carga pequeña y largas distancias sin impedir de realizar otra actividad, lleva diseños geométricos, con signos primarios como líneas, cuadrados, rombos, y triángulos. Es pequeña en comparación con el sikyety.
- **Sikyety**: bolsa grande de recolección Weenhayek que usa la mujer. Esta realizada de una malla sumamente flexible, divide el peso entre la frente y la espalda, diseñada para mayor carga y peso.

En los textiles Weenhayek se puede hallar recurrencias conceptuales –en este caso se refiere a las llicas– como la utilización de figuras geométricas que representan su entorno natural, es un acto de reciprocidad entre el ser humano y la naturaleza.

Los diferentes diseños que realizan las mujeres Weenhayek en sus textiles representan a la madre naturaleza que las rodea, con estas representaciones dan a conocer los elementos que forman parte de su vida. En algunos diseños manifiestan la figura de los animales que les proveen de carne o huevos para su alimentación, también representan animales que son admirados por su belleza natural o por su fidelidad, como es el caso del perro, representado en sus textiles en forma de huellas; según Alvarsson el diseño más usado es “semillas de chañar”, que parece inducir a la fertilidad.

La investigación se basa en el estudio iconográfico de las llicas masculinas hiilu', cuyos diseños han sido adquiridos de generación en generación, manifestación cultural que tiene mucho valor por ser un elemento que fortalece y mantiene viva la cultura del Pueblo Weenhayek.

4. El telar Weenhayek

Alvarsson en su libro Vol. 4 *Por la Malla de una Llica* señala que:

“...para hacer una llica se construye fácilmente un telar sencillo o un soporte, ‘nootsinenhat, colocando dos palillos largos en el suelo. Éstos son 50 a 60 centímetros de largos y más o menos 15 milímetros de gruesos; hechos preferiblemente de madera de tala o de duraznillo”. Últimamente también he visto mujeres ‘weenhayek usando barras del hierro de material de construcción. La distancia entre los dos palillos varía según el producto, retratando generalmente su anchura. La distancia se limita generalmente a unos 40-50 centímetros en el caso de llicas masculinas”. (2012: 132 b)

El telar Weenhayek, o soporte, se construye con dos estacas que se clavan en la tierra según la distancia de la bolsa, luego hacen pasar, de una punta a otra, una cuerda y sobre ésta comienzan a realizar los puntos. Con la ayuda de una aguja se realizan movimientos en forma de “8” apoyando en el “palillo de lazo”, luego se procede a tejer hasta terminar la primera serie en forma horizontal. El tejido avanza de izquierda a derecha, ésta técnica se la conoce como reloj de arena, implica que dos filas de lazos se hacen al mismo tiempo, en la etapa que sigue se repite todo.

Para realizar el tejido se necesita una aguja y un palillo de madera. En tiempos pasados usaban huesos de aves y pescado. También utilizaban las astillas de bambú, espina de cacto gigante que era la preferida. Las agujas de hoy se hacen de

madera dura perforada o metal (cobre o hierro). Están hechas de alambre y miden de 15-20 centímetros de largo. Otra herramienta es el palillo de lazo.

Tradicionalmente usaban la espina de cacto para formar los lazos más finos y una rama pequeña del árbol de duraznillo para realizar los lazos más grandes, hoy sustituidos por otros materiales como antenas de radio.

Para conservar el mismo color del hilo o cambiar a otro tono sólo se agrega una cuerda trenzándola, luego se introduce el hilo para que salga por un costado y se van combinando los patrones geométricos, esta es una de las características del acabado del producto y su elasticidad, ya que, no se encuentra ningún nudo.

Las correas de las llicas son hechas de caraguata o cuero, estas pueden tener diferentes técnicas: lazada, hilada, trenzada o tejida, Las cintas tejidas son las más elaboradas, la medida de la correa es de 1.16 cm, 1.14 cm, 1.00 cm, 104 cm.

5. Simbología textil Weenhayek

Alvarsson pretende explicar cómo el arte y los artefactos reflejan la cultura actual del artesano Weenhayek. Cuando examinó la colección se encontró con los símbolos más comunes como el círculo, la cruz y el zigzag.

“De los símbolos encontrados en este estudio, los ‘cuadrados’ o ‘cruces’ eran evidentes en 72% de los diseños, los círculos en 65%, los zigzags en 65%, y de barras o líneas horizontales en 19% de los diseños. Otros símbolos fueron sólo encontrados en un grado muy limitado”. (2012: 293-294 b)

Las llicas son símbolos en que los diseños tienen nombres, también pueden variar de región a región y pueden cambiar con el tiempo, o pueden tener una interpretación arbitraria; el significado más profundo representado por el diseño o por el nombre refleja una cosmología común; la variedad natural de algunos diseños más familiares tienen un significado y asociaciones más profundas.

6. Factor funcional del diseño Weenhayek

La geometría proporcional sustenta técnicas de construcción gráfica del diseño, dando lugar a un manejo en función de las técnicas de materiales susceptibles de aplicación a partir de dos géneros de trazados análogos. Simetría estática y simetría dinámica del diseño.

Un primer género está constituido por un sistema de conteo de puntos a partir de una red de construcción definida de aplicación principal al diseño textil y por extensión metodológica a toda gráfica modular. El manejo de telares con el sistema de puntos o lazadas implica un sustento metodológico y conceptual del diseño en simetrías modulares.

La técnica de lazos entrelazados en forma de 8 simboliza infinito, dando un soporte para el estudio gráfico del potencial del diseño geométrico y parámetros para el estudio de geometrías espaciales, conceptuales, compositivas y estilísticas. El primer movimiento o punto que se ejecuta en el tejido da lugar a una unidad artística mínima que no llega a concretarse visualmente, tejiendo dos lazos del mismo color la unidad es perceptible visualmente, tres lazos del mismo color llega a concretar un cuadrado de 1cm x 1cm, esto ayuda al estudio de formas para llevarlo a un sistema vectorial.

Medidas de las llicas 24x20cm 25x22cm 24x24cm 29x26cm.

7. Clasificación de diseños básicos de llicas

Alvarsson señala que:

“...el hecho de que los diseños de la llica estén basados en unidades cuadradas mínimas facilita la transformación de los patrones de las llicas o las fotografías a imágenes computarizados. Tales versiones computarizadas de los patrones Weenhayek carecen del encanto artístico de las llicas, pero tienen una ventaja; son más fáciles de comparar pues se reducen a un código artístico homogéneo (y pueden ser reducido de tamaño para un estudio mejor del material). Este tipo de reducción computarizado del diseño ha sido de mucha ayuda en el análisis técnico de las llicas, especialmente en definir las diferencias entre los patrones de otra manera similares”.
(2012:151-152 b)

En base de estas síntesis computarizadas de los diseños, y con el fin de presentación y análisis adicional Alvarsson las ha ordenado en seis categorías: (1) Figuras no conectadas y rectangulares; (2) Rayas y cruces; (3) Zigzags; (4) Rayas cruzadas; (5) Diamantes - motivos de panel; (6) Líneas onduladas - paneles conectadas. En base a características técnico-artísticas.

(1) Figuras no conectadas y rectangulares

Taa'niht'àhes - 'Cáscara de tortuga'

Ky'anhoo'nàyhayh - 'Huellas de quirquincho'

Lhoo'hits'ulhaq' - 'Semillas (en fila) transversales'

(2) Rayas y cruces

Hap'alaqhen - 'Travesaño'

Wààn'lhàjwho' - 'Espalda de ñandú'

(3) Zigzags

Kyojwniikye' - 'Patrón de zigzag'

'Amlhààjwho' - 'Espalda de serpiente'

Jwooq'atsajky'oteyh - 'triángulos'

(4) Rayas cruzadas

'Ahuutsajjwus - 'Garras de carancho'

Lhiiky'upelas - 'Huevos blancos'

(5) Diamantes - motivos de panel

'Asiinàj'nàyhayh - 'Huellas de perro'

Ha'yààjtelhoyh - 'Ojo de jaguar'

'Amlhààjhàyh - 'Patrón de serpiente'

'Aalhuts'et'aj - 'Piel abdominal de iguana'

Wooq'oteyh - 'Ojos de buho'

Ha'yààjt'okwe' - 'Pecho de jaguar'

(6) Líneas onduladas-paneles conectadas

Leetse'nilhoyh - 'Frutas de chañar'

'Aalhuky'alos - 'Mejilla de iguana'

Jwooq'atsajky'oteyh - 'Orejas de tatú'

'Imaawo'nàyhayh - 'Huellas de zorro'

Fuente: Alvarsson, 2012: 152-153 b

8. Proceso de recolección de la caraguatá

Para sacar las hojas de la planta de Caraguatá utilizan un palo puntiagudo y se ayudan afirmando con el pie, las primeras hojas que se encuentran en la parte inferior del tallo las dejan tratando de no dañarlas, también cuidan de no dañar las raíces para asegurar que vuelvan a brotar y no muera la planta. Una vez que logran desprender todas las hojas que sirven, las levantan una por una hasta recogerlas todas.

Para sacar las espinas, agarran la hoja de la parte más ancha y la jalan desprendiendo la cáscara hacia la punta, logrando desprender todas las espinas. Para terminar de sacar las cáscaras de la hoja la estrujan desde la punta más fina y la jalan hacia la parte más ancha, quedando solamente la fibra. La fibra que queda después de sacar las espinas y la cáscara está lista para machacar, luego la extienden al aire libre para secarla. Cuando la fibra está seca adquiere un color blanco, quedando lista para elaborar el hilo.

9. Elaboración del hilo de caraguatá

Antes de elaborar el hilo preparan ceniza del palo de tusca y echan a la fibra antes de torcer para obtener el hilo artesanal. Utilizan para blanquear el hilo y dar más resistencia. En el procedimiento colocan la fibra sobre la pierna y refriegan con la mano, después la tuercen entre dos hebras para hacer una sola, por último forman ovillos. Este procedimiento del hilado de la fibra de caraguatá se ha mantenido durante siglos.

Según CER-DET:

“...las mujeres artesanas sabias del Pueblo Weenhayek indican que dependen de la época de lluvias para programar la recolección de la materia prima, aproximadamente necesitan un tiempo estimado de 20 a 30 días para que la planta pueda reverdecer recuperando un 100%, garantizando un mejor rendimiento en la cantidad de fibra. ...El invierno es la época de crisis de la materia prima, las artesanas paralizan actividades aproximadamente desde el mes de mayo hasta el mes de septiembre dedicándose en este lapso de tiempo a realizar algunas actividades que les generen otro tipo de ingresos, como la actividad de la pesca”. (2013: 6)

Entre los productos que se elaboran con la fibra de caraguatá están las: llicas, carteras, monederos, cintos, manillas, aretes, collares, faldas, blusas, chalecos, pantalones cortos; hamacas, cortinas, gorras y los siguientes adornos (pájaros,

monos, patos, búhos, floreros, etc.); durante el proceso de elaboración manifiestan que sienten alegría por hacer algo que las identifica como mujeres artesanas y al mismo tiempo que pertenecen a un pueblo indígena diferente. Sienten tristeza al momento de vender el producto elaborado porque perciben la desvaloración de su trabajo, ya que, no logran recuperar el valor del material invertido, mucho menos el tiempo que dedican para elaborarlo.

10. Color en el textil

Denisse Arnold y Elvira Espejo en su libro *La ciencia de las mujeres*, proponen una nueva teoría del color en los Andes. Señalan que en los Andes hay otra paleta que es distinta. La diferencia radica en que la textilería ha procesado los tintes solubles básicamente en un medio acuático, a diferencia de los tintes o pigmentos en la pintura europea basados en los pigmentos al óleo. En los Andes el verde es considerado un color primario, en el mundo académico del arte, el verde es considerado como color secundario, por ser una mezcla de los pigmentos azul y amarillo. Esta diferencia radica en el hecho de que en los Andes el color verde se prepara de una planta t'ula y se tiñe a través del agua. Del proceso tintóreo sale primero el color verde que luego se va degradando en otras tonalidades de verde. En el caso del rojo que es un color primario, este se obtiene de la cochinilla, como tinte no es rojo sino el violeta, luego se pasa al rojo y del rojo al naranja, estas diferencias demuestran que la paleta de colores y la manera de entenderla en cualquier lugar cambian con los procesos que se aplica a la materia prima. De allí, los colores primarios de Europa son los secundarios de los Andes y viceversa.

La materia prima para teñir se clasifica en tres categorías; minerales, vegetales y animales. Entre los tintes minerales está el millo, el salitre, el cobre y el barro. Entre los animales la cochinilla. Entre los vegetales de la región del Chaco, se tiene a la resina del algarrobo, el cebil, el jacarandá, las cortezas de pata pata, hojas de coca de monte y el achiote.

10.1. Aplicación de tintes naturales

Según Alvarsson los Weenhayek distinguen cinco colores básicos; blanco, negro, rojo-marrón; azul-verde y amarillo. Los colores más usados en la artesanía son los tres primeros: blanco y negro y rojo-marrón.

Gráfico 25. Colores usados en el textil Weenhayek



Fuente: Elaboración propia

1. Blanco, *'ipelaj*; 2. Negro o color muy oscuro: *'ikyalaj*; 3. Rojo-marrón: *'lkyàt*; 4. Azul-verde: *'watshanh*; 5. Amarillo: *yaqa'tu*. (2012: 54 d)

• Blanco

Blanco natural, los Weenhayek blanquean las fibras de caraguatá una vez limpiadas y raspadas con ceniza. El blanco “ceniza” se utiliza como color de fondo en la mayoría de las mallas de llica, en contraste a los pueblos zamuco y ayoreo, que utilizan un fondo coloreado en la mayoría de sus mallas de llica.

• Negro de algarrobilla y arcilla

El color negro es el segundo en frecuencia de uso en los productos de malla de los Weenhayek, también es el tinte más usado.

Para adquirir el color negro se utilizan los frutos de la algarrobilla y el barro negro. Cuando la algarrobilla ya está machacada se deposita en una vasija con agua fría, posteriormente se introduce la madeja de hilo y se deja reposar una hora aproximadamente. Para obtener el color negro más intenso, se saca la madeja de hilo remojada con algarrobilla machacada para echarle barro negro entreverado con greda. Una vez embarrada la madeja de hilo se introduce nuevamente al recipiente con agua de algarrobilla machacada dejándola reposar durante tres días, después se enjuaga y se la hace secar, quedando un color negro intenso.

- **Guindo**

Para obtener el color guindo se utiliza la corteza de la planta de “pata pata”. Se saca la corteza, se hace hervir por unos 15 minutos, luego se introduce la madeja de hilo y se deja hervir, se saca la madeja, se hecha bastante ceniza para afianzar el color, el resultado es un hilo 100% natural de guindo.

- **Rojo-marrón**

La resina de algarrobo es la materia prima para teñir el color café o marrón. La resina se hace hervir, luego se introduce la fibra para que hierva durante una hora y se logra un color café.

- **Azul-verde**

Según Alvarsson, el color más raro de las llicas Weenhayek es el azul, No hay término para designar el azul en la lengua Weenhayek; es incluido generalmente en verde ‘*watshanh*, o como verde negro ‘*ikyajaj* ‘*watshanh*. Las flores azules del árbol de jacarandá sirven para obtener el verde-negro. El tinte azul de la flor es sumamente fuerte.

- **Amarillo**

Para obtener el color amarillo, se utilizan las hojas de coca de monte, para el teñido del hilo, se las hace hervir aproximadamente 25 minutos, una vez enfriada el agua, se introduce la madeja de hilo dejando en remojo un tiempo de 10 minutos, seguidamente se espolvorea ceniza de palo de tusca para afianzar el color, luego se deja secar bajo sombra, terminado el proceso el hilo está listo para ser utilizado.

11. Simbología del color en el textil Weenhayek

La naturaleza ofrece distintos tintes naturales, siendo únicos por su nitidez y calidad permiten diseñar las diferentes figuras que caracterizan a las sabias manos de las mujeres artesanas Weenhayek. En la actualidad se observa la utilización de colorantes de anilina para las llicas hechas de lana, los colores mas usados son el violeta, el verde, el rojo, el azul y el amarillo.

El color de fondo en la mayoría de los diseños es el blanco, el segundo color que se agrega es el negro; la calidad estática es expresada en el dualismo blanco-negro. En la combinación triada el rojo es el tercer elemento indeterminado, este color funciona como un mediador agregando una relación cósmica. Las líneas rectas, al igual que el negro y blanco son consideradas estáticas. Los zigzags y las líneas diagonales, junto con los colores rojo-marrón, azul-verde y amarillos, son considerados activos.

Alvarsson en su libro *El individuo y el ambiente* hace una descripción simbólica de los colores usados en los tejidos de llicas Weenhayek:

- **Blanco, 'ipelaj**

La palabra blanco 'ipelaj, significa "algo claro" sobre la tierra. Está incluye todos los matices de gris a blanco.

Blanco está relacionado con la belleza, la piel de un gringo y el color de una nube. Otra palabra relacionada es 'isi', que significa 'luz' o 'blanco muy intenso' como un relámpago. Al esforzarse hacia la 'blancura' y 'belleza', uno también trabaja hacia la armonía.

"...la hija del sol, en la mitología Weenhayek, representa la belleza y el color blanco. El pícaro weenhayek, Thokwjwaj, trata en varios mitos en transformar su piel a algo más blanco", más bello, también se describen algunos pájaros" como blancos y hermosos". (2012: 55 d)

- **Negro, 'ikyalaj**

Según Alvarsson, la palabra negro 'ikyalaj, cubre todo el espectro entre gris oscuro y negro como carbón. Al negro se lo relaciona con la fealdad, muerte, maldición, destrucción, suciedad y excremento. También el negro se asocia con las nubes amenazantes de tormenta por ser símbolo de destrucción y muerte. Cuando la forma de vida Weenhayek deteriora en inmoralidad, caos y anarquía, entonces son castigados por medio de la destrucción del mundo. Negro era el color usado por los guerreros del Chaco cuando pintaban sus caras para asustar a sus enemigos y protegerse del reconocimiento.

- **Rojo-Marrón, 'lkyàt**

Según Alvarsson, la palabra “rojo” o “marrón” cubre un área semántica que incluye el rojo vivo, rojizo, café, pardo, marrón. Siguiendo los diferentes matices del color de la sangre desde que sale de una herida hasta que se seca.

El ‘Rojo’ es el tercer color en muchas combinaciones tríadas de blanco, rojo y negro, tanto en la artesanía como en la mitología. Este color se asocia con peligro o protección de peligro.

- **Azul-verde, 'watshanh**

La combinación de azul y verde es extraña en el conocimiento Weenhayek, el término ‘watshanh es para denotar el color de los árboles exuberantes y el color del cielo sin nubes, un árbol que está floreciendo o que tiene hojas nuevas también tiene un significado adicional de ‘vida’ o ‘estar vivo’, el sustantivo ‘*watshankyeyaj* significa ‘vida’. El ‘*watshanh* puede ser dividido en una sección verde y una sección azul. La primera referida a vida, también se asocia con fertilidad tal como afirma Alvarsson.

- **Amarillo, yaqa'tu**

El color más raro entre los cinco “básicos” es el amarillo. El término yaqa'tu denota matices de amarillo hasta llegar al color dorado, debido al pez histórico y simbólico, amarillo se asocia con debilidad y amargura.

CAPÍTULO V

1. Propuesta gráfica

1.1. Fundamentación

La investigación basada en la fundamentación teórica, el marco referencial, el diagnóstico, la observación de campo, las entrevistas y la interpretación de los resultados fundamentan la propuesta gráfica del manual iconográfico de los textiles Weenhayek.

Primeramente se hizo la recopilación histórica del pueblo Weenhayek, en cuanto a su idioma, vestimenta, sociedad, economía y cosmovisión.

La segunda parte contiene un análisis del textil Weenhayek producto de la observación de campo y el registro de imágenes del proceso de recolección de la caraguatá, del hilado y del proceso de teñido en las tres comunidades de estudio Tuntey, San Antonio y Capirendita.

En la tercera parte se hizo un análisis simbólico para entender el significado de las llicas, para lo cual, se realizó una selección de quince figuras ordenadas según el criterio gráfico en cinco categorías:

1. Líneas continuas 2. Cuadrados no conectados 3. Cruces 4. Cruces no conectadas 5. Escalonado

Se realizó una descripción del material, la técnica, el color, la época y el tamaño del tejido. Para la descripción iconográfica se partió de un análisis geométrico de las llicas, estableciendo una cuadrícula de guía para la gráfica en estudio. Las cuadrículas están basadas en la ley de bipartición o trazado armónico binario. Con la retícula se logró establecer cuatro principios de ordenamiento, unidad, dualidad, tripartición y cuatripartición. La estructura de formación permitió realizar los signos primarios como las líneas verticales, líneas horizontales, cuadrados, triángulos, rombos. La iconografía fue dibujada en el programa vectorial adobe illustrator, que estableció parámetros de ordenamiento, traslación, rotación, reflexión y extensión de cada módulo.

La paleta cromática está establecida por códigos CMYK y RGB para su posterior reproducción gráfica. Para el retoque de fotografías se aplicó el programa adobe photoshop y se utilizaron colores pantone C, tomando como referencia el color de las llicas; los colores de los tintes naturales son diferentes a los que usa el sistema digital, por lo que puede existir una variación respecto al modelo natural. El manual fué diseñado en el programa adobe InDesign.

Para entender el textil Weenhayek es necesario decodificar sus elementos compositivos y simbólicos, no se trata de reproducir sus diseños como un acto mecánico que el diseñador pueda utilizar sin un respaldo teórico, sino se trata de enriquecer la propuesta mediante el lenguaje simbólico y estructural entre el tejido y el diseñador.

1.2. Maquetación del manual

Para la maquetación del manual se tomó en cuenta aspectos formales para la diagramación en cuanto a: formato, composición, legibilidad, tipografía, márgenes, columnas, color y material.

Formato del manual iconográfico: Se toma como parámetro al cuadrado como principio de unidad en el que están basados los diseños de las llicas. Formato del manual 20x20 cm.

Portada y contraportada: Full color

Páginas interiores: Full color

Número de páginas: 52 p.

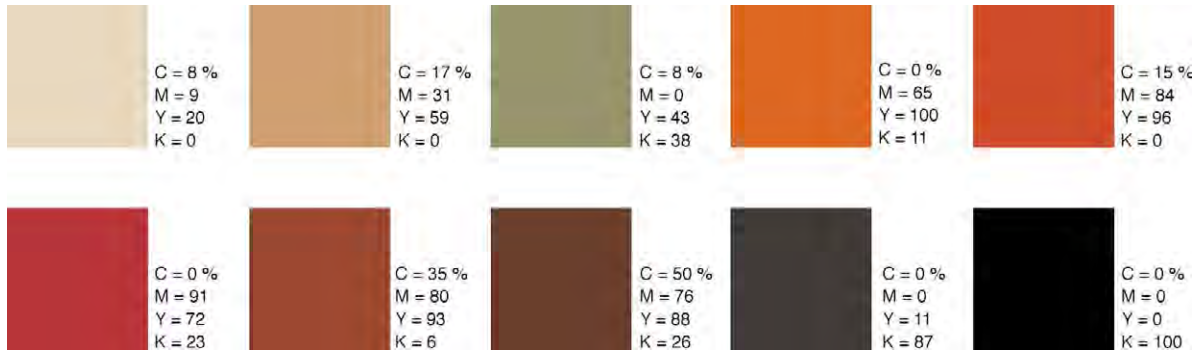
Columnas: 1 o 2 (dependiendo del contenido)

Papel: couché mate de 170 gr. interiores y 250 gr. tapa.

1.3. Paleta cromática:

Para el diseño del manual se usó la gama de colores aplicados en los tejidos de las llicas.

Gráfico 26. Colores aplicados en la propuesta gráfica



Fuente: Elaboración propia

1.4. Tipografía

Se usaron tipos sin serifa, basados en los diseños geométricos de las llicas sin ornamentaciones para mayor legibilidad.

Títulos:

Fuente: INDUSTRIA LT Std Solid

Tamaño: 50 puntos, 30 puntos, 24 puntos

Estilo: regular

Cuerpo de texto:

Fuente: eurostile

Tamaño: 11 puntos

Estilo: regular, negrilla, itálica

Pie de foto:

Fuente: eurostile

Tamaño: 7 puntos

Estilo: regular

Notas bibliográficas:

Fuente: eurostile

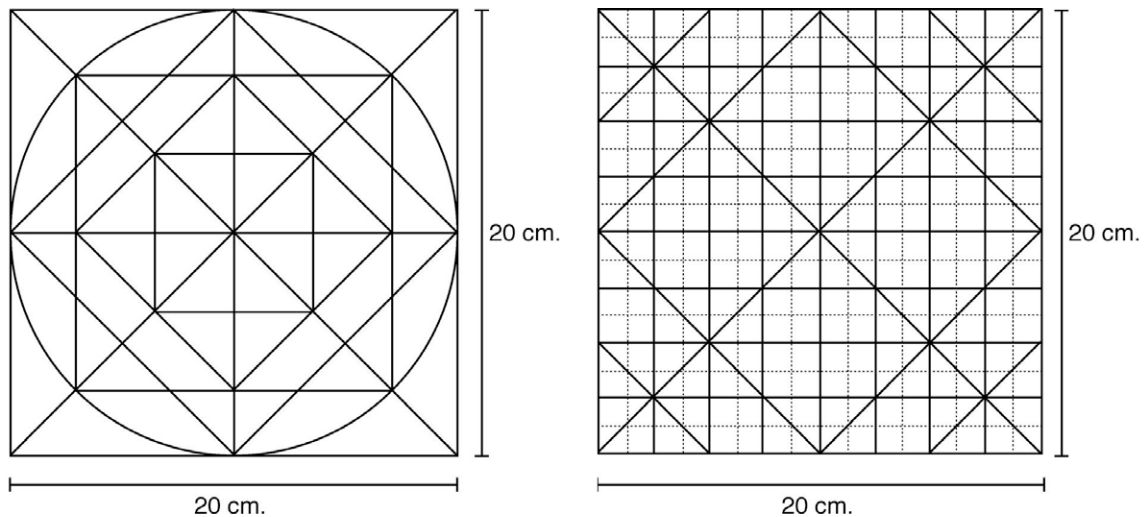
Tamaño: 10 puntos

Estilo: regular

1.5. Retícula portada e interiores

El formato establecido para el manual está basado en el principio de unidad, para la portada, contraportada y los interiores se utilizó el trazado del sistema binario. Partiendo de la estructura de formación se pudo establecer varios tipos de páginas de acuerdo al contenido de cada una, donde se incluyen textos, fotos, patrones, estructura de formación, pies de páginas y numeración.

Gráfico 27. Retícula tapa - interiores

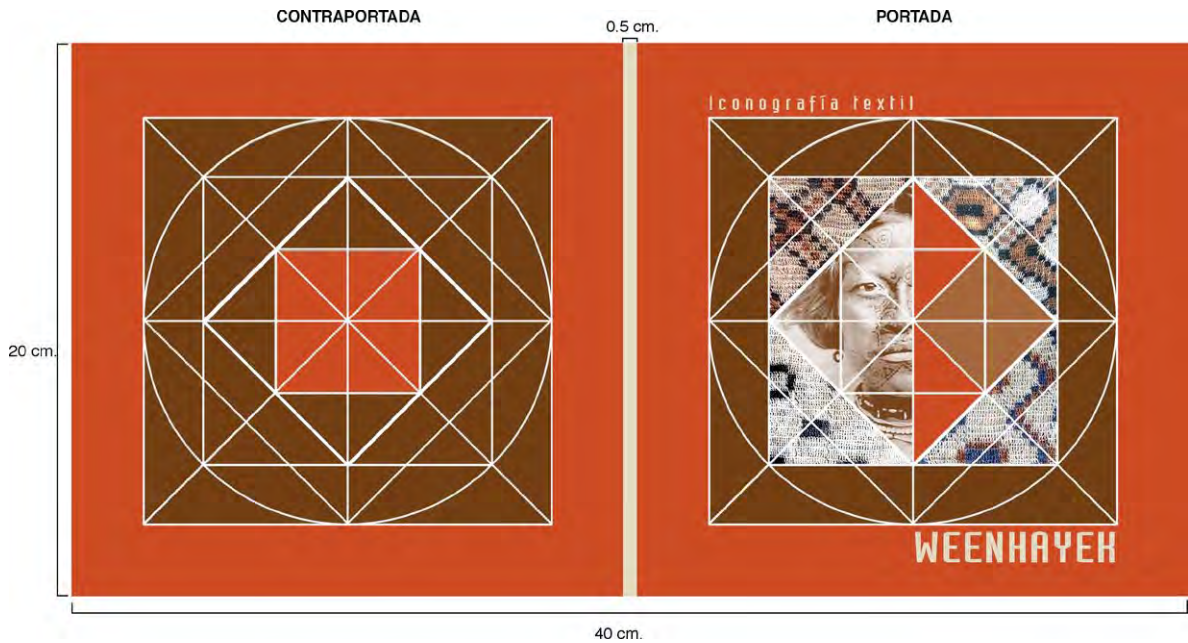


Fuente: Zadir Milla, 1990: 22

1.6. Diseño de portada y contraportada

Para el diseño de la portada se usó cuatro diseños de textil Weenhayek. La estructura de formación binaria generó un rombo en la parte central donde se introdujo la imagen de un rostro de la cultura estudiada. La gama de colores es una combinación de rojo-marrón utilizado en las llicas.

Gráfico 28. Propuesta de diseño de tapa y contratapa

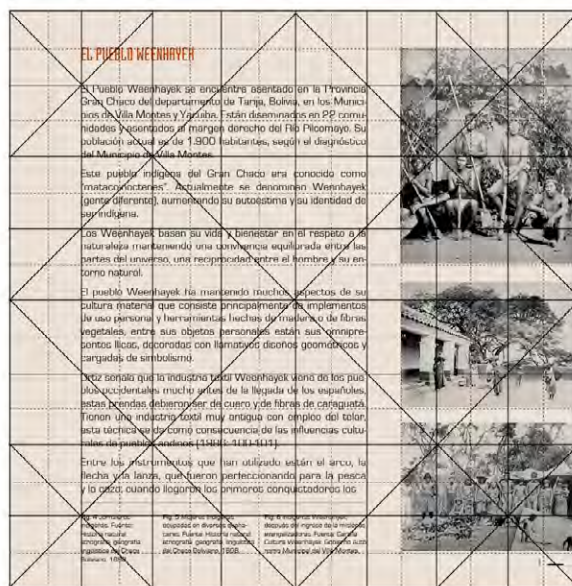


Fuente: Elaboración propia

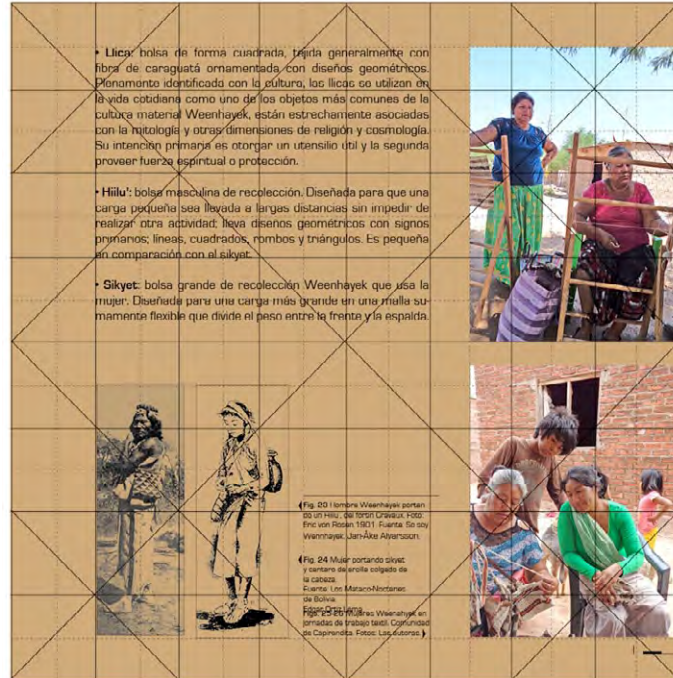
1.7. Páginas interiores

Las páginas interiores fueron trabajadas utilizando el trazado binario, su composición varía según los requerimientos de cada capítulo.

Gráfico 29. Propuesta de páginas interiores



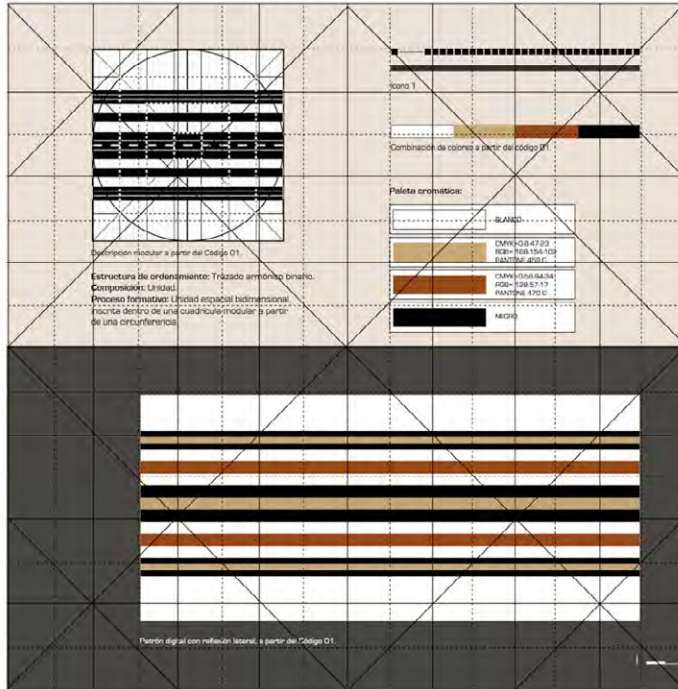
PÁGINA TIPO A



PÁGINA TIPO B



PÁGINA TIPO C



PÁGINA TIPO D

Fuente: Elaboración propia

CONCLUSIONES

Los Weenhayek han mantenido muchos aspectos de su cultura material consistente en herramientas e implementos de uso personal, hechas de madera o fibras vegetales; entre sus objetos personales están las llicas, decoradas con diseños geométricos con un alto componente de simbolismo.

La naturaleza les ha dotado la caraguatá, materia prima utilizada desde sus ancestros. Con la fibra de caraguatá se han hecho durante siglos, cuerdas, bolsos, redes, telas y otros artículos.

La observación de campo permitió corroborar la utilización de diferentes técnicas como el tejido realizado con los dedos conocido como reloj de arena, el tejido de telar vertical y el enlazado en ocho entre otros.

El telar, a diferencia de los primeros que eran dos varas de madera verticales incrustadas en el suelo, hoy son sustituidos por caballetes de madera. En los tejidos de llicas se conservan los colores de la naturaleza haciendo uso de plantas del lugar. La tejedora representa sus diseños de manera mnemotécnica, es decir, la interpretan de su imaginario.

Las llicas, representan la expresión cultural Weenhayek, por conectar el conocimiento del pasado con lo espiritual, reflejando la identidad étnica.

Los Weenhayek, basan su vida y bienestar en el respeto a la naturaleza, manteniendo una convivencia equilibrada, por esta razón, no existen sacrificios con la utilización de animales.

La división del trabajo por género, hace que las mujeres se encarguen de la cerámica, la caraguatá, la lana y las hojas de palma. En cambio, los hombres se dedican a procesar la madera, la corteza, el hueso y los metales.

En la cultura Weenhayek no prima la estratificación social, esto explica el movimiento circular a nivel social y organizativo en el entorno familiar y comunitario.

Trás la introducción de las escuelas bilingües, ellos, aún mantienen su idioma vernacular. Actualmente las nuevas generaciones están inmersas en el bilingüismo para interactuar con el mundo externo.

Uno de los ingresos económicos está relacionado con el textil. Por la presencia de los intermediarios, las mujeres tejedoras sienten la desvalorización de sus habilidades artísticas y el esfuerzo a la producción por la poca remuneración que reciben.

Los Weenhayek han desarrollado un conocimiento textil avanzado en cuanto a la representación gráfica y manufactura de las llicas.

Actualmente muchos artículos se compran u obtienen mediante el intercambio comercial, mismas que son introducidas por la facilidad de su aplicación en la manufacturación textil, lo que provoca una distorción en la expresión textil Weenhayek.

La mujer Weenhayek participa activamente en el desarrollo económico del pueblo, la actividad artesanal se constituye en una función importante para aportar al desarrollo cultural.

El pueblo Weenhayek logró ser reconocido en la Nueva Constitución Política del Estado Plurinacional, una de estas organizaciones es ORCAWETA, (Organización de Capitanías Weenhayek y Tapietes). Cuya visión es lograr la titulación de su territorio y la autonomía indígena, debido a que hasta ahora se encuentra marginada y avasallada no solo por los ganaderos, sino, también por el Estado.

ORCAWETA es una organización liderada por el Capitán Grande, él representa al pueblo y posee todas las facultades para tomar decisiones en materias que competen al pueblo Weenhayek.

No cuentan con una asociación de artesanos a nivel de las Tierras Comunitarias de Origen (TCO), en el caso de las mujeres existen líderes en algunas comunidades, las cuales hacen acopio y venta de sus productos.

En el análisis interpretativo de la investigación se concluye que la mujer Weenhayek se dedica a la manufacturación de llicas para conservar su cultura a través del tejido.

La expresión de la identidad cultural reflejada en el textil decodifica los mitos, las costumbres, la religión y la cosmología.

A través de la investigación se fortaleció la decodificación de los elementos compositivos y simbólicos para una mejor comprensión del lenguaje simbólico y estructural de los tejidos.

GLOSARIO DE TÉRMINOS

Arte

Investigaciones históricas, iconográficas y estéticas sobre la obra visual amerindia, concluyen que no existió el concepto de obra de arte, ni de belleza como lo entendemos en el mundo occidental. Este acervo plástico pertenece a una expresión mística, conceptual y ceremonial; por tanto son obras sagradas y religiosas, plenas de idealizaciones míticas. (Sondereguer, 2003: 71)

Artes aplicadas

Son las áreas denominadas funcionales y prácticas, como la decoración, artes gráficas, textiles, cerámica funcional. (Diccionario básico de diseño gráfico, 2014:13)

Artesanía

Arte y técnica de fabricar o elaborar objetos o productos a mano, con aparatos sencillos y de manera tradicional. La artesanía es una de las primordiales creaciones del ser humano cuando este descubrió la posibilidad de trabajar con los materiales naturales que lo rodeaban para transformarlos en algo diferente. A diferencia de los productos industriales, realizados de manera masiva e idénticos unos de los otros, se puede decir que no hay dos piezas artesanales iguales ya que las mismas son realizadas a mano. Las artesanías representan de un modo mágico y único las ideas y las formas de sentir de una comunidad como también el ambiente que la rodea. Cada sociedad cuenta con un tipo particular de artesanías. Hay determinados tipos de artesanías que son más populares, por ejemplo la cerámica, los telares, la tapicería, la alfarería, el esmaltado, el trabajo con vidrio o con metales, el diseño, la orfebrería, la ebanistería y otras. (<http://www.definicionabc.com/general/artesania.php>)

Armonía

Conveniente proporción y correspondencia de unas cosas con otras. Una forma es armónica cuando sus partes están relacionadas entre sí de alguna manera, es decir cuando existe una conveniente proporción entre los elementos de la forma y el conjunto de ella. (Oyarbide, 1987: 121)

Equilibrio

Compensación, armonía entre otras cosas diversas. El equilibrio es la condición imprescindible para la validez de cualquier composición artística. (Oyarbide, 1987: 36-121)

Estética

La estética es la ciencia que trata de la belleza y filosofía del arte. También se entiende como el factor inspirador que en obras creativas se complementan con el cálculo, con el análisis o con los métodos del pensamiento científico.

En la estética se percibe la intención de encontrar armonía en la disposición de los elementos y un equilibrio entre las proporciones de una obra u objeto. Estos elementos armonía y equilibrio, constituyen las columnas esenciales de la estética. (Cortés, 2012: 9)

Estilos morfológicos

Pensamientos visuales originales y la manera de plasmarlos formalmente como morfología de fundamentos y contenidos ideológicos con que se manifiestan los autores individuales dentro de una cultura. Su finalidad fue crear una armonía entre idea, forma y realización, ideal impuesto colectivamente por gobiernos, artistas y chamanes. (Sondereguer, 2003: 65)

Estilo abstracto geométrico

Relacionado al criterio morfológico de cualquier género plástico realizado con formas geométricas. Su diseño se compone de polígonos y/o círculos, poliedros y/o esferas. Es una visión metafórica originada en formas naturales y transformadas en geométricas de significación signal. (Sondereguer, 1998: 20)

Ícono

La palabra ícono proviene del griego “icon”, que significa “imagen”, “reproducción” o “retrato”, es un signo que sustituye al objeto mediante su significación, representación o por analogía. El término ícono es también utilizado en la cultura popular con el sentido general de símbolo. (es.wikipedia.org/Wiki/icono)

Iconografía

Estudio u obra que describe y analiza las características de las imágenes relacionadas con un personaje o un tema. Se refiere a todo acervo plástico, artesanal o artístico. (www.significados.com/iconografia/)

Iconográfico

Se refiere al método analítico descriptivo, vinculado al aspecto antropológico e histórico y relacionado con el entorno cultural de la obra visual plástica; es una descripción morfológica. (Sondereguer, 1998: 39)

Iconológico

Se refiere al método analítico interpretado de los aspectos simbólico y expresivo, metafísico, semiológico y estético de la obra visual plástica; es una interpretación morfológica. (Sondereguer, 1998: 39)

Identidad cultural

Conjunto de valores, tradiciones, símbolos, creencias y modos de comportamiento que funcionan como elementos dentro de un grupo social creando sentido de pertenencia como respuesta a los intereses, normas y rituales que comparten dichos grupos dentro de una cultura. ([es/wikipedia.org/wiki/Identidad_cultural](http://es.wikipedia.org/wiki/Identidad_cultural))

Manual

Libro en que está compendiado lo más substancial de una materia. (Diccionario Karten ilustrado, 1974: 934)

Módulo

Dimensión tomada de una parte de la forma, que sirve para determinar las proporciones de las restantes partes. (Oyarbide, 1987: 122)

Movimiento

Acción y efecto por la que un cuerpo cambia de lugar. (Oyarbide, 1987: 122)

Morfología

Es una ciencia que estudia y describe las formas de las diferentes especies, en artes gráficas por ejemplo, es la que estudia la estructura, la forma, la composición. (Diccionario básico de diseño gráfico, 2014:99)

Ortogonal

En Geometría, dicese de lo está en ángulo recto. (Oyarbide, 1987: 122)

Proporción áurea

Sistema para dividir el espacio en partes desiguales de una forma equilibrada. (Oyarbide, 1987: 122)

Patrón

Patrón o mosaico. Cuando una imagen o una línea del tipo que sea, se repite muchas veces, acaba creando una textura visual. (www.fotonostra.com/grafico/texturas.htm)

Ritmo

Orden acompasado en la sucesión o acaecimiento de las cosas. (Oyarbide, 1987: 122)

Rito

Es un acto o un conjunto de comportamientos, individual o colectivo, que obedece a ciertas reglas que están destinadas a repetirse. El rito es contacto con lo divino, apertura hacia lo sublime, palabra concebida y creada en el espacio de lo sagrado. Los ritos religiosos primitivos están ligados a mitos. (Diccionario del saber moderno: 1975: 372)

Signo

En artes gráficas, cualquiera de los caracteres que se emplean en la escritura y en la imprenta y también cualquier tipo de marca gráfica que el diseñador adopte para darle un significado a su trabajo. (Diccionario básico de diseño gráfico, 2014:13)

Se entiende por signo toda huella gráfica dejada sobre un soporte. Un signo es también aquello que da indicios o señales de una determinada cosa. El signo tiene tensiones intrínsecas porque representa una figura y determina un lenguaje.

Símbolo

Símbolo es una imagen, figura u objeto que trasmite una idea abstracta, moral o intelectual, cuyo significado o entendimiento puede variar dependiendo del receptor. A través del símbolo, el pensamiento hace alusión a lo “ausente” (antepasados o

dioses) de donde todo procede, el pensamiento imagina lo que, mas allá de todo lenguaje, es del orden de lo inefable y originario. Pertenece a la naturaleza de la sociedad el expresarse simbólicamente en sus costumbres y en sus instituciones. (Diccionarios del saber moderno, 1975: 487)

Tono

Valor del claroscuro, es el grado de oscuridad a claridad del color con independencia de su tinte. (Oyarbide, 1987: 85-123)

BIBLIOGRAFÍA

Alvarsson, J-Å. (1993 a) *Yo soy Weenhayek. Una monografía breve de la cultura de los Mataco-Noctenes de Bolivia* (Vol 1). La Paz: MUSEF EDITORES.

Alvarsson, J-Å. (2012 b) *Por la malla de una Llica. Material y simbolismo en los tejidos de caraguatá. Etnografía Weenhayek* (Vol 4). Villa Montes: Universidad de UPPSALA- FI'WEN.

Alvarsson, J-Å. (2012 c) *Belleza y Utilidad. La cultura material. Etnografía Weenhayek* (Vol 3). Villa Montes: Universidad de UPPSALA- FI'WEN.

Alvarsson, J-Å. (2012 d) *El individuo y el ambiente. Cosmología, etnobiología y etnomedicina* (Vol 6). Villa Montes: Universidad de UPPSALA- FI'WEN.

Arnold, D.; Espejo, E.; Maidana, F. (2013) *Tejiendo la vida*. La Paz: MUSEF EDITORES.

Arnold, D.; Espejo, E. (2010) *La ciencia de las mujeres*. La Paz: ILCA, Instituto de Lengua y Cultura Aymara.

Bollinger, A. (1996) *Así se vestían los Inkas*. La Paz: Ed. Los Amigos del libro Cochabamba.

Centro de Estudios Regionales para el Desarrollo de Tarija CER-DET-MISEREOR-ORKAWETA. (2013) *Elaboración de artesanías de caraguatá en las comunidades Weenhayek*. Villa Montes.

Costa, J. (2003) *Diseñar para los ojos*. La Paz: Grupo Design.

Cortés, W. (2012) *Tiwanaku: Estética, diseño y arte*. La Paz: Polyjake. Arte y publicidad.

Diez, A. (2011) *Compendio de etnias indígenas y ecoregiones: Amazonía, Oriente y Chaco*. La Paz: CESA.

Diccionarios del saber moderno. (1977) *La Artes*. Madrid: Mensajero.

Diccionarios del saber moderno. (1975) *La Filosofía*. Madrid: Mensajero.

- Diccionario del saber moderno. (1975) *La Antropología*. Madrid: Mensajero.
- Diccionario básico de diseño gráfico. (2014) La Paz: UMSA.
- Diccionario Karten ilustrado. (1974) Buenos Aires: Karten editora S.A.
- Giannecchini, D. (1996) *Historia natural, etnográfica, geográfica y lingüística del Chaco boliviano 1898*. Tarija: P. Lorenzo Calzavarini O.F.M.
- Gisbert, T.; Arze, S.; Cajías, M. (2003) *Textiles en los andes Bolivianos*. La Paz: Fundación Cultural Quipus.
- Gobierno Autónomo Municipal de Villa Montes. (2013) *Guía turística de Villa Montes*. Villa Montes.
- Gobierno Autónomo Municipal de Villa Montes. (2013) *Tradiciones, cultura e historia*. Villa Montes.
- Gobierno Autónomo de Villa Montes. (2013) *Río Pilcomayo, orgullo de Villa Montes*. Villa Montes.
- Gutiérrez, E. (2008) *Síntesis histórica de Villa Montes*. Villa Montes: Particular.
- Kandinsky, W. (1996) *Punto y línea sobre el plano*. México: Coyoacán S.A.
- Ministerio de Educación y Culturas, PIEB-TB. (2008) *Saberes y conocimientos del pueblo Weenhayek*. Santa Cruz: Industrias Gráficas SIRENA.
- Martinez, J. (2000) Atlas. *Territorios Indígenas en Bolivia*. CIDOB-CTP.
- Milla, Z. (1990) Introducción a la semiótica del diseño andino precolombino. Lima: Eximpress S.A.
- Ortiz E. (1986). *Los mataco Noctenes de Bolivia*. La Paz: Los amigos del libro, Cochabamba.
- Oyarbide, M-A. (1987) *Diseño la expresión plástica*. Madrid: Ingelek.

Rosental, M.M; Ludin P.F. (1975) *Diccionario de filosofía*. Madrid: AKAL EDITOR.

Sondereguer, C. (1998) *Diseño precolombino*. Buenos Aires: Corregidor.

Tresidder, J. (2003) *Diccionario de los símbolos*. México: Tom, S.A. de C.V.

PÁGINAS ELECTRÓNICAS

<http://www.definicionabc.com/general/artesania.php> [Fecha de acceso: 8-2-2015]

<http://www.significados.com/iconografía/> [Fecha de acceso: 5-4-2015]

www.es.wikipedia.org/wiki/icono [Fecha de acceso: 25-3-2015]

www.fotonostra.com/grafico/texturas.htm [Fecha de acceso: 25-3-2015]

ANEXOS

Se entrevistó a mujeres tejedoras de las tres comunidades de estudio; Tuntay, Capirendita y San Antonio.

ENTREVISTA 1

ENCUESTADA: MARIA FERNANDEZ - TEJEDORA WEENHAYEK

EDAD: 45 años.

LUGAR: Capirendita

FECHA: 30 de octubre, 2014

¿A qué edad aprendió a tejer?

Tejo desde los 12 años.

¿Quién le enseñó a tejer?

Me he criado con mi abuelita quien vivía en el Quebrachal, otra comunidad Weenhayek, ella fue quien me enseñó a tejer, ella tenía contacto con los blancos, es la que me enseñó a hablar en español.

¿Usted asistió a la escuela?

Sí, cuando era niña no había escuelas para nuestra comunidad, asistíamos a escuelas de Villa Montes donde los profesores no enseñaban bien, incluso llegaban borrachos a darnos clases, pese a esto aprendí a leer y escribir.

¿Cuántos hijos tiene y cuántos tejen?

Tengo siete hijos, cinco mujeres y dos varones, de las cinco mujeres solo dos saben tejer. Cuando ellas tienen ocho a diez años ya les enseñamos a tejer, los varones saben hilar pero lo hacen por las noches por vergüenza.

¿Cree que se mantendrá la tradición de tejer en su comunidad?

Cada vez hay menos interés por aprender a tejer, nuestros hijos ahora prefieren ir a la universidad, mantengo esta tradición en mis dos hijas que han heredado de mí este arte.

¿Qué materiales usa para tejer?

Usamos principalmente la caraguatá que la recojemos a 45 Km. de aquí. – Capirendita–. Esta materia prima es cada vez mas escasa por la falta de interés de nuestros representantes en incentivar su cultivo.

¿Cuál es el proceso de recolección de la caraguatá?

Existen la caraguatá hembra, esta planta se diferencia del macho porque no florece, es la que usamos para tejer porque tiene fibra, esperamos la época de lluvia para que se multiplique y vuelvan a brotar las hojas de la planta. La caraguatá macho es planta que florece, no la usamos porque no tiene fibra.

¿Los diseños de sus tejidos, son creaciones propias o son herencia de sus abuelos?

Cada figura tiene un significado, no ha sido un invento de los españoles, es producto de la sabiduría heredada de nuestras abuelas quienes se inspiraron en la naturaleza que nos da todo lo necesario para vivir en forma de alimentos, medicinas y vestimenta.

¿Qué tintes usan para teñir la caraguatá?

Todavía usamos tintes naturales como la resina de algarrobo para obtener el café o los frutos de algarrobilla para obtener el negro, para el guindo utilizamos la corteza de la planta de “pata pata”, el amarillo lo obtenemos de las hojas de “coca del monte”.

¿Mantienen la tradición de vestirse con ropa de caraguatá?

Nuestros antepasados se vestían con caraguatá, ahora sólo para ir a reuniones de BG Bolivia o en algunas fiestas como el festiweta, ahora las mujeres nos vestimos con faldas y blusas que compramos del mercado de Villa Montes.

¿Porqué tiene muchos perros en su casa?

Porque nos protegen de los ladrones y son nuestros amigos, por este motivo representamos las huellas de perro en nuestros tejidos.

¿El telar que utilizan ahora es el mismo que usaban en el pasado?

No, antes usábamos dos palos como soporte para tejer, ahora hacemos una solicitud a la gobernación de Villa Montes y ellos nos proporcionan telares más modernos.

¿Qué se está haciendo para promover sus artesanías?

Tenemos planificado ir a exponer a España, luego de haber asistido a dos ferias en La Paz y El Alto en el mes de octubre de 2014, en el exterior aprecian nuestro trabajo.

ENTREVISTA 2

ENCUESTADA: FABIANA PEREZ DIAZ – TEJEDORA WEENHAYEK

Edad: 49 años.

LUGAR: Capirendita

FECHA: 29 de octubre, 2014

¿Quién le enseñó a tejer?

Tejo desde mis 10 años, el tejido lo he aprendido de mis antepasados. Nací en Crevaux, otra comunidad Weenhayek, actualmente vivo en Capirendita.

¿Sus hijas también tejen?

Tengo tres hijas, sólo una sabe tejer.

¿De dónde saca las figuras de sus tejidos?

La figuras me han enseñado mis antepasados, mis abuelas, conozco bien las figuras y las repito, representan a la naturaleza, a los animales que nos alimentan, los huevos, las tortugas, las huellas del perro que nos protege y que son fieles.

¿Qué productos teje?

Tejo llicas, faldas, blusas, chalecos, pantalones cortos, cortinas, hamacas, adornos que representan animalitos como pajaritos, buhos, monos, con hilo de caraguatá.

¿Se está perdiendo la tradición de tejer?

Sí, ahora las jóvenes ya no muestran interés por aprender a tejer por la dificultad de obtener la materia prima y por la falta de valoración de nuestras artesanías.

¿Qué tintes usa para teñir la caraguatá?

Uso tintes naturales, ahora usamos también las añelinas que las traen de Santa Cruz.

¿Los hombres participan en la recolección de caraguatá?

Sí, los varones ayudan a sacar la caraguatá, es una planta agresiva, hay que tratarla con cuidado, la recolección se hace en época de lluvias, después hay que esperar un mes para que la planta vuelva a reverdecer.

¿Qué se está haciendo para promover los tejidos en su comunidad?

Tenemos muchos problemas, nuestro tejido requiere de mucho tiempo de trabajo y no nos pagan el precio justo, es así que estamos promoviendo actividades que nos permitan mostrarnos en el interior del país y también en el exterior. Con la feria a la inversa en el mes de octubre estuvimos exponiendo nuestros tejidos en El Alto y La Paz, ahora estamos planificando ir a España a exponer nuestros productos.

Fabiana como otras mujeres Weenhayek encuestadas, se siente desprotegida y abandonada por las autoridades, ella reclama tener una mejor condición de vida, hizo retratarse en la puerta de su hogar para que se conozcan las condiciones precarias en que vive, si bien tiene agua y luz no tiene alcantarillado y menos servicio de gas domiciliario.

ENTREVISTA 3

ENCUESTADA: SOFIA ROMERO – TEJEDORA WEENHAYEK

Edad: 55 años

LUGAR: Tuntey

FECHA: 27 de octubre, 2014

Sofía es una maestra artesana, incansable difusora de la cultura Weenhayek, ha asistido a diferentes ferias para mostrar la artesanía de su pueblo en Tarija, Santa Cruz, La Paz y el Norte Argentino.

¿Desde cuando viven en esta comunidad?

Desde 1940 aproximadamente, cuando un misionero evangélico sueco llega a fundar esta región y hace 25 años nos denominamos Tuntey que significa piedra.

Vivo aquí desde mis abuelos, antes no habían casas éramos nómadas. Los Chorotes y Tobas eran dueños de este territorio, se fueron a la Argentina, en Bolivia ya no hay Tobas.

¿Practican algún ritual, celebran cantos?

Se están perdiendo nuestras tradiciones, ya no practicamos rituales, antes se hacía chicha y bailábamos, ya no tenemos chamanes porque vamos a los hospitales.

¿Qué animales viven en su región?

El gato, la víbora, el perro, la tortuga, el loro y otras aves.

¿A qué edad aprendió a tejer?

Tejo desde niña, tenía ocho años cuando mi mamá me enseñó a tejer, ella también trabajó desde niña con tejidos y me decía que cuando ella ya no esté en esta tierra yo tenía que seguir con la tradición para que no se pierda nuestra cultura. He nacido mujer y nuestra cultura es hacer estudiar a nuestras hijas hasta los ocho años, que sepan escribir su nombre y aprender a tejer, los varones son mas libres de seguir estudiando.

¿Sus tejidos tienen algún significado?

Sacamos las figuras de la naturaleza que transformamos en nuestra mente por nuestra experiencia desde niñas en esta labor. Es también un legado de nuestros antepasados, ellos se inventaban las figuras en sus caminatas, encontraban huellas de los animales, cada diseño tiene un significado, por ejemplo la huella de carcancho (Ahuutsaj jwus), el ojo de buho (Wooq'ó telho), semilla de chañar (leetse'ni lhoyh), caparazón de tortuga de agua (Taa;ni t'àhes tà inààtlhele), etc.

¿Qué material utilizan para tejer?

Usamos la caraguatá desde tiempos pasados, desde nuestros ancestros, todo era natural, los tintes, las semillas. Las mujeres paralizamos el tejido en invierno porque escasea la materia prima mas o menos de mayo a septiembre, en este caso dejamos que la caraguatá crezca y nos dedicamos a la pesca.

¿Cuántas tejedoras existen en su comunidad?

Aproximadamente 70 mujeres tejen en Tuntey, las cuales traen sus artesanías para que yo las venda en mi tienda de artesanías “Nokeyey Lhenyahay- Manos creativas”.

¿Qué es lo que tejen en su comunidad?

Tejemos llicas, hamacas, cestería, adornos.

¿Quiénes compran sus tejidos?

Hay mucha artesanía Weenhayek que se vende en el mercado de Villa Montes y que es apreciada por los turistas, los revendedores nos compran a precios muy bajos y nosotras aceptamos porque tenemos que dar de comer a nuestros hijos, por ejemplo una llica a nosotras nos compran a 15 Bs. y ellos la venden a 40, 50, 80 Bs, no valoran nuestro trabajo.

¿Existe algún apoyo para la preservación de la caraguatá?

La caraguatá es escasa porque las empresas petroleras estan desmontando casi todo, por ejemplo en Santa Rosa cerca de Aguaray. Las mujeres de la primeras sección en Yacuiba llegan a recolectar la Caraguatá, en Villa Montes hasta

Viscacharal. La Caraguatá de Santa Rosa es buena, la de Palos Blancos, Caraparí es mala, se deshace como harina.

Se ha recibido desembolsos de las petroleras por el desmonte de las tierras, pero se mal utiliza el dinero, las mujeres queremos apoyo para sembrar, comprar alambres para cuidar la Caraguatá, pero los hombres se oponen porque quieren que se pierda nuestro tejido. De la Argentina nos venden la materia prima por que aquí ya está desapareciendo.

¿Tienen algún apoyo para preservar sus artesanías?

No existe apoyo por parte de nuestros dirigentes para preservar nuestras artesanías, ellos son hombres y las mujeres no nos sentimos valoradas porque somos tímidas, ellos quieren que se pierda nuestra cultura.

ENTREVISTA 4

ENCUESTADA: ELSA PEREIRA –TEJEDORA WEENHAYEK

EDAD: 83 años

LUGAR: SAN ANTONIO

FECHA: 28 de octubre, 2014

¿A qué edad aprendió a tejer?

Desde que era niña, nuestros antepasados, las abuelas me enseñaron a tejer, mis papás vinieron de Argentina, cuando éramos nómadas.

¿Qué es lo que mas tejen en su comunidad?

Llicas de caraguatá, canastas de palma, cortinas, manillas, collares, etc.

¿Tiene otra actividad económica a parte del tejido?

Vivimos de tejer, pero también criamos pollos y cabras para nuestro alimento, los hombres se dedican a hacer estantes, sillas, mesas de palma.

¿Dónde venden sus tejidos?

Nosotras vamos a vender al pueblo a los revendedores de artesanías, a nosotras nos compran por ejemplo las llicas a 25 Bs. y ellos la venden a 70 y 80 Bs.

¿Qué significado tienen las figuras de sus tejidos?

No se el significado, es algo que ya venía con nuestras abuelas.

¿Su hijas saben tejer?

No porque la materia prima es escasa y no tienen interés de aprender, conmigo se perderá la tradición de tejer en mi familia.

¿De dónde obtienen la materia prima o sea la caraguatá?

Sacamos del monte a kilómetros de aquí, los chaqueños la cultivan pero cada vez se está perdiendo más la caraguatá por lo que tenemos que usar lana para tejer.

¿Qué tintes usa para teñir la caraguatá?

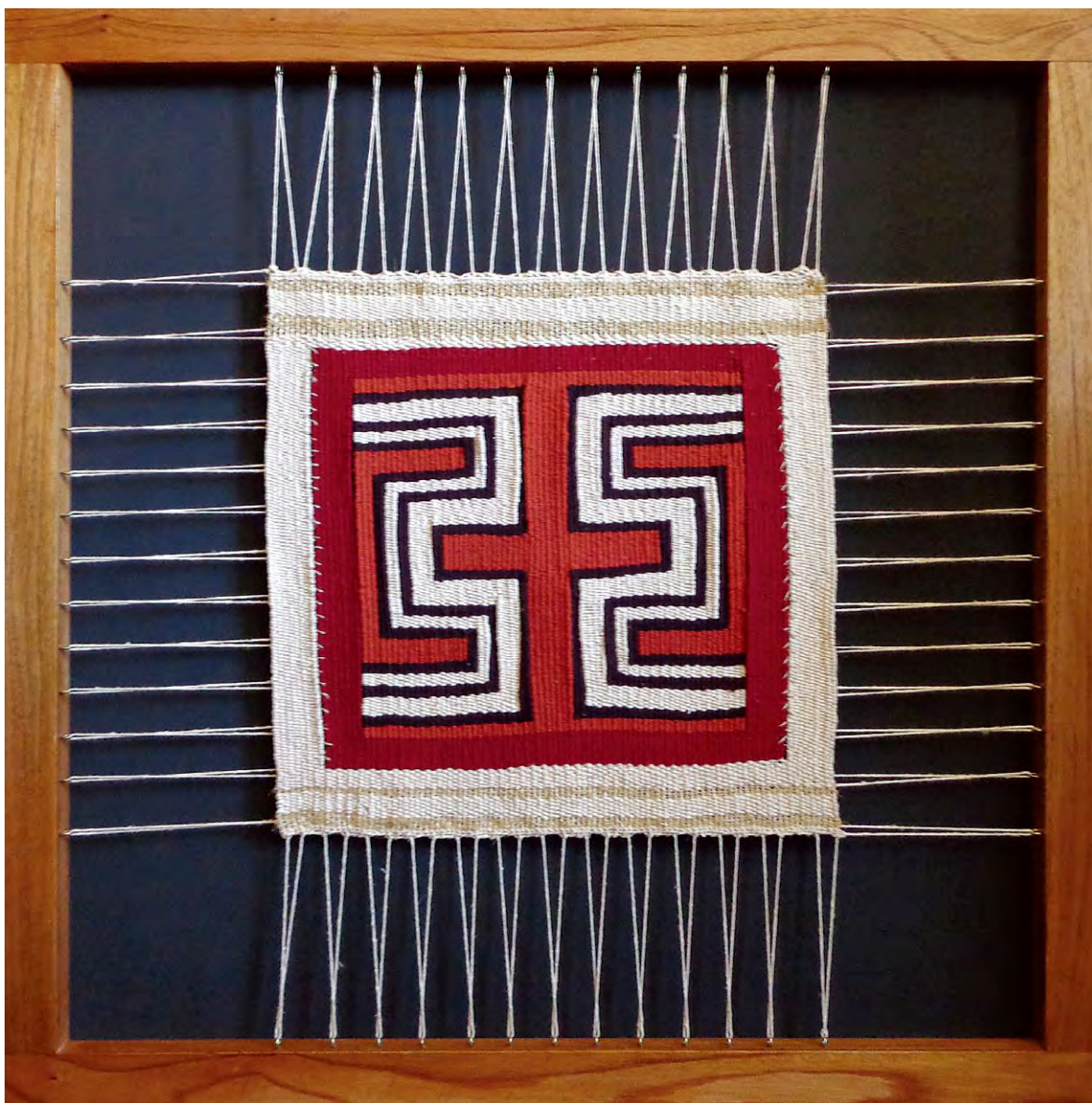
Usamos tintes naturales que compramos del pueblo –Villa Montes–, pero desde los 80' usamos también anilinas.

¿Se siente Boliviana?

No, me siento Weenhayek.

¿A dónde cree que se van los muertos?

Al paraíso y creo también que hay un infierno.



Iconografía Weenhayek aplicada en textil “espalda de ñandú”. Tejido por las autoras.



Diferentes iconografías Weenhayek aplicadas en textil. Tejido por las autoras.



Tienda de artesanías Weenhayek “Manos Creativas”. Comunidad Tuntey. Foto: Las autoras.



Tienda de artesanías. Museo Indígena Weenhayek. Foto: Las autoras.



Tejedora Weenhayek de la Comunidad Tuntey. Foto: Las autoras.



Sofía Romero tejedora de la comunidad Tuntey durante la entrevista. Foto: Las autoras.



Sofía Romero con su telar. Foto: Las autoras.



Compartiendo una cesión de tejidos. Foto: Las autoras.



Tejedora Fabiana Pérez. Comunidad de Capirendita. Foto: Las autoras.



Tejedora Elsa Pereira. Comunidad de San Antonio. Foto: Las autoras.



María Fernández junto a su hijo mostrando sus artesanías. Comunidad de Capirendita. Foto: Las autoras.



Fabiana Pérez frente a su vivienda. Comunidad de Capirendita. Foto: Las autoras.



Niños Weenhayek. Comunidad de Capirendita. Foto: Las autoras.



Los huevos de pescado forman parte de la alimentación Weenhayek. Comunidad de Capirendita. Foto: Las autoras.



Compartiendo una merienda en la comunidad de Capirendita. Foto: Las autoras.



Las tejedoras junto a las autoras, comunidad de Capirendita.



Trabajo de mesa de quince diseños de llicas.

Iconografía textil



WEENHAYEK



ICONOGRAFÍA TEXTIL

WEENHAYEK

LLICAS



Investigación de la cultura Weenhayek
a través del tejido



Universidad Mayor de San Andrés

Facultad de Arquitectura, Artes, Diseño y Urbanismo
Carrera de Artes Plásticas

Proyecto de Grado:

Elaboración de Manual Iconográfico de Ilicas
Weenhayek del Gran Chaco, departamento de Tarija.

Investigación:

Fátima Mabel Gutiérrez Guillén
Mirna Boris Gutiérrez Vaca

Año 2015

La Paz - Bolivia

ÍNDICE

Introducción	5
Comunidades Weenhayek	6
El pueblo Weenhayek	7
Idioma	8
Vestimenta	9
Vivienda	9
Economía	10
Organización	11
Religión y cosmovisión	12
Textil Weenhayek	13
Llica	15
Hillu'	15
Sikyet	15
Caraguatá	16
Recolección y elaboración de la caraguatá	16
Elaboración del hilo de caraguatá	17
El telar	18
Tintes naturales	19
Proceso de teñido	19
Simbología del color en textil Weenhayek	21
Análisis iconográfico. Llicas Weenhayek	23
Introducción al análisis iconográfico	24
Líneas continuas	26
Rectángulos no conectados	28
Cruces	30
Cruces no conectadas	32
Escalonado	34
a) escalonado horizontal	36
b) escalonado vertical	40
Aplicación de iconografía Weenhayek en textiles	47
Conclusiones	49
Bibliografía	51



La cultura no es un atributo exclusivo de la burguesía. Los llamados “ignorantes” son hombres y mujeres cultos a los que se les ha negado el derecho de expresarse y por ello, son sometidos a vivir en una “cultura del silencio”.

Fragmento de Paulo Freire



PALABRAS CLAVE Y SIGNIFICADO

Llica: bolsa tejida generalmente con fibra de caraguatá ornamentada con diseños geométricos.

Hiilu': bolsa masculina de recolección, diseñada para una carga pequeña que sea llevada a largas distancias.

Caraguatá: es una planta que pertenece a la familia bromeliáceas, con la cual se produce el hilo que es utilizado como materia prima para la manufactura de tejidos.

Figs. 1-2 Indígenas Weenhayek
Fuente: Museo Histórico Regional, Villa Montes.



INTRODUCCIÓN

La presente investigación rescata los conocimientos y saberes desarrollados durante cientos de años por pobladores indígenas de tierras bajas de Bolivia, que aprendieron a convivir en su entorno natural. Una de estas culturas es la Weenhayek localizada en la Provincia Gran Chaco del departamento de Tarija.

La investigación hace un análisis interpretativo de la iconografía textil Weenhayek desde una perspectiva gráfica y cultural, para tal propósito se recurrió al método etnográfico para explicar y describir creencias, significados, conocimientos y prácticas de esta cultura.

El trabajo se basó en el estudio de la gráfica textil de las llicas masculinas (hiilu'), bolsas manufacturadas con fibras vegetales de caraguatá, los diseños han sido adquiridos de generación en generación desde tiempos precolombinos. Esta manifestación cultural fortalece y mantiene viva la cultura del pueblo Weenhayek. Sus diseños muestran figuras geométricas estilizadas llamativas, característica excepcional de la región del Chaco. Cabe aclarar que los términos usados en la designación de los colores utilizados en las llicas no corresponden a términos académicos, son palabras manejadas en la región y se ha respetado su denominación.

Este manual pretende presentar la iconografía textil desde un lenguaje visual. Las ilustraciones vectorizadas de las llicas permiten preservar la memoria de una cultura poco conocida, además de ser una fuente gráfica para futuros proyectos de diseño.

Para entender el textil Weenhayek es necesario decodificar sus elementos compositivos y simbólicos para comprender el lenguaje simbólico y estructural.

El trabajo de investigación se basó en la recopilación de información de fuentes bibliográficas y del trabajo de campo, mediante la observación participante y entrevistas informales en tres comunidades Weenhayek (Capirendita, San Antonio y Tuntey).

COMUNIDADES WEENHAYEK EN EL CHACO BOLIVIANO

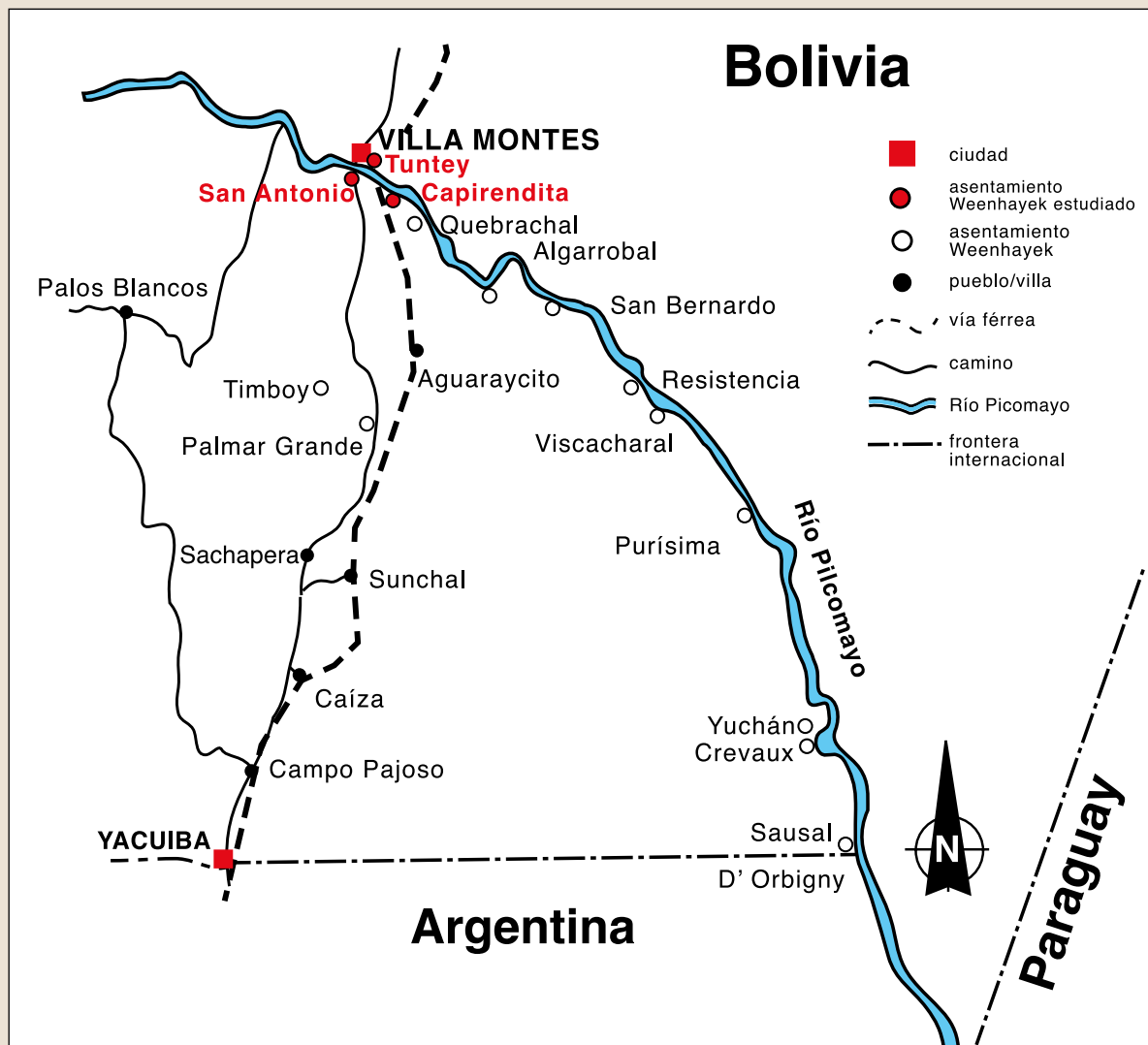


Fig. 3 Comunidades indígenas Weenhayek.
Fuente: Jan-Åke Alvarsson. 1993: 45 a

EL PUEBLO WEENHAYEK

El Pueblo Weenhayek se encuentra asentado en la Provincia Gran Chaco del departamento de Tarija, Bolivia, en los Municipios de Villa Montes y Yacuiba. Están diseminados en 22 comunidades y asentados al margen derecho del Río Pilcomayo. Su población actual es de 1.900 habitantes, según el diagnóstico del Municipio de Villa Montes.

Este pueblo indígena del Chaco era conocido como “mataco-nocotenes”. Actualmente se denominan Weenhayek (gente diferente), aumentando su autoestima y su identidad de ser indígena.

Los Weenhayek basan su vida y bienestar en el respeto a la naturaleza manteniendo una convivencia equilibrada entre las partes del universo, una reciprocidad entre el hombre y su entorno natural.

El pueblo Weenhayek ha mantenido muchos aspectos de su cultura material que consiste principalmente de implementos de uso personal y herramientas hechas de madera o de fibras vegetales, entre sus objetos personales están sus omnipresentes llicas, decoradas con llamativos diseños geométricos y cargadas de simbolismo.

Ortiz señala que la industria textil Weenhayek viene de los pueblos occidentales mucho antes de la llegada de los españoles, estas prendas debieron ser de cuero y de fibras de caraguatá. Tienen una industria textil muy antigua con empleo del telar, esta técnica se da como consecuencia de las influencias culturales de pueblos andinos (1986: 100-101).

Entre los instrumentos que han utilizado están el arco, la flecha y la lanza, que fueron perfeccionando para la pesca y la caza; cuando llegaron los primeros conquistadores los Weenhayek ya utilizaban las redes construidas con hilo de caragua-

Fig. 4 Jornaleros indígenas. Fuente: Historia natural, etnografía, geografía, lingüística del Chaco Boliviano, 1898.

Fig. 5 Mujeres indígenas ocupadas en diversos quehaceres. Fuente: Historia natural, etnografía, geografía, lingüística del Chaco Boliviano, 1898.

Fig. 6 Indígenas Weenhayek, después del ingreso de la misiones evangelizadoras. Fuente: Cartilla Cultura Weenhayek. Gobierno Autónomo Municipal del Villa Montes.





tá. La fibra de caraguatá sigue siendo la materia prima más importante con las que se han hecho durante siglos, cuerdas, bolsos, redes, telas y otros artículos.

La cultura Weenhayek fue sometida en diferentes épocas a cinco influencias culturales: Primero de las **culturas amazónicas**, principalmente la guaranítica en la forma de adoptar sus telares verticales. La segunda influencia fué típicamente **incaica**, detectada en innumerables palabras y el uso de algunas herramientas. La tercera, ejercida por la **civilización europea**, se remonta a 1627 cuando ocurrió el primer contacto con los blancos a través de las misiones evangelizadoras primero jesuíticas y luego franciscanas. La Cuarta influencia, por **colonizadores** argentinos, paraguayos y bolivianos; con amalgamas de varias culturas se inició a finales del siglo XIX cuando se da la ocupación del territorio del Chaco boliviano por colonizadores mestizos ávidos de tierras para la crianza de ganado. La quinta es la **influencia religiosa**, primera en el proceso de transculturación con el ingreso de misioneros católicos (Ortiz, 1986: 227-228).

IDIOMA

Los Weenhayek se relacionan fuertemente con los Wichí, pueblo que vive en la provincia Formosa - Argentina. Sus idiomas son variantes de la familia lingüística wichí. En la Argentina hablan el wichí lhamtés vejoj y guisnay, en Bolivia el wichí lhamtés nocten. Además comparten la misma herencia cultural (Gobierno Autónomo de Villa Montes, 2013: 100).

A pesar de los cambios sociales todavía se resisten a la integración de la sociedad nacional. Aún con la introducción de las escuelas bilingües hace cinco décadas han mantenido su idioma vernáculo. Se encuentran en una situación de bilingüismo predominante, tanto en reuniones como en el diálogo interno

Fig. 7 Joven deportista Weenhayek, 1908.
Foto. Erland Nordenskiöld.
Fuente: Museo Indígena Weenhayek FI'WEN.

hablan en su lengua, el castellano se utiliza en el contacto con la gente blanca, con los criollos, los ganaderos o los comerciantes para entablar relaciones de trabajo o comercio.

VESTIMENTA

Los vestidos de los Weenhayek eran sencillos. En los tiempos antiguos los hombres usaban un simple taparrabos contraído de hilo de caraguatá con el que cubrían los genitales, atándolo a la cintura mediante una cuerda vegetal. Las mujeres se cubrían de la cintura para abajo con un similar tejido.

Sus adornos, utilizados en muy pocas ocasiones, se reducen a simples collares de plumas de avestruz que se colocan en el cuello, la cintura, las muñecas y los tobillos. Junto con estas prendas utilizan la pintura facial como expresión de alegría.

En la actualidad los Weenhayek han adoptado el tipo de vestimenta occidental que consiste en un camión sin mangas o una blusa y una falda larga en las mujeres, un pantalón y camisa en los hombres; andan descalzos o utilizan ojotas de goma o de cuero. En el trabajo de campo observamos que los hombres en sus travesías no se separan de sus llicas colgadas al hombro.

VIVIENDA

La vivienda tradicional de los Weenhayek estaba construida con ramas de árboles en forma cupuliforme; de forma circular y demasiado pequeñas eran utilizadas para dormir en las noches de frío y para guardar las pocas pertenencias materiales; estas viviendas eran precarias por su temporalidad ya que los Weenhayek vivían largos tiempos en otros tolderíos y en épocas de pesca a orillas del río [ver figura 9].

Fig. 8 Hombre Weenhayek con vestimenta típica. Fuente: Guía turística y cultural de la ciudad de Villa Montes.

Fig. 9 Vivienda antigua de los Weenhayek. Museo Indígena Weenhayek FIWEN. Foto: Las autoras





Las viviendas actuales son construidas con un solo ambiente y en algunos casos provistas de un alero sobresaliente para dar sombra. Son rectangulares, utilizan ladrillo para su construcción y se encuentran agrupadas alrededor de un espacio vacío ubicado al centro de la comunidad cercado por ramas, no existen viviendas aisladas o separadas.

ECONOMÍA

La principal fuente económica de los Weenhayek es la pesca que se da con abundancia entre los meses de mayo y julio, el resto del año se dedican a la recolección de miel y frutos silvestres. La caza es cada vez menor debido a la progresiva desaparición de la fauna silvestre y su alejamiento de asentamientos humanos. Su principal alimentación se basa en el consumo de pescado, agregando a su dieta huevos de pescado, carne vacuna, caprina, porcina, aves y frutos silvestres como algarrobo, mistol y chañar.



La sociedad Weenhayek configura una economía de autosuficiencia, distributiva y comunal en el marco de la reciprocidad, igualdad y división del trabajo por sexo. Las mujeres se dedican a elaborar llicas, hamacas y adornos realizados en fibra de caraguatá. La fabricación de la cestería se realiza en base a la hoja de palma. Los hombres se dedican a la mueblería hecha de bejuco y caña de bambú, utilizan madera como el palo santo para elaborar artesanías.



La mujer Weenhayek participa activamente en la vida económica del pueblo siendo las artesanías apreciadas por los turistas. Las tejedoras manifestaron con preocupación que los revendedores compran sus llicas a precios irrisorios 15 o 20 Bs. y ellos las revenden a 40, 50, 80 Bs, motivo por el cual no se sienten valoradas con relación al tiempo y dificultad que les representa un producto terminado.

Fig. 10 Comunidad de Capirrendita. Foto: Las autoras.

Fig. 11 Actividad de pesca. Fuente Centro de Estudios Regionales para el Desarrollo de Tarija. CER-DET.

Fig. 12 Tienda de Artesanías "Nokeyey Lhenyahay" Tuntey. Foto: Las autoras.

ORGANIZACIÓN

En la cultura Weenhayek no existe estratificación de jerarquías ni noción de opresión de unos hacia otros, todos son iguales, ninguno tiene derecho a poseer más que el otro, esto explica el movimiento circular a nivel social y organizativo, primero se relacionan con su familia y luego con la comunidad. La división del trabajo es concebida como complementaria, recíproca y participativa.

La familia es un espacio de relaciones cosanguíneas y de parentesco político amplio. El territorio es considerado como la “casa grande”, siendo la base de su crecimiento espiritual, cultural, material y de desarrollo económico.

La mujer cumple un rol múltiple dentro del hogar, es quien garantiza la reproducción biológica y cultural a través de la socialización activa de sus hijos desde edades tempranas, reproduce el idioma y patrones de conducta que ayudan a la supervivencia de la cultura. El rol de las abuelas y abuelos es fundamental en el apoyo de la crianza de los niños y como transmisores de la construcción del universo simbólico.

El pueblo Weenhayek ha logrado ser reconocido en la Nueva Constitución Política del Estado, una de sus organizaciones es ORCAWETA (Organización de Capitanías Weenhayek y Tapietes). El Capitán Grande representa al pueblo y como tal es el responsable de comunicar las necesidades del pueblo a los organismos gubernamentales.

Esta región hoy se encuentra en una situación de marginalidad y olvido de parte del Estado. Uno de los problemas es el avasallamiento de parte de ganaderos, petroleras y la contaminación del río Pilcomayo, fuente principal de subsistencia.



Fig. 13 Niños de la comunidad de Capirendita.
Foto: Las autoras.

Fig. 14 El patio central integra a la familia Weenhayek.
Foto: Las autoras.

Fig. 15 Familia Weenhayek de San Antonio.
Foto: Las autoras.

DOCUMENTO DIGITALIZADO POR LA BIBLIOTECA DE LA CARRERA DE ARTES PLÁSTICAS

RELIGIÓN Y COSMOLOGÍA

Para los Weenhayek su pueblo está situado en el centro del universo que es dividido en tres niveles: el pule' "super-tierra", el mundo del centro donde están las montañas, el bosque, la tierra, el río y la "sub-tierra" Honhat. La tierra es plana y los otros niveles son reflexiones de ella. (Alvarsson, 1993: 190 a)

Los Weenhayek creen en un ser supremo creador del mundo, en dioses o dueños de determinadas especies y en espíritus. Existen obligaciones recíprocas entre los hombres y los dioses; los hombres cazan lo necesario para no enfurecer al dios de alguna especie y los dioses de proveerles los alimentos necesarios para su subsistencia.

Entre los personajes simbólicos esta Tokwa', ser supremo que rige el mundo, para los Weenhayek es el primer hombre, el intermediario entre los dioses y los hombres, un nexo entre ambos niveles. Ortiz Lema señala que "...la recolección de los frutos, las reglas de su distribución y el compartirlos entre todos es también obra de Tokwa', como son las de enseñar a las mujeres cómo recolectar el chaguar (caraguatá), a rasparlo hasta obtener fibras del grosor del hilo, a darle color utilizando tinturas, a tejer con esas fibras bolsas llamadas llicas para transportar los efectos personales" (Ortiz, 1986:196).

Los Weenhayek respetan el mundo invisible, pero no se dedican a ningún culto si no es por razones de necesidad como en el caso de enfermedad, maldición o peligro. Viven el presente y no se preocupan por el mañana pues el monte siempre les provee, razón por la que no existen sacrificios. Por efecto de la evangelización la lucha espiritual entre lo bueno y lo malo ha sido transferida y adaptada a las creencias cristianas.

El proceso de sedentarización desestructuró parcialmente sus formas de vida y pensamiento debilitando en alguna medida aspectos centrales de su cosmovisión y su sistema cultural.

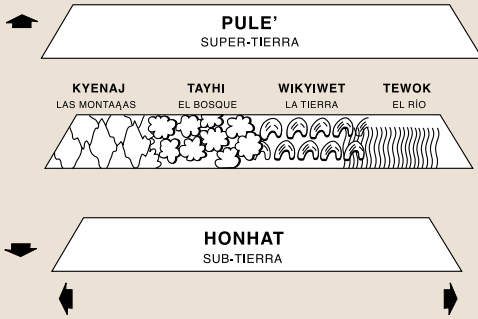


Fig. 16 Cosmología Weenhayek.
Fuente: Jan-Åke Alvarsson. 1993: 191 A



Figs. 17-18 Artesanía que simboliza personajes del bosque. Museo Indígena Weenhayek. Foto: Las autoras.

Fig. 19 Tejedora Weenhayek Sofía Romero con detalle de tejido. Comunidad de Tuntey. Foto: Las autoras. ▶



TEXTIL

WEENHAYEK



EL TEXTIL

Los textiles forman parte de la memoria social de la comunidad. En los tejidos se plasman momentos específicos de la historia donde se expresan gráficamente los cambios políticos y sociales, dan a conocer aspectos de su cosmovisión en la creación de símbolos iconográficos y sus modos de interpretarlos.

Los Weenhayek no sólo tejen llicas o vestimenta, también manufacturan redes para la pesca y artefactos que son útiles en su quehacer diario.

A lo largo de su historia el pueblo Weenhayek ha empleado la llica como símbolo de identidad, asignándole un significado de trascendencia más allá de la vida y la muerte. Lo inmortal se hace presente en los diseños iconográficos prece­deros en el tiempo.

El tejer de las mujeres representa un sistema de conocimientos ancestrales profundos demostrados en la utilización de la armonía y la abstracción de las formas. Los nombres de los diseños de las llicas son divisas mnemotécnicas, una ayuda para la identificación y reconstrucción de una figura.

Los diferentes diseños que realizan las mujeres Weenhayek en sus textiles simbolizan a la madre naturaleza, tales representaciones dan a conocer los elementos que forman parte de su vida (espalda de ñandú, espalda de serpiente, huellas de perro, frutos de chañar, huevos blancos, etc).

Dentro de los textiles Weenhayek encontramos dos tipos de llicas: 1) Bolsa masculina (hiilu), 2) Bolsa femenina (sikyet).

Fig. 20 Tejedora María Fernández. Comunidad de Capitendita. Foto: Las autoras.

Fig. 21 Pano detalle de tejido de llica. Foto: Las autoras.

Fig. 22 Tejedora Fabiana Pérez. Comunidad de Capirendita. Foto: Las autoras.

- **Llica:** bolsa de forma cuadrada, tejida generalmente con fibra de caraguatá ornamentada con diseños geométricos. Plena-mente identificada con la cultura, las llicas se utilizan en la vida cotidiana como uno de los objetos más comunes de la cultura material Weenhayek, están estrechamente asociadas con la mitología y otras dimensiones de religión y cosmología. Su intención primaria es otorgar un utensilio útil y la segunda pro-veer fuerza espiritual o protección.

- **Hiilu':** bolsa masculina de recolección. Diseñada para que una carga pequeña sea llevada a largas distancias sin impedir de realizar otra actividad, lleva diseños geométricos con signos pri-marios; líneas, cuadrados, rombos y triángulos. Es pequeña en comparación con el sikyey.

- **Sikyey:** bolsa grande de recolección Weenhayek que usa la mujer. Diseñada para una carga más grande en una malla su-mamente flexible que divide el peso entre la frente y la espalda.



◀ Fig. 23 Hombre Weenhayek portan-do un Hiilu', del fortín Cravaux. Foto: Eric von Rosen.1901. Fuente: So soy Weenhayek. Jan-Åke Alvarsson.

◀ Fig. 24 Mujer portando sikyey y can-taro de arcilla colgado de la cabeza. Fuente: Los Mataco-Noctenes de Bolivia. Edgar Ortiz Lema.

Figs. 25-26 Mujeres Weenhayek en jornadas de trabajo textil. Comunidad de Capirendita. Fotos: Las autoras. ▶





CARAGUATÁ

La caraguatá es la planta más valiosa del monte, mide alrededor de 50 centímetros de alto y está estrechamente ligada con la identidad cultural del pueblo Weenhayek. Las fibras secas y duras de esta planta son utilizadas por las mujeres para la producción de redes de pesca, telas, adornos y en particular la confección de llicas.

Existen dos tipos de plantas de caraguatá, hembra y macho. La caraguatá hembra se multiplica en la época de lluvia, se la distingue por que es una planta que no florece, es utilizada para tejer redes y llicas. La caraguatá macho no tienen ninguna utilidad por que sus hojas no tienen fibra, se reproduce solamente en la épocas de lluvia y se diferencia de las demás por su flor.

Las mujeres artesanas del Pueblo Weenhayek indican que dependen de la época de lluvias para programar la recolección de la materia prima en la estación de la algarroba que comprende los meses de octubre a enero. El invierno es la época de crisis de la materia prima, las artesanas paralizan actividades aproximadamente de mayo hasta septiembre, dedicándose en este lapso de tiempo a realizar otras actividades como la pesca para generar ingresos (CER-DET, 2013: 6).



RECOLECCIÓN Y ELABORACIÓN DE LA CARAGUATÁ

Para sacar las hojas de la planta de Caraguatá utilizan un palo puntiagudo y se ayudan afirmando con el pie, las primeras hojas se encuentran en la parte inferior del tallo y las dejan tratando de no dañarlas, cuidando también de no maltratar las raíces para asegurar que vuelvan a brotar y así evitar que la planta muera. Una vez que logran desprender todas las hojas que sirven las levantan una por una hasta recogerlas todas.



Figs. 27-28 Recolección de la caraguatá.
Comunidad de Capirendita. Fotos: Las autoras.

Fig. 29 Caraguatá antes de ser hilada.
Fotos: Las autoras.

Para extraer las espinas agarran la hoja de la parte más ancha y jalan desprendiendo la cáscara hacia la punta, logrando retirarlas todas. Para terminar de sacar la cáscara de la hoja, estrujan desde la punta más fina y jalan hacia la parte más ancha, quedando solamente la fibra. La fibra que queda después de sacar las espinas y la cáscara está lista para machacar, luego la extienden al aire libre para secarla. Cuando la fibra está seca adquiere un color blanco, quedando lista para elaborar el hilo.

ELABORACIÓN DEL HILO DE CARAGUATÁ

Antes de elaborar el hilo preparan ceniza del palo de tusca y echan la ceniza a la fibra antes de torcerla para obtener el hilo artesanal. Utilizan la ceniza del palo de tusca para blanquear el hilo y dar más resistencia. Para hacer el hilo colocan la fibra sobre la pierna y refriegan con la mano, luego la tuercen entre dos hebras para hacer una sola y por último forman ovillos. Este procedimiento del hilado de la fibra de caraguatá se ha mantenido durante siglos.



Fig. 30 Tejedora mostrando llica. Comunidad de San Antonio. Fotos: Las autoras. ▲



Fig. 31-32 Artesanías de caraguatá. Comunidad de Capirendita. Fotos: Las autoras. ▲



33



34



35



36

Figs. 33 al 36 Proceso de hilado de la Caraguatá. Comunidad de Capirendita. Fotos: Las autoras.



Fig. 37 Hilo de caraguatá. Foto: Las autoras.



TELAR

Un factor de carácter histórico que se debe reconocer es el telar de origen, a diferencia de los primeros que eran dos varas de madera verticales incrustadas en el suelo, hoy son sustituidos por caballetes de madera; las herramientas de trabajo que usan para ayudarse en el tejido son una aguja de metal ó antenas de radio para utilizarlas como “palillo de lazo”.

En el telar Weenhayek atan una cuerda de una punta a otra y sobre ésta comienzan a realizar los puntos. Con la ayuda de una aguja realizan movimientos en forma de “8” apoyándose en el “palillo de lazo”, luego se procede a tejer hasta terminar la primera serie en forma horizontal. El tejido avanza de izquierda a derecha, la técnica se conoce como “reloj de arena” e implica que dos filas de lazos se hacen al mismo tiempo, en la etapa que sigue se repite todo. Las características del producto son la elasticidad y un acabado que no presenta nudos.

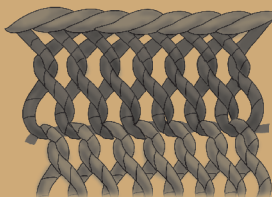


Fig. 38 Telar antiguo
Fuente: Museo Histórico Regional.
Villa Montes.

Fig. 39 Telar usado en la actualidad.
Foto: Las autoras.

Fig. 40 Enlazado en 8
Dibujo: Las autoras.

Fig. 41 Plano detalle de enlazado en 8
Foto: Las autoras.

TINTES NATURALES

La naturaleza ofrece distintos tintes naturales siendo estos únicos por su nitidez y calidad. Para teñir la caraguata se usa una serie de tintes y la mayoría son de origen vegetal: algarrobilla, recina del algarrobo, cebil, azul jacarandá, cortezas de pata pata, hojas de coca de monte y achiote entre otros.

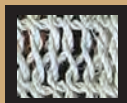
Los Weenhayek distinguen cinco colores básicos; blanco, negro, rojo-marrón; azul-verde y amarillo.

Los colores más usados en la artesanía son rojo-marrón, blanco y negro. El color rojo o “marrón” cubre un área semántica que incluye el “rojo vivo”, “café”, “pardo” y “marrón”.



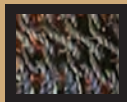
PROCESO DE TEÑIDO

Blanco



El blanco se utiliza como color de fondo en la mayoría de las mallas de lila. Los Weenhayek blanquean las fibras recientemente limpiadas y raspadas de caraguatá con ceniza de palo de tusca.

Negro



El color negro es el segundo en frecuencia de los productos de malla Weenhayek y es el tinte más usado. Para adquirir el color negro se utilizan los frutos de la algarrobilla y el barro negro. Se machacada la algarrobilla y se deposita en una vasija con agua fría, posteriormente se introduce la madeja de hilo y se deja reposar durante una hora.



Fig. 42 Árbol de algarrobo.
Foto: Las autoras.



Fig. 43 Resina de algarrobo.



Fig. 44 Corteza de Pata Pata.



Fig. 45 Frutos de algarrobilla.



Fig. 46 Ceniza de palo de tusca.



Fig. 47 Árbol de pata pata.
Foto: Las autoras.



48



49



50



51

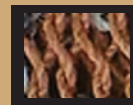


52



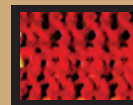
53

Marrón



La resina de algarrobo se utiliza para obtener el “marrón”. Se hierve la resina en agua, luego se introduce la fibra, se la deja hervir un tiempo aproximado de 25 minutos y luego de sacar la madeja se echa ceniza para que el hilo adquiera un color nítido. Seguidamente se deja secar la madeja de hilo.

Guindo



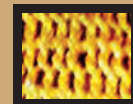
Para obtener el color guindo se utiliza la corteza de la planta de “pata pata”. Se saca la corteza, se hace hervir por unos 15 minutos, luego se introduce la madeja de hilo y se deja hervir, se saca la madeja, se hecha bastante ceniza para afianzar el color, el resultado es un hilo 100% natural de guindo. [ver figs. 48 al 53]

Azul - verde



El azul-verde se obtiene de las flores del árbol de jacarandá, es el color menos frecuente en las llicas Weenhayek.

Amarillo



Para obtener el color amarillo se utilizan las hojas de coca de monte. Para el teñido del hilo se las deja hervir 25 minutos, una vez enfriada el agua se introduce la madeja de hilo dejandola en remojo durante 10 minutos, seguidamente se espolvorea ceniza de palo de tusca para afianzar el color, finalmente se la deja secar bajo sombra.

Figs. 48 al 53

Proceso de teñido del color rojo-guindo.

Foto: Las autoras.

SIMBOLOGÍA DEL COLOR EN LOS TEXTILES WEENHAYEK

El color es una propiedad de las cosas del mundo, un fenómeno luminoso, una sensación óptica que incluye significantes diversos en el mundo de las imágenes funcionales y el diseño.

La calidad estática expresada en el dualismo blanco-negro en la combinación con el rojo forma un tercer elemento indeterminado, este color [rojo] funciona como un mediador agregando una relación cósmica. Las líneas rectas al igual que el negro y blanco son consideradas estáticas. Los zigzags y las líneas diagonales junto con los colores rojo-marrón, azul-verde y amarillo son considerados activos.

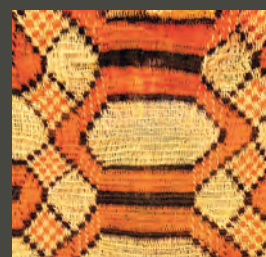
Alvarsson hace una descripción simbólica de los colores usados en los tejidos de llicas Weenhayek:

Blanco, 'Ipelaj

La palabra blanco 'ipelaj, significa "algo claro" sobre la tierra. Está incluye todos los matices de gris a blanco. Blanco está relacionado con la belleza, el color de una nube o de un pájaro. Otra palabra relacionada es 'isi', que significa 'luz' o 'blanco muy intenso' como un relámpago. Al esforzarse hacia la 'blancura' y 'belleza', también se trabaja hacia la armonía (2012: 55 b).

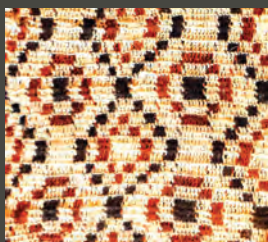
Negro, 'Ikyalaj

La palabra negro 'ikyalaj, cubre todo el espectro entre gris oscuro y negro, se lo relaciona con fealdad, muerte, maldición, destrucción, suciedad y excremento. También el negro se asocia con las nubes amenazantes de tormenta por ser símbolo de destrucción y muerte. Cuando la forma de vida Weenhayek deteriora en inmoralidad, caos y anarquía, son castiga-



Figs. 54 - 55 - 56 - 57 - 58

Detalle de diferentes diseños y colores utilizados en llicas.
Foto: Las autoras.



dos por medio de la destrucción del mundo. Negro era el color usado por los guerreros del Chaco cuando pintaban sus caras para asustar a sus enemigos y protegerse del reconocimiento (2012: 55 b).

Rojo-Marrón, 'Ikyàt

Siguiendo los diferentes matices del color de la sangre desde que sale de una herida hasta que se seca, la palabra “rojo” o “marrón” cubre un área semántica que incluye el rojo vivo, café, pardo y marrón. ‘Rojo’ es el tercer color en muchas combinaciones tríadas de blanco, rojo y negro, tanto en la artesanía como en la mitología. Este color se asocia con peligro o protección del peligro (2012: 56 b).

Azul-Verde, 'Watshanh

La combinación de azul y verde es extraña en el conocimiento Weenhayek, el término ‘watshanh denota el color de los árboles exuberantes y el color del cielo sin nubes, un árbol que está floreciendo o que tiene hojas nuevas también tiene un significado adicional de ‘vida’ o ‘estar vivo’, el sustantivo ‘watshankyeyaj significa ‘vida’. El ‘watshanh puede ser dividido en una sección verde y una sección azul. La primera referida a vida, también se asocia con fertilidad (2012: 56 b).

Amarillo, Yaqa't

El color más raro usado en mallas de Ilica es el amarillo. El término yaqa'tu denota matices de amarillo hasta llegar al color dorado. Se denomina el ‘dorado’, a un pez histórico y simbólico del río Pilcomayo. Hay otra dinámica dentro de yaqa'tu: debilidad y amargura (2012: 57 b).

Figs. 59 - 60 - 61 - 62 - 63

Detalle de diferentes diseños y colores utilizados en Ilicas.

Foto: Las autoras.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO
LLICAS
WEENHAYEK

Introducción al análisis iconográfico de llicas Weenhayek

Las necesidades de comunicación y el sentido de reciprocidad cósmica de las sociedades precolombinas, llevaron a desarrollar formas de lenguaje comprensibles bajo la lógica de su simbolismo naturalista y geométrico, estableciendo un sentido de ordenamiento común. Los signos cruz, escalonados, espirales, diagonales pertenecen tanto a los pueblos andinos como amazónicos.

A partir de los registros fotográficos de 15 diseños de llicas de la cultura Weenhayek realizadas en el trabajo de campo en las tres comunidades estudiadas: Tuntey, Capirendita y San Antonio, se realizó un análisis de interpretación de la composición modular, entendiendo ésta como la repetición de motivos que se sustentan en una serie de principios simétricos que definen la composición de las secuencias modulares. Estos íconos tienen una organización implícita según la interpretación de su estructura geométrica.

Para la descripción iconográfica nos basamos en las estructuras de ordenamiento de Zadir Milla y de Willy Cortés. El programa vectorial adobe illustrator permitió establecer parámetros como el ordenamiento de traslación, rotación, reflexión y extensión de una figura o varias. Para el retoque de fotografías se aplicó el programa adobe photoshop, para la paleta cromática se utilizaron colores pantone C, tomando como referencia el color de las llicas; los colores de los tintes naturales son diferentes a los que usa el sistema digital, por lo que puede existir una variación respecto al modelo natural. El manual fué diseñado en el programa adobe InDesign.

Para la clasificación de los diseños básicos de llicas señalamos a Jan-Åke Alvarsson que en 1976 llegó por primera vez al Chaco, quedando sorprendido por la belleza de las llicas y otros objetos de arte Weenhayek. En su libro “Por la malla de una llica vol. 4”, ordenó los diseños en seis categorías (Ver descripción en la siguiente página). Esta información nos sirvió para el sustento de la clasificación que formulamos en la sección de análisis iconográfico.

Desde la perspectiva del diseño gráfico, catalogamos las llicas según su composición modular en:

1) Líneas continuas. 2) Rectángulos no conectados. 3) Cruces. 4) Cruces no conectadas. 5) Escalonado: a) Escalonado horizontal, b) Escalonado vertical.

Categorías de diseños de llicas, según Alvarsson:

(1) Figuras no conectadas y rectangulares

Taa'niht'àhes - 'Cáscara de tortuga'

Ky'anhoo'nàyhayh - 'Huellas de quirquincho'

Lhoo'hits'ulhaq' - 'Semillas (en fila) transversales'

(2) Rayas y cruces

Hap'alaqhen - 'Travesaño'

Wààn'lhàjwho' - 'Espalda de ñandú'

(3) Zigzags

Kyojwniikye' - 'Patrón de zigzag'

'Amlhààjwho' - 'Espalda de serpiente'

Jwooq'atsajky'oteyh - 'Triángulos'

(4) Rayas cruzadas

'Ahuutsajjwus - 'Garras de carancho'

Lhiiky'upelas - 'Huevos blancos'

(5) Diamantes - motivos de panel

'Asiinàj'nàyhayh - 'Huellas de perro'

Ha'yààjtelhoyh - 'Ojo de jaguar'

'Amlhààjhàyh - 'Patrón de serpiente'

'Aalhuts'et'aj - 'Piel abdominal de iguana'

Wooq'oteyh - 'Ojos de buho'

Ha'yààjt'okwe' - 'Pecho de jaguar'

(6) Líneas onduladas-paneles conectadas

Leetse'nilhoyh - 'Frutas de chañar'

'Aalhuky'alos - 'Mejilla de iguana'

Jwooq'atsajky'oteyh - 'Orejas de tatú'

'Imaawo'nàyhayh - 'Huellas de zorro'

(2012: 152-153 b)

Líneas continuas

Llica Weenhayek



Código 01
Foto: las autoras

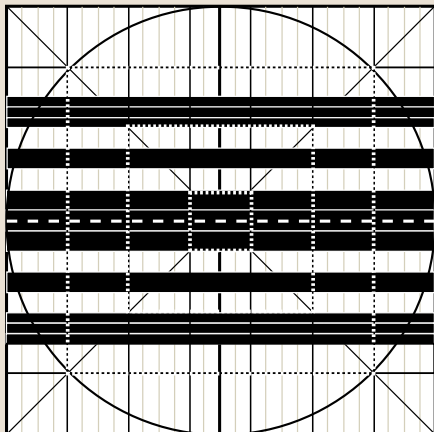
Objeto: Llica
Tamaño: 28x28cm.
Región: Capirendita, Chaco Tarijeño
Material: Hilo de caraguatá
Tejido: Telar vertical
Tintes: Blanco, negro, rojo-marrón, dorado

La línea es el elemento individual más usado en la artesanía de los pueblos indígenas, se halla en diseños de cerámicas, canastas, juguetes y herramientas, es la ornamentación más común.

En la cultura Weenhayek, la línea es como el “transcurrir por la vida”, algo que conecta de un punto a otro. También se la relaciona con la piel abdominal de la iguana, con la cual tienen una conexión mítica o simbólica.

La línea es la traza que el punto deja con su movilidad, pasa de un estado estático a uno dinámico con todas las tensiones provenientes del exterior, las cuales se transforman en líneas horizontales, verticales o diagonales.

La llica [Código 01], presenta un diseño simple representado por líneas en sentido horizontal. La posición del sentido del módulo lineal aparece como forma repetida y reflejada. La alternancia de color representa dualidad, armonía y equilibrio.



Descripción modular a partir del Código O1.

Estructura de ordenamiento: Trazado armónico binario.

Composición: Unidad.

Proceso formativo: Unidad espacial bidimensional, inscrita dentro de una cuadrícula modular a partir de una circunferencia.



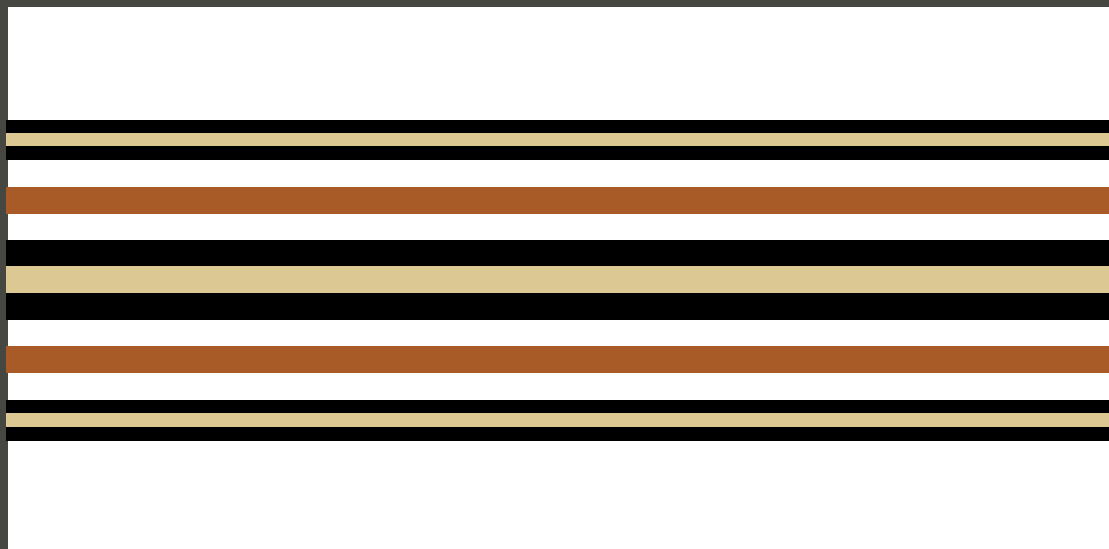
ícono 1



Combinación de colores a partir del código O1.

Paleta cromática:

	BLANCO
	CMYK: 0-7-39-17 RGB: 218-202-135 PANTONE: 4525 C
	CMYK: 26-70-98-15 RGB: 156-75-6 PANTONE: 470 C
	NEGRO



Patrón digital con reflexión lateral a partir del Código O1.

Rectángulos no conectados

Llica Weenhayek



Código 02

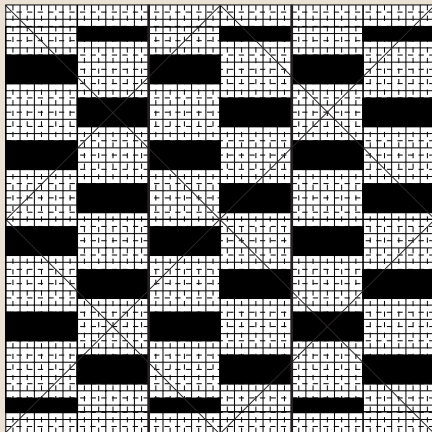
Foto: las autoras

Objeto: Llica
Tamaño: 30x28cm.
Región: Capirendita, Chaco Tarijeño
Material: Hilo de caraguatá
Tejido: Malla, enlazado en 8
Tintes: Blanco, rojo-marrón

El patrón rectángulo es de los más clásicos, un elemento básico en el diseño Weenhayek. Adquiere conexión simbólica y mítica al relacionarse con el “caparazón de tortuga”; animal bastante común y conocido en el Chaco que se ve en épocas de lluvia. Los rectángulos representan las partes elevadas del caparazón y piensan que la tortuga no muere porque tiene una “larga vida”.

Toda unidad se expresa iconológicamente en el signo del cuadrado, el cual encierra las cualidades formativas de todo género.

Este diseño presenta en su estructura rectángulos no conectados y un movimiento de traslación alterna y repetida en el plano.



Descripción modular a partir del Código 02.

Estructura de ordenamiento: Trazado armónico terciario.

Composición: Unidad.

Proceso formativo: Módulo rectángulo con patrón de repetición no conectados, en sentido horizontal, alternándose en su desplazamiento.



Icono 1

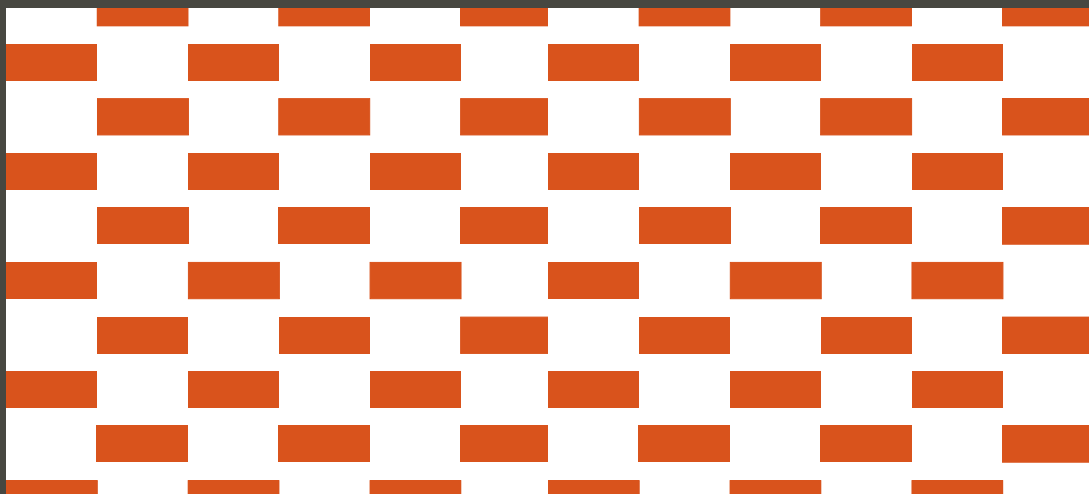
Icono 2



Combinación de colores a partir del Código 02.

Paleta cromática:

	BLANCO
	CMYK: 0-79-100-11 RGB: 201-60-20 PANTONE: 180 C



Patrón digital con traslación lateral a partir del Código 02.

CRUCES

Llica Weenhayek



Código 03

Foto: las autoras

Objeto: Llica

Tamaño: 32x32cm.

Región: Capirendita, Chaco Tarijeño

Material: Hilo de caraguatá

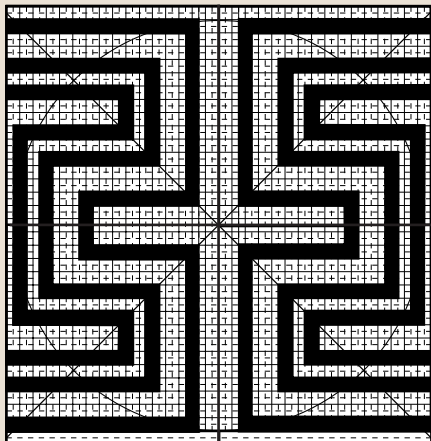
Tejido: Malla, enlazado en 8

Tintes: Blanco, negro, rojo-marrón

Para el pueblo Weenhayek este símbolo representa la “espalda del ñandú”, ave que habita los llanos de Chaco, grande y veloz. Visto desde arriba y con las alas desplegadas la figura es totalmente descriptiva.

El negro y el blanco es una representación de dualidad, el rojo-marrón es un color complementario entre el negro y el blanco, el color rojo agrega una tercera dimensión simbólica a la malla, la del cosmos. Es una división triada del supra mundo; el mundo actual y el inframundo [ver cosmovisión fig.16].

La cuatripartición del plano expresa la paridad de la dualidad y se ordena en un cuadrado dividido perpendicularmente en cuatro partes iguales, su configuración resulta de las estructuras cuadrado y cruz.



Descripción modular a partir del Código 03.

Estructura de ordenamiento: Trazado armónico binario

Composición: Unidad

Proceso formativo: Ley de formación de cuatripartición, con orden de reflexión y rotación sobre su propio eje formando una estructura de cruz en el centro del diseño.

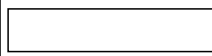




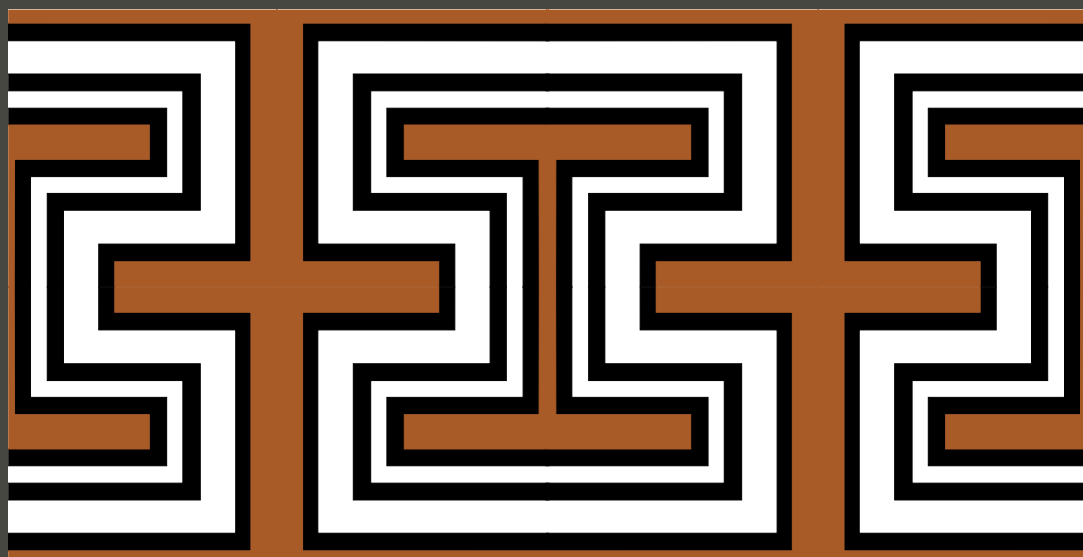
Icono 1



Combinación de colores a partir del Código 03.

Paleta cromática:

	BLANCO
	NEGRO
	CMYK: 26-70-98-15 RGB: 166-91-46 PANTONE: 470 C



Patrón digital con reflexión lateral, a partir del Código 03.

CRUCES NO CONECTADAS

Llica Weenhayek



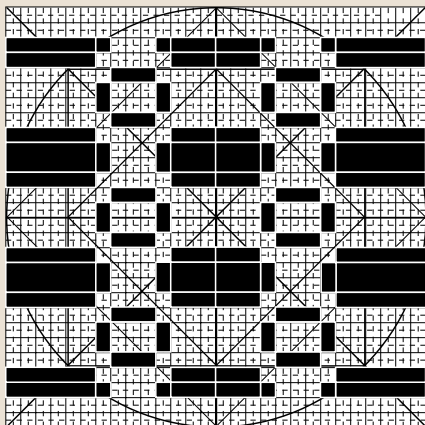
Código 04
Foto: las autoras

Objeto: Llica de patrones de dos módulos
Tamaño: 28x28cm.
Región: Capirendita, Chaco Tarijeño
Material: Hilo de caraguatá
Tejido: Malla en forma de 8
Tintes: Blanco, negro, marrón

Patrón que para el pueblo Weenhayek simboliza las huellas de perro dejadas en una senda. Consideran al perro un animal fiel que les “advierde de peligros”. Es un patrón de diseño básico original en su forma mas sencilla.

En la mayoría de los diseños de llicas se usa el negro, el blanco y el marrón, es una combinación triada de colores. El blanco y el negro son colores estáticos, el tercer color actúa como un mediador, es un tercer elemento indeterminado que da el movimiento activo.

Presenta una composición de simetrías longitudinales. La posición del sentido del módulo aparece como forma repetida y reflejada. La dualidad se ordena en pares de opuestos, manifiesta el encuentro de sentidos contrarios.



Descripción modular a partir del Código 04.

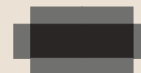
Estructura de ordenamiento: Trazado armónico binario

Composición: Unidad

Proceso formativo: Ley de formación de la cuadrícula a partir de dos íconos que se desplazan en sentido horizontal y vertical logrando equilibrio y simetría, ambos se complementan en su ordenamiento.



Icono 1

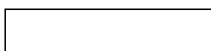




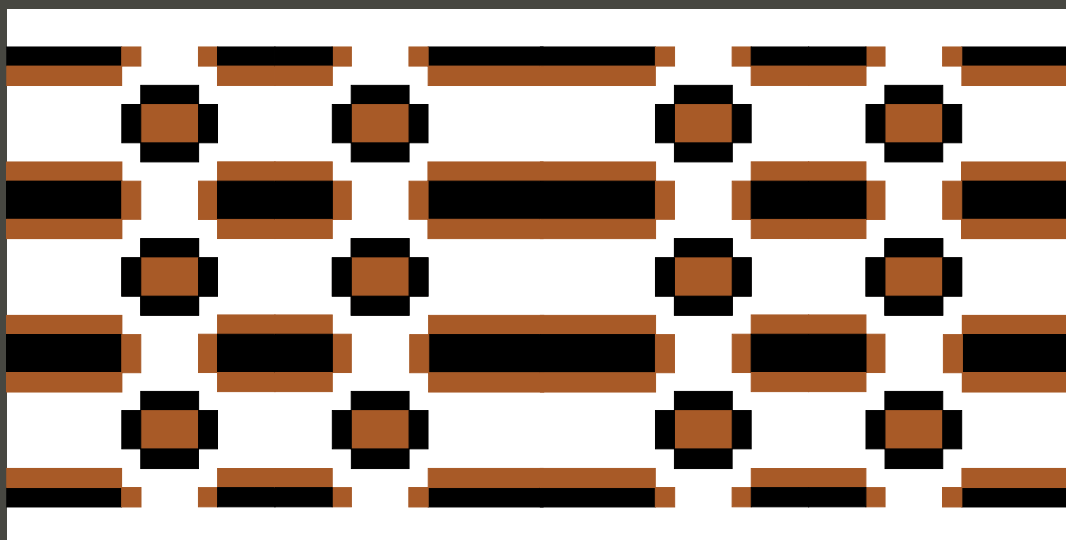
Icono 2



Combinación de colores a partir del Código 04.

Paleta cromática:

	BLANCO
	CMYK: 26-70-98-15 RGB: 168-91-46 PANTONE: 470 C
	NEGRO



Patrón digital con reflexión lateral a partir del Código 04.

Escalonado

Llica Weenhayek



Código 05

Foto: las autoras.

Objeto: Llica

Tamaño: 28x28cm.

Región: Capirendita, Chaco Tarijeño

Material: Hilo de caraguatá

Tejido: Malla en forma de 8

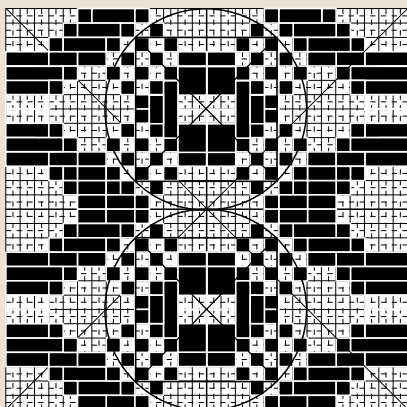
Tintes: Blanco, negro, marrón

La amplia variedad de estos diseños están representados en: a) líneas escalonadas horizontales, b) Líneas escalonadas verticales.

a) En el patrón escalonado horizontal existen variaciones entre los diseños simples y los mas elaborados donde se estructuran formas más complejas. Muchos de estos diseños Weenhayek se asocian con la “huella del carancho”, ave de rapiña común del lugar y que pertenece a la familia de los halcones. También se asocian con “huevos blancos”, “ojos de buho” o “semillas de chañar”.

b) El patrón escalonado vertical es un “zigzag” en sentido vertical, se interpreta como “codo de brazo”, también se relaciona con la “espalda de serpiente” o “espina dorsal”. Este diseño es mas frecuente encontrarlo combinado con las huellas de perro.

Ambos representan elementos básicos del diseño Weenhayek, que se estructura a partir del desplazamiento de un punto para obtener el patrón en sus diferentes direcciones.



Descripción modular a partir del Código 05.

Estructura de ordenamiento: Trazado armónico binario

Composición: Unidad

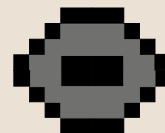
Proceso formativo: Ley de formación de la cuadrícula a partir de tres íconos que se desplazan en sentido vertical y horizontal.



Icono 1

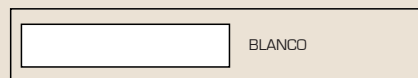


Icono 2

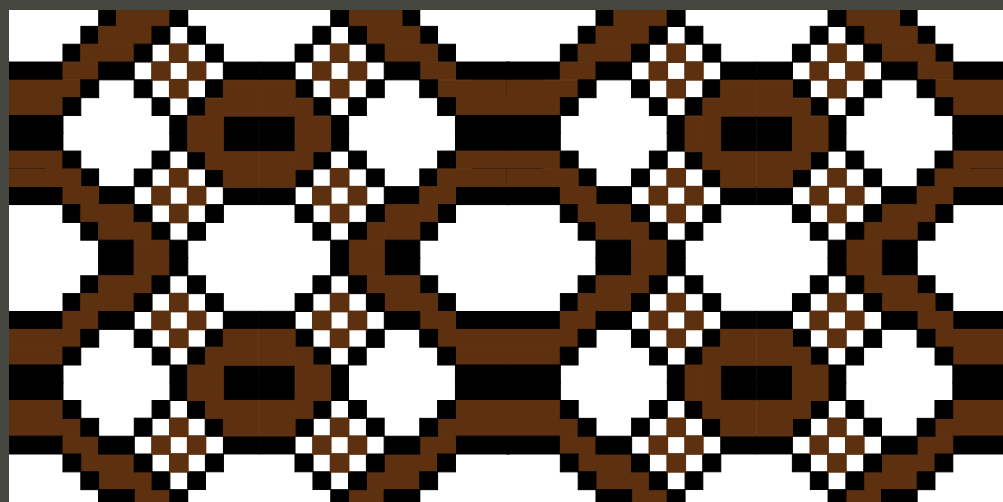


Icono 3

Paleta cromática:



Combinación de colores a partir del Código 05.



Patrón digital con reflexión lateral, a partir del Código 05.

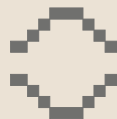
a) Escalonado horizontal



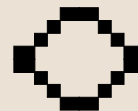
Código 06

Foto: las autoras.

Objeto: Llica
Tamaño: 28x25 cm.
Región: Capirendita, Chaco Tarijeño
Material: Hilo de caraguatá
Tejido: Malla en forma de 8
Tintes: Blanco, negro, marrón

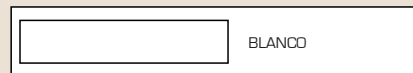


Icono 1

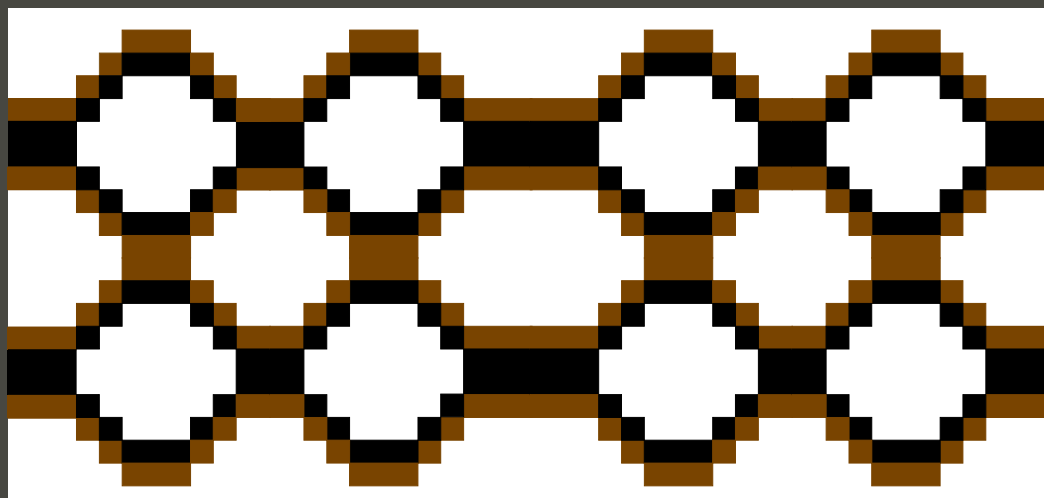


Icono 2

Paleta cromática:



Combinación de colores a partir del Código 06.



Patrón digital con reflexión lateral, a partir del Código 06.

Escalonado horizontal



Código 07

Foto: las autoras.

Objeto: Llica
Tamaño: 27x28cm.
Región: Capirendita, Chaco Tarijeño
Material: Hilo de caraguatá
Tejido: Malla en forma de 8
Tintes: Blanco, rojo, azul






Icono 1



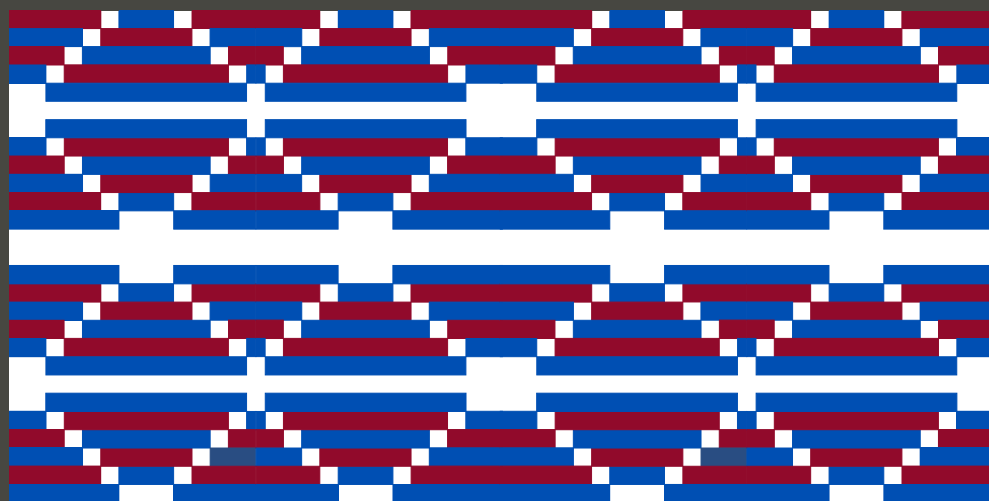
Icono 2

Paleta cromática:

	BLANCO
	CMYK: 39-100-77-3 RGB: 145-10-43 PANTONE: 187 C
	CMYK: 91-60-12-0 RGB: 0-77-145 PANTONE: 2727 C



Combinación de colores a partir del Código 07.



Patrón digital con reflexión lateral, a partir del Código 07.

Escalonado horizontal



Código 08
Foto: las autoras

Objeto: Llica
Tamaño: 23x21 cm.
Región: Capirendita, Chaco Tarijeño
Material: Hilo de caraguatá
Tejido: Malla en forma de 8
Tintes: Blanco, negro, marrón



Icono 1

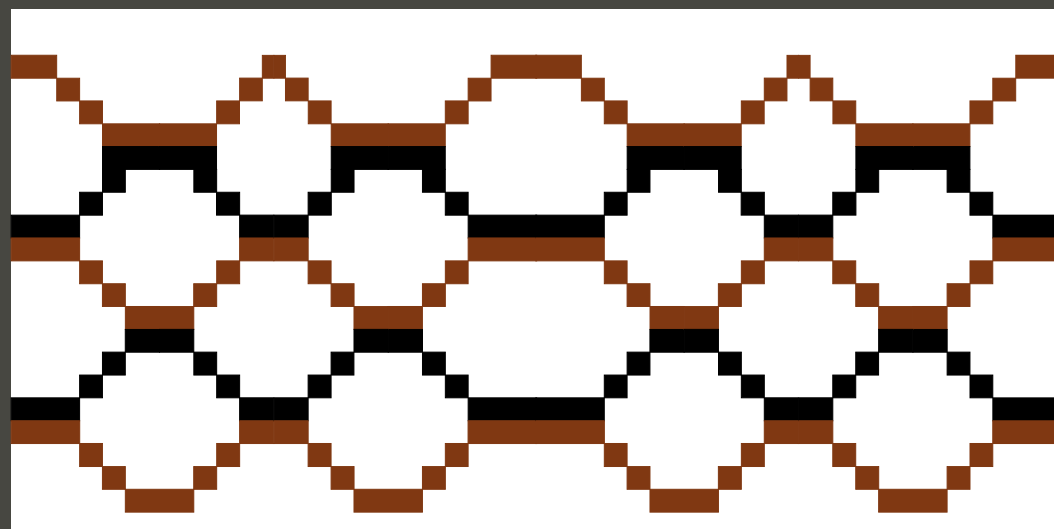


Icono 2

Paleta cromática:



Combinación de colores a partir del Código 08.

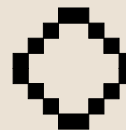


Patrón digital con reflexión lateral, a partir del Código 08.

Escalonado horizontal y vertical



Icono 1



Icono 2



Icono 3

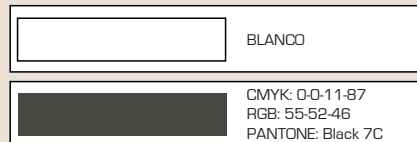


Código 09

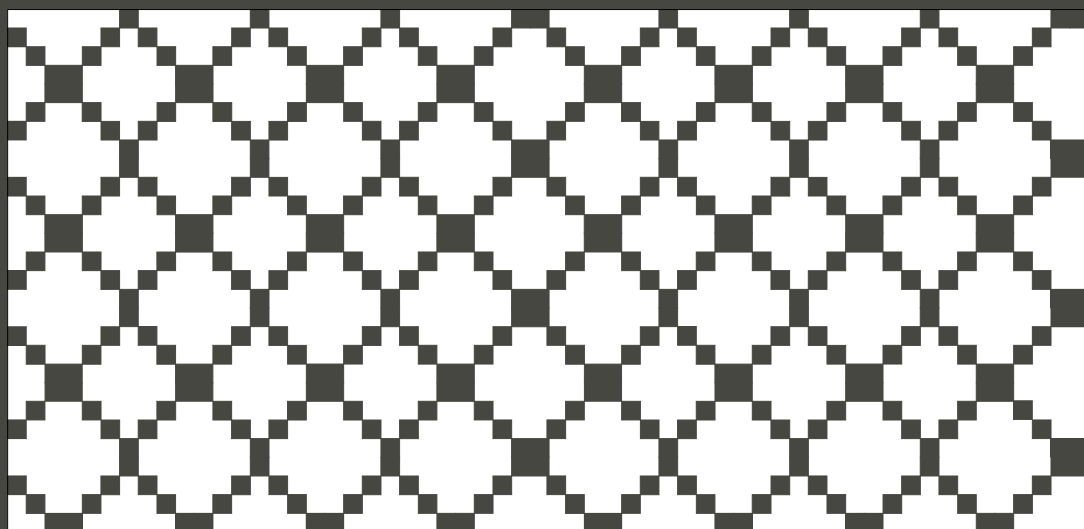
Foto: las autoras

Objeto: Llica
Tamaño: 29x29cm.
Región: Tuntuy, Chaco Tarijeño
Material: Hilo de caraguatá
Tejido: Malla en forma de 8
Tintes: Blanco, negro ceniza

Paleta cromática:



Combinación de colores a partir del Código 09.



Patrón digital con reflexión lateral, a partir del Código 09.

b) Escalonado vertical



Icono 1



Icono 2







Código 010

Foto: las autoras

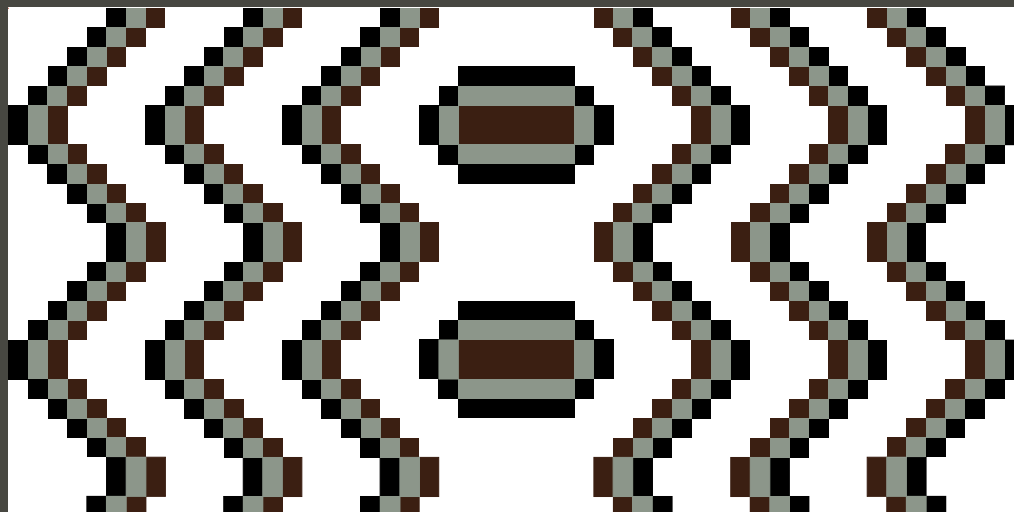
Objeto: Llica
Tamaño: 25x26cm.
Región: Capirendita, Chaco Tarijeño
Material: Hilo de caraguatá
Tejido: Malla en forma de 8
Tintes: Blanco, negro, gris, marrón

Paleta cromática:

	BLANCO
	CMYK: 44-30-38-50 RGB: 140-150-138 PANTONE: 5635 C
	CMYK: 62-80-95-50 RGB: 59-31-18 PANTONE: 4625 C
	NEGRO



Combinación de colores a partir del Código 010.



Patrón digital con reflexión lateral, a partir del Código 010.

Escalonado vertical



Código 011
Foto: las autoras.

Objeto: Llica
Tamaño: 24x25cm.
Región: Tuntey, Chaco Tarijeño
Material: Hilo de caraguatá
Tejido: Malla en forma de 8
Tintes: Amarillo, rojo-marrón negro.






Icono 1



Icono 2

Paleta cromática:

	CMYK: 0-8-94-0 RGB: 250-203-32 PANTONE: 109 C
	CMYK: 0-79-94-0 RGB: 203-33-37 PANTONE: 179 C
	NEGRO



Combinación de colores a partir del Código 011.



Patrón digital con reflexión lateral, a partir del Código 011.

Escalonado vertical



Código 012
Foto: las autoras

Objeto: Llica
Tamaño: 31x36cm.
Región: Capirendita, Chaco Tarijeño
Material: Hilo de caraguatá
Tejido: Malla en forma de 8
Tintes: Blanco, marrón, rojo-naranja



Icono 1

Icono 2

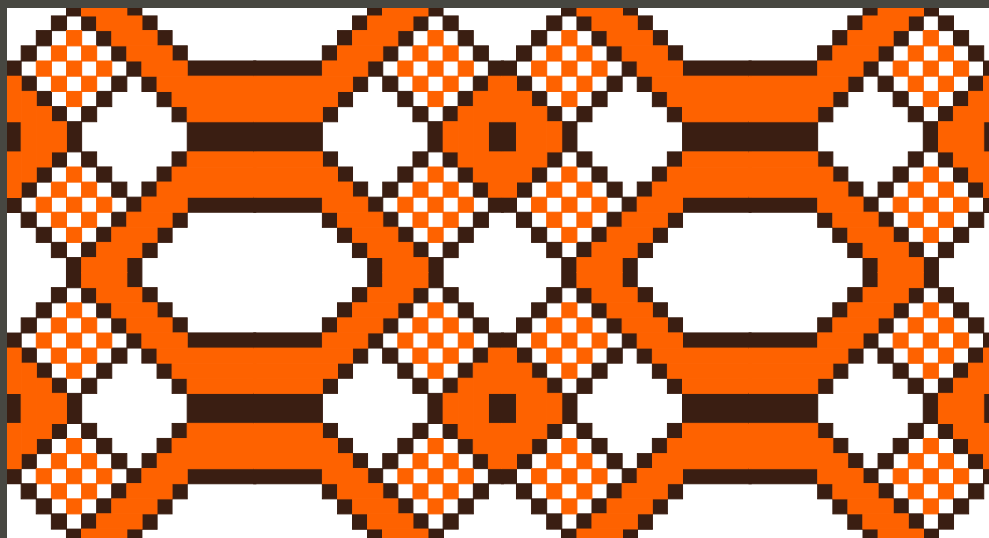
Icono 3

Paleta cromática:

	BLANCO
	CMYK: 0-61-83-0 RGB: 254-98-0 PANTONE: 1505 C
	CMYK: 0-65-100-83 RGB: 58-30-18 PANTONE: 4625 C



Combinación de colores a partir del Código 012.



Patrón digital con reflexión lateral, a partir del Código 012.

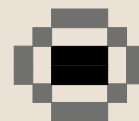
Escalonado vertical



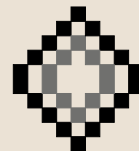
Código 013

Foto: las autoras

Objeto: Llica
Tamaño: 27x25cm.
Región: Capirendita, Chaco Tarijeño
Material: Hilo de caraguatá
Tejido: Malla en forma de 8
Tintes: Blanco, rojo-marrón, negro






Icono 1



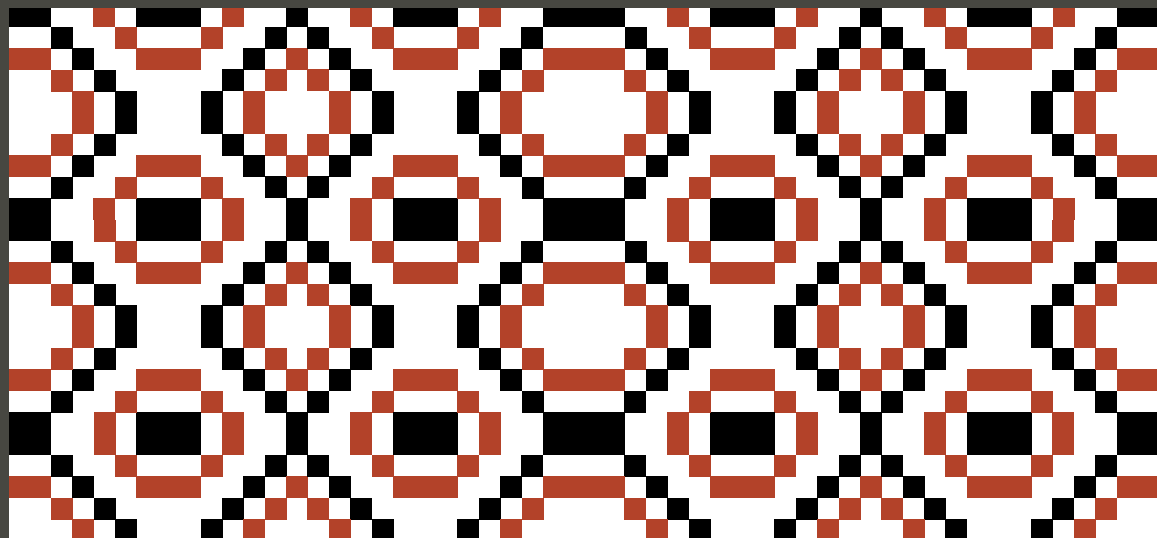
Icono 2

Paleta cromática:

	BLANCO
	CMYK: 0-65-100-11 RGB: 170-53-0 PANTONE: 1525 C
	NEGRO



Combinación de colores a partir del Código 013.



Patrón digital con reflexión lateral, a partir del Código 013.

Escalonado vertical



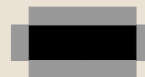
Código O14

Foto: las autoras

Objeto: Llica
Tamaño: 24x24cm.
Región: San Antonio, Chaco Tarijeño
Material: Hilo de caraguatá
Tejido: Malla en forma de 8
Tintes: Blanco, marrón, azul






Icono 1



Icono 2

Paleta cromática:

	BLANCO
	CMYK: 26-70-98-15 RGB: 166-91-46 PANTONE: 470 C
	CMYK: 90-66-0-0 RGB: 19-67-151 PANTONE: 293 C



Combinación de colores a partir del Código O14.



Patrón digital con reflexión lateral, a partir del Código O14.

Escalonado vertical



Código 015

Foto: las autoras.

Objeto: Llica
Tamaño: 25x25cm.
Región: Capirendita, Chaco Tarijeño
Material: Hilo de caraguatá
Tejido: Malla en forma de 8
Tintes: Blanco, negro, marrón







Icono 1

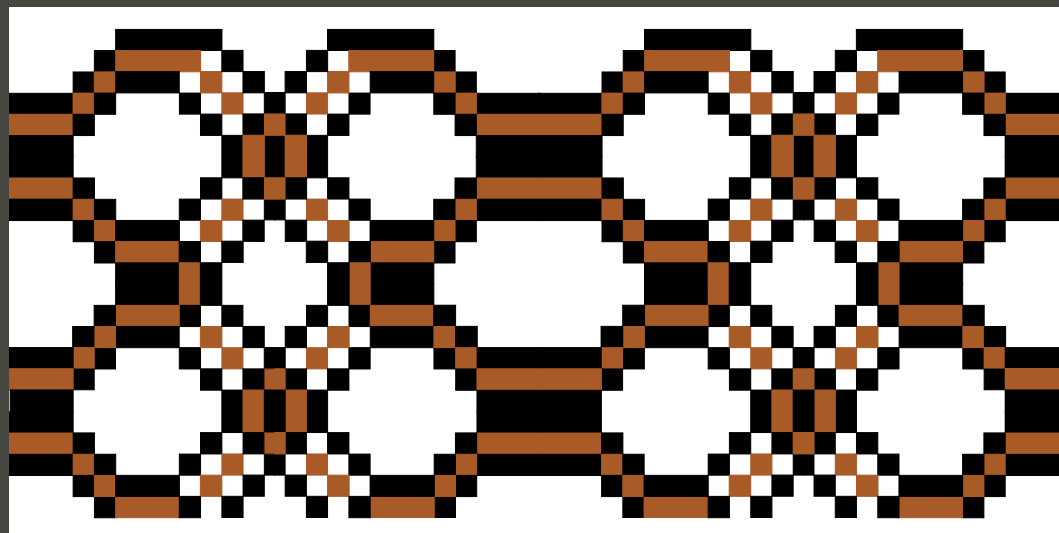


Icono 2

Paleta cromática:

	BLANCO
	CMYK: 26-70-98-15 RGB: 166-91-46 PANTONE: 470 C
	NEGRO

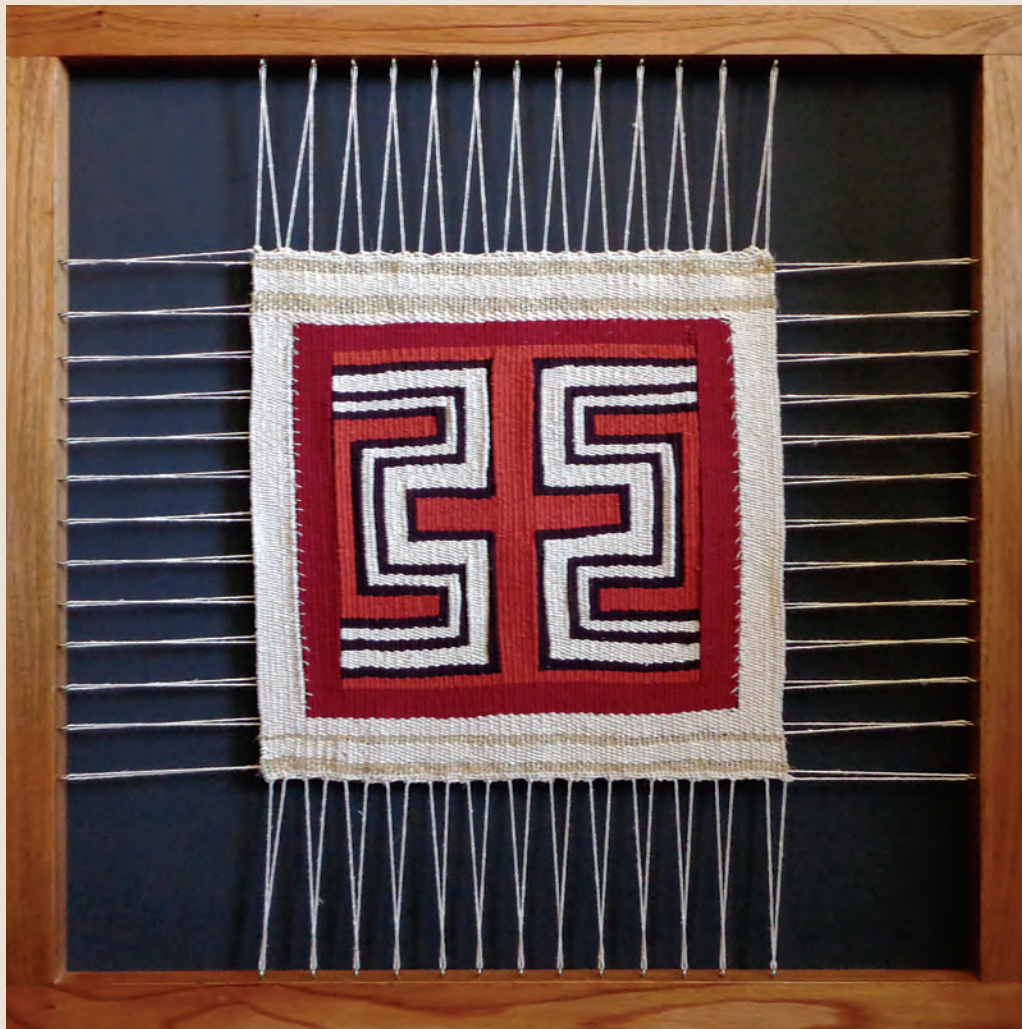

Combinación de colores a partir del Código 015.



Patrón digital con reflexión lateral, a partir del Código 015.



Muestra de diseños vectorizados.



Iconografía Weenhayek aplicada en textil "espalda de ñandú". Tejido: las autoras.



Diferentes iconografías Weenhayek aplicadas en textil. Tejido: las autoras.

CONCLUSIONES

Los Weenhayek han mantenido muchos aspectos de su cultura material consistente en herramientas e implementos de uso personal, hechas de madera o fibras vegetales; entre sus objetos personales están las llicas, decoradas con diseños geométricos con un alto componente de simbolismo.

La naturaleza les ha dotado la caraguatá, materia prima utilizada desde sus ancestros. Con la fibra de caraguatá se han hecho durante siglos, cuerdas, bolsos, redes, telas y otros artículos.

La observación de campo permitió corroborar la utilización de diferentes técnicas como el tejido realizado con los dedos conocido como reloj de arena, el tejido de telar vertical y el enlazado en ocho entre otros.

El telar de origen, a diferencia de los primeros que eran dos varas de madera verticales incrustadas en el suelo, hoy son sustituidos por caballetes de madera. En los tejidos de llicas se conservan los colores de la naturaleza, haciendo uso de plantas del lugar. La tejedora representa sus diseños de manera nemotécnica, es decir, la interpretan de su imaginario.

Las llicas, representan la expresión cultural Weenhayek, por conectar el conocimiento del pasado con lo espiritual, reflejando la identidad étnica.

Los Weenhayek, basan su vida y bienestar en el respeto a la naturaleza, manteniendo una convivencia equilibrada por esta razón no existen sacrificios.

En la cultura Weenhayek no prima estratificación social, esto explica el movimiento circular a nivel social y organizativo en el entorno familiar y comunitario.

Un ingreso económicos está relacionado con el textil, por la presencia de los intermediario, las mujeres tejedoras sienten la desvalorización de sus habilidades artísticas y el esfuerzo a la producción por la poca remuneración que reciben.

Los Weenhayek han desarrollado un conocimiento textil avanzado en cuanto a la representación gráfica y manufactura de las llicas.

La mujer Weenhayek participa activamente en el desarrollo económico del pueblo, la actividad artesanal se constituye en una función importante para aportar al desarrollo cultural.

En el análisis interpretativo de la investigación se concluye que la mujer Weenhayek se dedica a la manufacturación de llicas para conservar su cultura a través del tejido.

La expresión de la identidad cultura reflejada en el textil decodifica los mitos, las costumbres, la religión y la cosmología.



Río Pilcomayo. Foto: las autoras.



Comunidad de Capirendita. Foto: las autoras.

BIBLIOGRAFÍA

Alvarsson, J-Å. (1993. a) *Yo soy Weenhayek. Una monografía breve de la cultura de los Mataco-Noctenes de Bolivia* (Vol 1). La Paz: MUSEF EDITORES.

Alvarsson, J-Å. (2012. b) *Por la malla de una Llica. Material y simbolismo en los tejidos de caraguatá. Etnografía Weenhayek* (Vol 4). Villa Montes: Universidad de UPPSALA- FI'WEN.

Centro de Estudios Regionales para el Desarrollo de Tarija CER-DET-MISEREOR. (2013) *Elaboración de artesanías de caraguatá en las comunidades Weenhayek*. Villa Montes.

Costa, J. (2003) *Diseñar para los ojos*. La Paz: Grupo Design.

Cortés, W. (2012) *Tiwanaku: Estética, diseño y arte*. La Paz: Polyjake. Arte y publicidad.

Giannecchini, D. (1996) *Historia natural, etnográfica, geográfica y lingüística del Chaco boliviano 1898*. Tarija: P. Lorenzo Calzavarini O.F.M.

Gobierno Autónomo Municipal de Villa Montes. (2013) *Guía turística de Villa Montes*. Villa Montes.

Kandinsky, W. (1996) *Punto y línea sobre el plano*. México: Coyoacán S.A.

Ministerio de Educación y Culturas, PIEB-TB. (2008) *Saberes y conocimientos del pueblo Weenhayek*. Santa Cruz: Industrias Gráficas SIRENA.

Milla, Z. (1990) *Introducción a la semiótica del diseño andino precolombino*. Lima: Eximpress S.A.

Ortiz E. (1986). *Los mataco Noctenes de Bolivia*. La Paz: Los amigos del libro, Cochabamba.

ORKAWETA - MISEREOR - CER-DET (2013). *Elaboración de artesanías de carawata en las comunidades Weenhayek*. Villa Montes.



Comunidad de Capirendita. Foto: las autoras.



Comunidad de San Antonio. Foto: las autoras.

