

La complejidad de la identidad gráfica de los textiles indígenas en el Chaco tarijeño con herencia franciscana

The Complexity of the Graphic Identity of Indigenous Textiles in Chaco Tarijeño with Franciscan Heritage

*Carla Valeria Álvarez Cazón**
y *Vania Maricel Salguero Duchén***

Resumen***

En el Chaco de Tarija, Bolivia, la identidad gráfica étnica de los indígenas influenciados por las misiones franciscanas es poco conocida. El objetivo de la presente investigación es analizar la composición gráfica de los textiles elaborados en las misiones entre los siglos XIX y XX, considerando la geometría abstracta tradicional indígena y la herencia orgánica de las misiones. La información proviene de entrevistas con artesanos originarios, la observación de textiles y la revisión bibliográfica. Al considerar el contexto histórico y cultural, se generó una identidad gráfica para las etnias guaraníes y weenhayek wichi del Chaco tarijeño con herencia franciscana, a partir de su geometría, composición, color y ritmo.

* Carla Valeria Álvarez Cazón, diseñadora industrial por la Universidad de Chile, magister por la Universidad Católica Boliviana "San Pablo", doctorante del programa Educación, con enfoque en la complejidad y la investigación transdisciplinar. Actualmente, profesora de tiempo horario e investigadora de la UCB Tarija.
Correo electrónico: calvarez@ucb.edu.bo
ORCID: 0000-0001-9599-0753

** Vania Maricel Salguero Duchén, diseñadora gráfica y comunicadora visual por la Universidad Católica Boliviana "San Pablo", Magister CumLaude por la universidad de Nebrija de España. Actualmente, docente e investigadora adjunta de la UCB Tarija.
Correo electrónico: vsalguero@ucb.edu.bo, vaniukaa@gmail.com
ORCID: 0000-0002-1442-5195

*** Este trabajo no entraña conflicto de interés con institución o persona alguna.

Palabras clave: Análisis textil; tradición indígena; herencia franciscana; Chaco boliviano; expresión gráfica; influencia cultural; identidad visual; neguentropía.

Abstract:

In the Chaco of Tarija, Bolivia, the ethnic graphic identity of the indigenous peoples influenced by the Franciscan missions is little known. The objective of the present investigation is to analyze the graphic composition of textiles elaborated in the missions between the 19th and 20th centuries, considering traditional indigenous abstract geometry and the organic heritage of the missions. The information comes from interviews with native artisans, textile observation, and bibliographic review. Considering the historical and cultural context, a graphic identity was generated for the Guarani and Weenhayek Wichi ethnic groups of the Chaco tarijeño with Franciscan heritage, based on their geometry, composition, color, and rhythm.

Keywords: Textile analysis; indigenous tradition; Franciscan heritage; Bolivian Chaco; graphic expression; cultural influence.

1. Introducción: contexto histórico y estado del tejido primitivo

Paul Rand (1993) sostenía que la identidad gráfica debía ser flexible y adaptable, de manera que pudiera evolucionar con el tiempo sin perder su esencia. La experiencia e investigación sobre la posible identidad de las etnias en el Chaco tarijeño, al sur de Bolivia, ha partido bajo este enfoque, aceptando la evolución que se ha dado con el asentamiento de las misiones y la adaptabilidad de su estética y el locus propio de sus experiencias previas a las nuevas creencias, técnicas y tecnologías traídas por los franciscanos. A su vez, las etnias han sido capaces de garantizar la durabilidad de los rasgos propios de su cultura, permitiendo dar paso a una identidad sólida y consistente (Neumeier, 2000) a partir de la composición y los elementos geométricos identificados en los diferentes textiles analizados. Para el antropólogo Clifford Geertz (1973), la cultura es un sistema simbólico que un pueblo usa para dar sentido a sus experiencias, a la manera de ordenar su mundo y comunicarse entre sí. En la recopilación de información gráfica mediante textiles, es posible constatar una línea gráfica mestiza con un sistema simbólico basado en el triángulo isósceles que forma diferentes figuras geométricas como el rombo, el cuadrado y el paralelogramo. También es posible reconocer la influencia de occidente mediante las formas orgánicas y el uso de colores pasteles y vibrantes.

El análisis comienza con cuatro textiles que son propiedad del museo de San Francisco de Tarija y forman parte de su exposición permanente. Estos textiles corresponden a las épocas en que las misiones franciscanas estaban asentadas en la región. Es importante aclarar que existe un período llamado proto-misión, que es el primer período de vida conventual entre 1606 a 1755, durante el cual no hay ningún referente textil. Luego viene el período de la misión, que va desde de 1755 hasta su supresión en 1918, época en que se funda el Colegio de Propaganda Fide (Calzavarini Ghinello, 2005), con la finalidad de formar misioneros y actuar en las misiones donde estaban los indígenas. De este período se tiene tres tejidos provenientes de Macharetí, una misión perteneciente al departamento de Sucre que sirvió como base para el análisis de los textiles realizados en la parte de Tarija. Esto permitió verificar la influencia de la estética occidental en las etnias que cohabitan en las misiones.

Otro período sería el post-misión, que va desde finales del siglo XIX hasta la actualidad. De este período se cuenta con un textil perteneciente a la misión de Santa Rosa de Cuevo (1928), ubicada en el departamento de Chuquisaca y cercana a la frontera con Santa Cruz. En cuanto a la época moderna se obtuvieron siete ejemplares durante la investigación llevada a cabo entre 2021 y 2022 por Álvarez y Salguero en las comunidades guaraníes que fueron parte de las misiones de Salinas, Itaú, Chimeo Tarairí y Tariquía.

Figura 1

Textiles estudiados que se encuentran en resguardo del Museo Franciscano en la ciudad de Tarija



Los cuatro tejidos fueron rescatados de lugares que en algún momento de su historia fueron una misión, siendo principalmente Macharetí y Santa Rosa.

Los textiles analizados son considerados piezas únicas, como se observa en la Figura 1, que han sido preservadas por más de un siglo y presentan características estructurales que condicionan su forma y su comportamiento durante su uso. Esto los hace aún más interesantes de estudiar y descifrar si realmente fueron utilizados como tapetes, ponchos o alfombras. Según la bibliografía encontrada en la narrativa de Giannecchini (1996) se asocia la estética y el diseño del textil a la creación de formas, ligamentos, colores, estampados y bordados.

Si bien estos elementos son importantes en lo formal, en el uso las características estructurales son las que condicionan. De hecho, se considera que la cantidad de hilos definen su masa lineal y la manera como están torcidos, su resistencia. Así, el ligamento y la densidad puede hacer variar notablemente el comportamiento del textil. Esto explica por qué los tejidos son materiales anisotrópicos. Según Carrera (2015), esta propiedad de los tejidos depende de si se determinan por urdimbre, por trama, al bies, por el haz o bien por el envés. “Esta particularidad, la anisotropía, y la gran cantidad de combinaciones posibles de sus elementos, explicaría el motivo por el cual es tan difícil simular y prever el comportamiento mecánico de los tejidos” (Giannecchini, 1996, p. 9).

Los cuatro textiles del museo son un tipo de tejido plano o de calada que está conformado por dos tipos de hilado en su estructura: hilado longitudinal a la tela denominado urdimbre y otro hilado, que va transversalmente a la longitudinal, denominado trama. Estos términos son reconocidos en las entrevistas validando el conocimiento sobre el tipo de tejido en los entrevistados; las fibras son de lana y pelo, así como de fibras celulósicas como algodón cultivado en las misiones, mientras la lana es de ovejas traídas de tierra altas según el manuscrito aft-1-962, aft-2-4360, aft-2-907 correspondiente al Centro Eclesiástico, y el pelo puede ser de guanaco, especie única que habitaba en algunas zonas del Chaco (Sierra Praeli, 2019).

Las misiones fueron pobladas en su mayoría por indígenas guaraníes quienes mostraban un carácter guerrero al cual se unía el énfasis chamánico. Tenían rituales de antropofagia, que intimidaron a otros pueblos, coloreando a sus guerreros (querembas) que impusieron a los vencidos el estatus de esclavos llevándolos a la sumisión.

Según el estudio de Giannecchini (1996) respaldado por el libro *Los Matacos Noctenes de Bolivia* de Ortiz Lema (1989), los guaraníes fueron asumidos en el terreno de quechuaización. *Chacu* es una terminología quechua que indica un terreno con abundancia de animales de caza, y es este mismo lenguaje el que definió a los guaraníes con el despectivo nombre de *chiriguano*, que significa “los que mueren de frío”, una acepción que se les da por ser incapaces de vivir a los 4.000 metros sobre el nivel de mar, zona perteneciente a los Andes. Se reconoce así que hubo una relación de intercambio entre las etnias andinas y las del Chaco, la misma que explica el uso de símbolos similares como el rombo y zigzag (Gisbert, 2013).

A partir de los datos históricos es posible aproximarnos a la técnica y existencia de tejido previo. Los indígenas en su estado salvaje, según Lozano (1941), se

cubrían con mantas de pieles y vestían algunas piezas tejidas con un hilo grueso extraído de plantas silvestres como la caraguatá. Asimismo algunas prendas fueron manufacturadas con un hilo de torsión simple y grueso similar al de crochet nº 10 o hilo de zapatero, y en algunas prendas solían añadir algunas labores en blanco y negro.

En la actualidad siguen realizando el tejido a mano o telar pala, el cual permite una estética limitada por originarse del tejido malla o red, generando un grado de complejidad en su apreciación por la inestabilidad del plano en que se proyecta la gráfica si el tejido es de puntos suelto y más estable si es apretado. En cuanto al telar bastidor, el tejido se aproxima a los tejidos occidentales, lo que permite generar un tejido plano. En el estudio de Millán (1973) se reconoce que las fajas de algodón y lana con motivos gráficos fueron un verdadero progreso en las etnias del Chaco como aporte de la técnica dominada en el área Andina, la cual era escasa en la región según el libro de Lozano.

2. Materiales y método

El análisis presentado ha sido elaborado a partir de los textiles mencionados, que son parte de las piezas del Museo Franciscano de Tarija correspondientes a finales del siglo XIX y a inicios de siglo XX, y el estudio de campo para los textiles recopilados entre el 2021 y 2022 de las comunidades de Chimeo, San Francisco de Solano, San Antonio, Itaú, Salinas y Tariquía.

En cuanto al origen de las fibras, se utilizó la metodología de identificación con enfoque cualitativo. Este protocolo se basa en las metodologías: macroscópica y microscópica (óptica o electrónica), que permiten recopilar antecedentes bibliográficos de posibles orígenes de las fibras y observar la manera en que interactúan los números de escamas que componen la fibra mediante la observación del espacio que existe entre ellas. Para el estudio, se consideró solo el enfoque cualitativo.

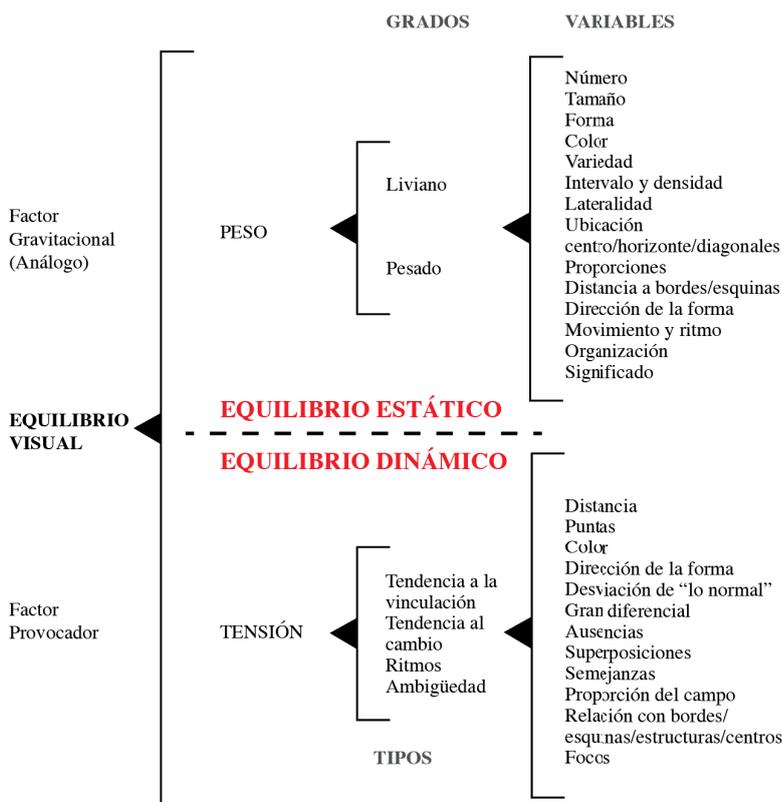
El análisis de textiles se llevó a cabo a través de entrevistas con 13 artesanos en el lugar (comunicación personal, 2021 al 2022), utilizando la técnica de entrevista estructurada para obtener información a través de conversaciones informales con preguntas previamente estudiadas sobre la elaboración de textiles, la adquisición de habilidades y el conocimiento relacionado con el trabajo de las misiones. Los resultados obtenidos fueron producto del nivel de comunicación entre el investigador y los participantes. Fue a partir de estas conversaciones que se desarrolló el interés por la geometría abstracta de los tejidos,

dado que en su mayoría los entrevistados desconocían su origen. Además de las entrevistas, se llevó a cabo la observación y reconocimiento de la estructura de los textiles, que se identificaron como tejido plano en su totalidad, excepto los textiles de la etnia weenhayek que todavía mantienen el tejido en red con algunos diseños similares a los vistos en los otros. Para identificar el tipo de tejido plano se revisó la urdimbre y trama, definiendo el cómo se entrelazan y combinan los hilos.

Para el análisis de morfología o el estudio de la forma de la línea gráfica, fue utilizado el software de Autocad para trazar la geometría analizada mediante el estudio *Visualidad y Neguentropía* de Sofía Letelier y Francisco Brunogli (1992) que se basa en un sistema de factores y variables que permiten comprender la naturaleza del campo visual de las gráficas presentes en los textiles del Museo Franciscano y los recolectados durante la investigación de campo. Al mirar una gráfica, la percepción es la protagonista, y es aquí donde el equilibrio visual actúa como un facilitador universal de percepción, como una fórmula para interpretar de una manera no amenazante y aislada. Se interpretó el equilibrio visual como un sistema complejo que permite a la percepción ser fluctuante, selectiva y volitiva, y no mecánica ni simultánea.

El sistema de factores y variables se puede aplicar según la estructura del campo visual, y se mueve entre el peso visual como factor gravitacional y la tensión como factor provocador. El peso visual permite definir si un elemento gráfico es pesado o liviano en relación al campo visual y los otros elementos de composición. En cuanto a la tensión, se manifiesta en cuatro modalidades de la fuerza sentida: tendencia de vinculación, cambio y patrones temporales, así como la ambigüedad (Letelier & Brugnoli, 1992). En el Esquema 1, es posible observar los distintos tipos de peso y tensión que pueden darse en la gráfica de los textiles, y se parte desde los factores que definen el tipo de peso y tensión para derivar a las variables que inciden en proponer y controlar el tipo de factor que predomina en la composición del textil analizado.

Esquema 1
Factores y variables del equilibrio visual según Sofía Letelier y Francisco Brugnoli (1992).



El esquema representa visualmente cómo el equilibrio visual propuesto por Sofía Letelier y Francisco Brugnoli se divide en el equilibrio estático y el equilibrio dinámico

3. Discusión de la línea gráfica mestiza

3.1. Análisis de la morfología y simbología

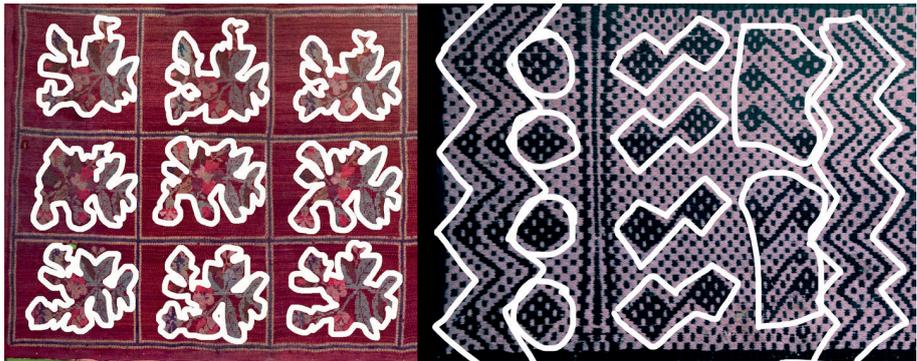
En los textiles analizados es posible reconocer dos orígenes en las composiciones que poseen: la línea geométrica abstracta, que se podría afirmar no posee un significado concreto, aunque tiene pregnancia que permite al cerebro identificarla y almacenarla como patrones organizados y significativos (Wertheimer, 1944). Durante los viajes realizados, se observó que, pese a que los artesanos no se conocían entre sí y creían que sus diseños eran de creación propia, tenían los mismos elementos geométricos con patrones similares en el momento de componer. Manejaban mayor tensión en el centro y los laterales

de manera simétrica, en pocos casos se cambiaba la posición, la escala y el ritmo. El fenómeno de creer que eran artífices de sus diseños llevó a analizar varias veces las entrevistas e incluso contactarlos nuevamente para ver por qué se daba, llegando a percibir que la mayoría aprendió mirando otros diseños de sus maestros o vecinos y del intercambio con otras etnias con las que tenían relación comercial.

Como este aprendizaje no fue oral ni mediante un método, los artesanos lo asumen como propio, innovando en algunos casos en la manera de formar nuevas figuras que no se distanciaba completamente de la línea abstracta gráfica. Esta línea abstracta gráfica evoluciona con la línea orgánica, el segundo origen reconocido en las composiciones, la cual fue traída por las misiones donde los motivos de flores, aves y animales se aplican de manera figurativa, representada por trazos geométricos más limpios alejándose del dibujo organicista donde el detalle predomina. En los textiles analizados se ve una síntesis de las formas, incluso llevadas a una abstracción donde solo se resalta algunas partes del elemento figurativo.

Figura 2

Comparación entre un tejido con influencia española (izquierda) y uno indígena (derecha)



La figura representa de manera visual las diferencias entre los tejidos con una tendencia mucho más orgánica, debido a la influencia española, y aquellos que al ser mucho más geométricos cuentan con influencia indígena.

Las composiciones de las etnias parten de figuras básicas y del uso de la línea como protagonista que se van uniendo para formar nuevas figuras. El componente del color se restringe más hacia la monocromía. Esta línea sigue el patrón de otras etnias propias de América, por lo cual, denominar la línea geométrica como indígena no está lejos de la realidad. Respeto a la otra, es una línea más orgánica con policromía, bordados que permiten generar texturas y relieves, enriqueciendo la composición y haciéndola ver más saturada que la

primera. Cuando estas dos líneas se fusionan, generan propuestas interesantes porque tienden a ser equilibradas y con una identidad propia.

Figura 3

Vokoo (izquierda) junto a su representación vectorial y jergón con influencia geométrica



El Karapepo es una gráfica traída al tejido actual por la comunidad de Chimeo, presente en el vokoo, sin embargo, el estilo gráfico con presencia geométrica se observa también en el jergón de Itaú (izquierda inferior).

El análisis de la línea geométrica abstracta tiene origen en la estructura del Kara-pepo, símbolo reconocido por los guaraníes. En torno a su carga simbólica, existen varios mitos, pero en esta investigación no se valida ninguno de ellos. Los artesanos entrevistados reconocieron a las variantes y al mismo Karapepo como un elemento geométrico sin ningún significado, manifestando que aprendieron a replicarlos de sus antecesores. Solo en la región de Chimeo se intentó explicar el significado de su simbología a partir de un discurso posterior a las épocas en que se realizaron los textiles analizados y desconocidos para los actuales. Por otra parte, en una entrevista, la historiadora Isabel Combés manifestó que no hay históricamente un respaldo a los significados que algunos autores buscan darle al Karapepo.

Asimismo, pudimos reafirmar la interconectividad entre los pueblos autóctonos del Chaco, lo que repercute en toda transformación de manera directa o diferida de uno sobre los demás (Combés, 2021). En las comunidades visitadas

era frecuente usar los mismos elementos geométricos, así como las líneas en zigzag, paralelas, y compuestas con rectángulos; los rombos; el paralelograma y sus composiciones; el cuadrado y rectángulo o polígonos que los evocan. Esto deja abierta la interpretación del porqué el Karapepo permite conectarse con las demás figuras geométricas que fueron evolucionando del triángulo isósceles a un rombo o paralelogramo, para luego ir generando una geometría figurativa como flores, corazones, pájaros y animales. Estas composiciones fueron digitalizadas mediante un Auto-Cad a partir de una grilla que permitió definir al triángulo como la figura de origen y el potencial de crear futuras figuras que, al observarlas, mantiene el ritmo, la proporción y el peso mediante la predominancia de la simetría. Esto da lugar a una línea gráfica indígena que evoluciona al momento de mezclar las técnicas y estética de las misiones con una línea gráfica misional indígena.

Es importante considerar que la interpretación de los datos de los estudios no siempre es certera. Aunque los tejidos también tienen cierto grado de figuratividad, Montani (2018) afirma que estudios previos sobre diseños geométricos en Sudamérica postulan que en realidad son imágenes abreviadas y, a menudo, reproducciones de objetos concretos, que en la mayoría de los casos están relacionados con los animales.

Respecto a la manera de distribuir las formas en la espacialidad que representa el textil, se encontraron variables de peso visual y tensión como el rango de número de elementos. En algunos existe mayor cantidad de elementos similares teniendo mayor peso que otros que poseen menos elementos, pero que aun así representan un peso visual pues en cantidad son pares.

La composición de los textiles del museo fue analizada a través de las variables propuestas por la teoría de Equilibrio Visual (Letelier & Brunogli, 1992), partiendo de las variables de peso visual: tamaño, forma, color, variedad de formas, proporciones, organización, movimiento y ritmo. Al contrastar los textiles, se descubrieron variaciones en el tamaño, donde algunos bordados van desde 2x2 mm a 5 x5 mm, mientras que otros tienen medidas de 235x190 mm, 240x197 mm; y 246x200 mm. En cuanto a las formas y colores, éstos tienen mayor pregnancia por representar flores, hojas, ramas de forma simplificada y equilibrada, a excepción de un textil que utiliza formas geométricas y líneas paralelas que representan simplicidad y complejidad con una tendencia a la línea geométrica abstracta e indígena, pese a haber sido elaborado en las misiones en años posteriores a su fundación. En los otros textiles se observan diferencias como la articulación por contraste, donde dos poseen menor contraste con

respecto a un tercero que presenta mayor contraste en cuanto a la variación de color y organización, lo que da la percepción de mayor peso, como se observa en la Figura 1.

En la organización de los textiles se observa que algunos elementos están más ordenados y siguen un patrón, lo que los hace más pesados que otros que presentan una variación de intervalos. En cuanto al ritmo y movimiento, algunos textiles presentan un ritmo más estático, mientras que en otros es más dinámico.

Figura 4

Textiles recopilados en el trabajo de campo en Salinas y Tariquía



Como se observa en la composición, independientemente de que se incluyan elementos orgánicos o geométricos, predomina la composición simétrica.

Al analizar los textiles recopilados por la investigación se observa una clara predominancia de la simetría, lo que genera más peso visual que tensión. Se encontraron pocos tejidos que producen tensión, la mayoría provenientes de la misión de Tariquía, donde se puede apreciar un estilo más figurativo y un bordado que forma parte de la composición, permitiendo elementos en relieve y con mayor flexibilidad en las formas, generando formas más orgánicas. En cuanto a la distribución de los elementos, ésta se rige por la presencia de los ejes, trazando imaginariamente dos ejes, uno vertical y otro horizontal, permitiendo distribuir los mismos elementos en cada cuadrante y centrar un

elemento de enfoque. El elemento del eje central puede ser proporcional a los otros o ser reducido en comparación al resto. Los límites de la composición son perimetrales, ya que se usan líneas rectas, quebradas o generadas por una secuencia de elementos geométricos.

Figura 5

Comparativa del textil recopilado en el trabajo de campo (Salinas, realizado en el 2021) y el textil encontrado en el Museo Franciscano (Macharetí, realizado hace aproximadamente 100 años)



Como se observa en la Figura 5, si bien el uso del textil puede haber cambiado (los jergones, izquierda, se usan para la montura del caballo) gráficamente la composición es similar, teniendo una fuerte presencia geométrica y simétrica.

Los textiles weenhayek están fabricados con fibras vegetales procesadas y manufacturadas de manera primitiva mediante el tejido en red. Según algunos etnógrafos, como Alvarsson (1994), los diseños pueden remitirse a elementos del contexto chaqueño y por ello se los nombra. Aunque la relación entre forma y nombre no es determinante para identificar la gráfica, el diseño representa el nombre demostrando que existe un sistema simbólico para reconocer el diseño cuando se evoca por su nombre. Retomando el argumento de las imágenes abreviadas que son propias de las culturas primitivas, observamos cómo unos huevos blancos pueden ser reconocidos en la trama de un bolso de colores que evoca la forma del huevo, con la diferencia de tener aristas angulares y no la curva propia del huevo. Mientras que en otros textiles no es fácil relacionar su nombre con el diseño, reafirmando que es posible la existencia de una abstracción y no una abreviación de la imagen. Recurriendo a los elementos de composición, podemos claramente reconocer la simetría y el uso de patrones que se repiten, así como la monocromía, que es más preponderante que la policromía. Lo interesante de la composición es el empalme de los patrones que se ensamblan de manera inteligente, formando texturas y el efecto de negativo. A este tipo de estética se suma la del Mataco – Mataguayo, que se simplifica en el estudio de Montani (2018), en forma de polígonos como el rombo, hexá-

gono, zigzag, paralelas, triángulos y otras formas geométricas que permiten ensamblarse entre sí.

3.2. De la posible identidad gráfica

El antropólogo Cheikh Anta Diop menciona que la identidad cultural de un pueblo está estrechamente relacionada al factor histórico que ésta carga, el aspecto lingüístico y desde lo más amplio del factor psicológico (1986, p. 58).

Este análisis intenta dar valor al factor histórico, cultural y contextual, partiendo en su primera parte por ubicar la incidencia de las misiones en el tejido primitivo. También ver la manera como evoluciona a un tejido plano que no era totalmente desconocido, puesto que se había visto en otros pueblos pertenecientes a la zona andina, aplicándolo en algún momento para el desarrollo de fajas como se menciona en el trabajo de Millán (1973). Sin embargo, en la zona chaqueña esto no era muy usual entre las etnias que la habitaban, cuyos pobladores estaban acostumbrados a vestir cueros y prendas de fibras vegetales.

En el análisis histórico es preciso identificar las misiones visitadas con sus características:

3.3. Misión de la Virgen de Guadalupe de Chimeo

Esta misión, caracterizada por tener una fuerte presencia guaraní, fue la primera misión fundada a principios del mes de enero de 1849 (Giannecchini, 1996, p. 162). De temperatura media durante casi todo el año, su flora tiene características montañosas, pero con muy poca disponibilidad de agua, lo cual influyó mucho como limitante en el crecimiento y desarrollo de la colonia y la misión (Giannecchini, 1996, p. 160).

En la actualidad, Chimeo es una comunidad indígena guaraní perteneciente a la zona de Villamontes, que busca rescatar sus costumbres e identidad. Para esto, están formando a jóvenes y mujeres en el desarrollo de textiles, cestería y muebles de bejuco. En relación a los textiles, la transmisión oral y gráfica de los mismos ha desaparecido, quedando solo algunas mujeres artesanas que realizaban un estilo sencillo y lineal sin otras figuras geométricas. Por esta razón, actualmente se está aprendiendo la estética más propia del tejido isoseño guaraní, caracterizado por el uso del Karapepo. Este elemento ha sido introducido nuevamente en la comunidad de Chimeo y es entendido por las mujeres que se han formado en la escuela para maestros y con profesores de Santa Cruz que manejan un discurso propio de su significado.

3.4. Misión de San Miguel de Itaú

La Misión de San Miguel de Itaú, fundada en el año 1791 por los padres misioneros del Colegio Franciscano de Tarija, se caracteriza por tener buena y abundante agua. Su topografía genera un hueco donde las montañas evitan los vientos y tiene un clima bastante húmedo (Giannecchini, 1996, p. 167).

El tejido todavía sigue realizándose por pocas mujeres de la zona, quienes han tratado de heredar la tradición a sus hijos o nietos, pero con poco éxito debido a la baja rentabilidad de los textiles, que requieren mucho tiempo de elaboración. El tejido de Itaú es más reservado y sigue patrones geométricos como los rombos y formas serpenteadas o zigzag. No predominan varios elementos, por lo contrario, estos son más grandes y distribuidos de manera simétrica.

3.5. Misión de San Antonio de Padua

El primer emplazamiento, que se realizó en 1860 junto al fortín militar de Bella Esperanza en la zona de Piquirenda, contaba con una población numerosa de salvajes noctenes y chorotis (Giannecchini, 1996, p.181). Sin embargo, los constantes conflictos con los militares ocasionaron que en 1866 se tuviera que trasladar la misión.

Esta misión sufrió distintos emplazamientos, numerosos ataques por parte de los salvajes noctenes, llamados hoy weenhayek o weenhayek wichi que significa “gente diferente” (Combes, 2020), y tobas. Asimismo, hubo conflictos con las autoridades militares del lugar, lo que finalmente llevó a la decisión de abandonar a los noctenes y por trasladar a los pocos fieles que quedaron a las diversas misiones aledañas en 1894 (Giannecchini, 1996).

En la actualidad, lo que queda de esta comunidad se ha emplazado cerca de Villamontes, y está compuesta por familias criollas, guaraníes y weenhayek que se han mimetizado en una vida occidentalizada. A pesar de la resistencia por su identidad, el legado de los tejidos es muy pobre con respecto a los habitantes. También se está perdiendo el oficio de la cestería debido a la falta de interés, rentabilidad y la prohibición de la extracción de especies como el bejuco del monte y otras que son materia prima para el tejido de cestas.

3.6. Misión de San Francisco Solano (Villamontes-Yacuiba)

Fue fundada en honor al dramaturgo San Francisco Solano en 1860, exclusivamente para la reducción política y religiosa de los tobas, a petición de estos mismos ya cansados de tantas guerras con los colonos de Caiza y los militares de la zona. Así se firmó la paz y alianza en 1859, teniendo como resultado final la fundación de esta misión (Giannecchini, 1996, p.193).

En la actualidad, los vestigios de esta misión estarían relacionados a la zona de Villamontes. Durante una visita realizada, se pudo obtener información mediante entrevistas sobre el tejido del pueblo indígena weenhayek, cultura que habita la región desde antes de la colonización y que tiene una relación profunda con el río Pilcomayo, resaltando su carácter estacional. Así, los habitantes dividen su tiempo entre la pesca, que es su rubro principal, la artesanía, que depende de la estación, además de la recolección y caza, que son secundarias.

El textil weenhayek es reconocido como primitivo, de tejido malla de red puesto que, según Karsten (2021), se trataría de una cultura primitiva. Es importante mencionar una posible coherencia con la evolución del tejido propio de las tribus primitivas antes de pasar al tejido más elaborado, como es el tejido plano. Este paradigma nos permite ver si hubo evolución o no en su tejido, pero a la fecha solo se observa que se mantienen las técnicas únicamente alterando la aplicación a nuevos productos.

3.7. Misión de la Purísima Concepción de Tarairí

La Misión de la Purísima Concepción de Tarairí fue fundada en 1854 por el padre Giuseppe Gianelli de Lucca en la zona del Gran Chaco. Además de cumplir la función de nexo entre las haciendas coloniales y el norte de Argentina, fue la primera fundación del Colegio Fide de Tarija, ubicado cerca del río Pilcomayo (Prefectura del departamento de Tarija, 2006, p. 35).

En la actualidad, en esta zona quedan pocas familias originarias y ha sido repoblada por migrantes de otras regiones que se han dedicado al cultivo. Según algunos testimonios de los entrevistados, los antiguos pobladores elaboraban a mano los *tipoy* (vestimenta femenina), camisas y pantalones, aprendidos en las misiones. Durante la guerra, muchos originarios que eran parte de las misiones huyeron al monte y sólo regresaron tiempo después, lo que ha generado que la identidad no perdurara como en otros asentamientos.

Hasta la fecha, no ha sido posible contactar artesanos que practiquen el tejido, el curtido, la marroquinería ni carpintería, que eran habilidades que aún practicaban después de las misiones.

3.8. Misión de San Pedro Regalado de Tariquea

La Misión de San Pedro Regalado de Tariquea, fundada en 1803 en la zona por padres jesuitas (Manzano, 1945, p.13), sufrió el mismo destino trágico que Chimeo. Allí donde debido a los conflictos con los indígenas, mayormente guaraníes, y el azote de diversas enfermedades, se decidió retirar la presencia misional de los conjuntos poblacionales (Corrado & Comajuncosa, 1990), siendo trasladados los pobladores restantes a las reducciones de Salinas y de Itaú.

Al entrevistar a las personas que todavía mantienen la tradición en el desarrollo de textiles, pudimos apreciar que hubo también dominio de los procesos en telar de cuadro para tejido simple y doble cara o fase. Sin embargo, no sucede igual en el telar de pedal, debido a la edad avanzada y problemas de visión de la última persona que lo practicaba. Tariquea es enigmática y con mucho potencial en el tejido. Posee todas las condiciones para la cría de ovejas y guanaco, así como el interés para generar proyectos amigables con el medio ambiente como la elaboración de tejidos naturales con pigmentos propios de la zona.

3.9. Misión de Salinas “Nuestra Señora del Rosario”

La Misión de Salinas “Nuestra Señora del Rosario” fue fundada en principio por los padres jesuitas en 1690 en el valle de la parte baja de Salinas (Comajuncosa, 1993). Los indígenas que la conformaron fueron mataguayos, y más tarde se unieron los chiriguano. Hasta 1734, fue administrada por los mismos padres franciscanos, pero en el año 1767 fueron expulsados del país. La misión pasó entonces a la dirección de los misioneros del Colegio de Propaganda Fide, quienes intentaron renunciar a la administración en 1772, pero se les reafirmó la administración. El Colegio Propaganda Fide de Tarija presentó una segunda renuncia en 1783, pero nuevamente fueron dejados a cargo.

En la comunidad todavía es posible encontrar todavía artesanos en marroquinería, carpintería y textiles. El trabajo en cuero es un arte que casi se está perdiendo al igual que los tejidos. La necesidad de elaborar jergones y monturas, así como otras indumentarias propias para ensillar los caballos, ha permitido que estas artes se mantengan hasta la actualidad. Sin embargo, esta situación

ha cambiado en los últimos años, puesto que ha disminuido el uso de caballos al ser reemplazados por vehículos motorizados.

3.10. Misión de Nuestra Señora de la Misericordia de Macharetí, ahora Chuquisaca

Geográficamente se trata de la misión de Tarija que se encuentra más alejada y hoy es parte del departamento de Chuquisaca. Esta misión no fue contemplada para el análisis de piezas actuales.

Fundada en el año 1868 (Prefectura del departamento de Tarija, 2006, p. 45) en territorio con mucha presencia guaraní, Macharetí tenía una presencia mayor a la de Tarairí. Esto generaba numerosos enfrentamientos por parte de los guaraníes, quienes en ocasiones se unían con los tobas y tapietes para atacar la misión. Sin embargo, en este lugar se dio el curioso caso de que los neófitos recientemente convertidos protegieron la misión junto con los padres. (Giannecchini, 1996, pp. 214-216).

Esta misión no fue visitada por el equipo de investigación por estar en otro departamento, pero se ha recurrido a bastante bibliografía con respecto al análisis de sus textiles, permitiendo comprobar sus similitudes con lo observado en las otras misiones, resaltando que el tejido plano está más evolucionado.

3.11. La identidad gráfica mestiza

Respecto a lo cultural, se rescatan tradiciones y saberes propios de las distintas etnias, así como la vivencia en las misiones, aspectos culturales que se están perdiendo debido a que solo se están transmitiendo de manera oral y en algunos casos con aparentes tergiversaciones. Esta situación fue comprobada al buscar el significado de algunos símbolos, teniendo como respuestas varias alternativas que fueron comparadas con historiadores y etnógrafos, para concluir que los pueblos analizados más que poseer una simbología con significados místicos y ancestrales, siguen un acervo. Los diseños son un misterio para cada artesano y solo son transmitidos como una herencia en forma y no en significado, dejando entrever los sentimientos de poseer algo que los une con el pasado de sus ancestros y es permeable a evolucionar sin perder su esencia, la misma que va tomando fuerza con los colores.

En lo contextual, los textiles fueron analizados desde el material, la técnica y el tipo de instrumento utilizado para su manufactura, para entender, de tal modo,

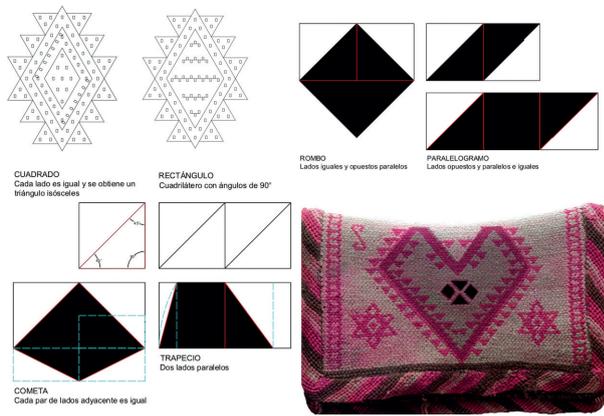
las limitantes que se tenían para el diseño. Siendo muy difícil separar u ordenar por importancia cada uno de estos factores, se parte desde el enfoque de una estructura asimiladora y generadora de valores identitarios.

Desde la época misional hubo movimientos en las poblaciones, algunas personas fueron trasladadas de un poblado a otro, reflejándose esto en la disminución de conocimientos, como lo es el caso de Chimeo. Ello pudo alterar la estructura asimiladora porque si bien persiste una línea gráfica en los tejidos actuales de manera coherente al de las etnias, no hay una asimilación del sentido de las formas; un ejemplo de ello es la asimilación de la cosmovisión guaraní sobre el Karapepo. En esta situación puede darse una carencia en la reflexión sobre lo que se hace, y esto a futuro puede ser la causa de que se extinga la tradición por relegar el simbolismo a una mera copia de la copia.

Para Daza, “el reconocimiento de una identidad cultural va a presentarse necesariamente por la comparación con ‘otro’ que trae su propio bagaje cultural, es decir un alter que permita una comparación propia.” (Daza, 2020, pp. 132-140). Esta premisa muy difícilmente podría concretarse en el contexto actual si no hay un referente o una introspección de lo que se observa en relación al origen de su evolución, esta es la finalidad de discutir sobre la composición de los textiles para evocar la belleza de la interconectividad entre las etnias del Chaco pese a no mantener un lenguaje gráfico cargado de significados.

Figura 6

Detalle de la geometría y el desprendimiento de las figuras básicas a partir del triángulo isósceles



La primera figura representa la relación que existe entre el triángulo isósceles con el cuadrado y de qué manera va evolucionando: de generar un rectángulo a un cometa y un trapecio; en el cometa se trabaja con un rectángulo que es la mitad del cuadrado.

El rombo y el paralelogramo son las figuras más recurrentes en los textiles datados en las comunidades visitadas.

“La identidad sólo es posible y puede manifestarse a partir del patrimonio cultural que existe de antemano y su existencia es independiente de su reconocimiento o valoración” (Molano, 2007, p. 73), entendiéndose patrimonio como toda aquella manifestación de la cultura propia, ya sea material o inmaterial (UNESCO). Los pueblos del Chaco que fueron parte de los territorios con presencia franciscana han presentado cambios en el lenguaje estético de sus textiles así como en su tecnología. El analizar estos cambios permiten proyectar a futuro una propuesta de identidad estética más propia en los tejidos, argumentando un enfoque misional étnico que se sustenta en la relación establecida entre el tejido primitivo con el tejido plano de las misiones.

Para el historiador George Kubler el término mestizo “no implicaba más que mezcla de productos culturales de distinta procedencia” (Macera, 1974, citado en Schenke, 2016), mientras que para Mesa y Gisbert el término “es el resultado de una mezcla tanto de elementos, como de cultura” (Mesa y Gisbert, 2013).

Es así que se plantea una posible identidad mestiza ya que, como se teoriza profundamente en el occidente boliviano, existe una combinación a modo de mezcla de valores identitarios entre los indígenas, criollos y españoles en la época de la colonia, la cual perdura hasta hoy en día.

La diseñadora Paula Scher sostiene que la línea gráfica es un medio de comunicación visual en el diseño gráfico que permite establecer conexiones, crear formas y generar una sensación de movimiento y energía. Puede ser una línea recta, curva o gestual, y su uso creativo aporta dinamismo y personalidad al diseño (2021).

De esta forma, en el presente documento se acuña la línea gráfica mestiza como todos los elementos gráficos compositivos que fueron resultado de la influencia de las misiones presentes en el Chaco boliviano y todos los rasgos identitarios que caracterizan a las poblaciones indígenas, siendo hoy en día observados mezclados y coexistiendo de forma armoniosa y transpirada en la gráfica actual.

4. Conclusiones: en camino de una identidad gráfica

El enfoque de la complejidad reconoce que mientras más lejos se está, más distorsión hay (Morin, 1977). Esto es consistente con el significado de las formas. Solo es posible aproximarse a un diálogo entre lo histórico, lo tecnológico y el diseño para identificar un lenguaje visual que permita comunicarse con varias

culturas y transmitir los efectos de varias situaciones históricas que se han dado desde la colonización hasta la actualidad. Este diálogo ha perdurado en formas gráficas simples y memorables, como el rombo y su origen (el triángulo isósceles), que se repite de varias formas en los distintos textiles recopilados. Según Rand (1993), estas características deben ser relevantes, entendiendo que los patrones deben ser reconocidos por las diversas etnias y reflejar la reflexión sobre los mismos. Desde el diseño, se propuso contribuir al sentido que se puede dar a su existencia y al valor de la influencia histórica.

La propuesta es una muestra de las variaciones que pueden surgir a partir del análisis de las gráficas, abriendo un sinfín de posibilidades de texturas y composiciones. Esto se debe al uso de patrones geométricos con su propio ritmo, que pueden ser sugeridos por la simetría especular o axial, la extensión y traslación, así como el uso de una grilla que se basa en la disposición de la trama y la urdimbre. Estas variaciones pueden ser enriquecidas por el color, el grosor de la línea, la textura del material, la inclinación y la relación figura-fondo. En cuanto al uso del color, es recomendable rescatar aquellos extraídos de plantas, insectos y minerales, evocando antiguas técnicas. Entre los colores encontrados se incluyen el morado, el rojo y el marrón.

Un enfoque complejo permite ahondar en un conjunto de propuestas interpretativas que generen una serie de nuevas vías de investigación y preguntas que orienten a estudios futuros. Los acercamientos generados en este segmento son posiblemente la base para aproximarse a una identidad propia de los entornos que fueron vinculados con las misiones o reducciones. Posiblemente este análisis despierte interés por profundizar la riqueza estética e histórica que guardan los textiles del Chaco a estudios de arte, diseño, cultura y otros afines, sin descartar que puede existir una resistencia al argumento planteado. Y es esta última situación que exigió un planteamiento científico y la práctica científica de entregar respuestas a preguntas, entregando nuevos y más complejos cuestionamientos al estudio para fomentar la discusión.

Recibido: abril de 2023

Aprobado: mayo de 2023

Referencias

1. Álvarez, C. y Salguero, V. (2022). *Análisis morfológico y del lenguaje visual: Textiles de las zonas de Tarija con presencia Franciscana* [En proceso de impresión]. Investigación para la Universidad Católica Boliviana “San Pablo” Tarija.
2. Alvarsson, J. (1994). Through the web of the String -Bag; Weenhayek Culture and Symbolism as Reflected in Caraguatá Artefacts. *Ethnologiska Studier*, 42.
3. Anta Diop, C. (1986). Los tres pilares de la identidad cultural. *Revista El correo de la UNESCO*, (35). 74p.
4. Carrera-Gallissá, E. Caracterización de tejidos. *Principales ensayos físicos para evaluar la calidad de los tejidos textiles*. Universitat Politècnica de Catalunya. 1ª edición julio 2015. Recuperado el 09 de agosto del 2021 de: <https://core.ac.uk/download/pdf/41821554.pdf>
5. Combes, I. (2020). A la sombra de los tobas. Los noctenes (weenhayek) de San Antonio del Pilcomayo, siglo XIX. *Revista del Museo de Antropología*, 13(3), 379-393.
6. Corrado, A. & Comajuncosa, A. (1990). *El Colegio Franciscano de Tarija y sus Misiones Tomo 1 y 2*. Tarija: Offset Franciscana.
7. Daza Bernal, M. (2020). Transformaciones en la identidad cultural en el ámbito universitario, desde una perspectiva de la migración campo ciudad. *Revista Investigación y Negocios*, 13(21), 132-140. Recuperado en 03 de junio de 2022, de http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2521-27372020000100012&lng=es&tlng=es.
8. Geertz, C. (1973). *The interpretation of cultures*. Mit.edu. Recuperado el 3 de abril de 2023, de <https://web.mit.edu/allanmc/www/geertz.pdf>
9. Giannecchini, D. (1996). *Historia natural, etnografía, geografía, lingüística del Chaco Boliviano 1898* (1 ed., Vol. 1). P. Lorenzo Calzavarini O.F.M.
10. Gisbert, T. (2013). Una mirada al mundo andino a través de sus textiles. *Anales de la Reunión Anual de Etnografía*, (27). 233p. <http://www.musef.org.bo/anales/RAE2013.pdf>

11. Ide, T. y Paz, L. (30 de mayo de 2021). El Colegio Jesuita de Tarija y las Misiones. *El País*.
12. Karsten, R. (2021). *Indian tribes of Argentine and Bolivian Chaco: Ethnological Studies*. Texas: Hasell Street Press.
13. Letelier, S. & Brugnoli, F. (1992). *Visualidad y Neguentropía, un enfoque al equilibrio visual*. Santiago, Chile: Facultad de Arquitectura y Urbanismo-Universidad de Chile.
14. Lozano, P. (1941). *Descripción corográfica Gran Chaco Gualamba*. Tucuman: Instituto de Antropología.
15. Manzano, A. B. (1945). Conferencias dadas por el RVDO. P. ARCANGEL BARRADO MANZANO, O. F. M. al Cenfro Misiona I de San Francisco Solano, de la Seráfica Provincia de Andalucía, los días 20 , 21 y 22 de mayo de 1945, en la Biblioteca del Real Monasterio de Guadalupe. *Las Misiones Franciscanas en Bolivia* (págs. 25-30). Sevilla: San Antonio.
16. Millán de Palavecino, M. D. (1973). Tejidos Chaqueños. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*; Tomo 7, 65-83.
17. Molano, O.L. 2007. Identidad cultural un concepto que evoluciona. *Revista Opera*. 7: 6984. <https://www.redalyc.org/pdf/675/67500705.pdf>
18. Montani, R. (2018). *Imágenes indígenas del bosque chaqueño: Animales y plantas en el universo visual wichi*. Recuperado el junio de 2022, de <http://journals.openedition.org/caravelle/2897> : <https://doi.org/10.4000/caravelle.2897>
19. Morin, E. (1977). *El método: La Naturaleza de la Naturaleza*. Bogotá: Cátedra, sexta edición.
20. Ortiz Lema, E. *Los matacos noctenes de Bolivia*. La Paz: Amigos del libro.
21. Prefectura del departamento de Tarija. (2006). *Plan departamental de ordenamiento territorial Tarija 2006 - 2025* (Primera ed.). Obtenido de http://servicios.ucbtja.edu.bo:8090/sihita/css/docs/PLN-00003/PLN-00003_DOC.pdf
22. Rand, P. (1993). *Design, Form, and Chaos*. Yale University Press.

23. Sierra Praeli, I. (2019). *Ñembi Guasu: la nueva área de conservación en el Chaco de Bolivia*. Noticias ambientales. Recuperado el 20 de junio de 2022 de <https://es.mongabay.com/2019/05/bolivia-nembi-guasu-conservacion-chaco-video/>
24. Scher, P. (11 de noviembre del 2021). *Identidades vivas que respiran* [Conferencia principal]. Bienal del Cartel Bolivia BICeBé
25. Schenke, J. (2016). Sobre el uso del término mestizo en la historiografía de la historia de las imágenes en Chile. Una propuesta crítica. *Fronteras de la Historia*, vol. 22, núm. 1, pp. 70-109, 2017. Instituto Colombiano de Antropología e Historia
26. UNESCO- (2022). *¿Qué es el patrimonio cultural inmaterial?* Recuperado el 10 de octubre del 2021 de: <https://ich.unesco.org/es/qu-es-el-patrimonio-inmaterial-00003>
27. Wertheimer, M. (1944). Gestalt theory. *Social Research*, 11, 78–99.