

Primer Diagnóstico de Producción sobre la artesanía de las mujeres tobas.

2. Etapas identificadas en la producción.

Etapas del proceso de producción definidas por la guía para realizar el diagnóstico de producción:

- 1- Búsqueda de materia prima.
- 2- Hilado
- 3- Teñido
- 4- Tejido
- 5- Terminaciones.

1. Qoylaque nanagate layogot nataqaén noqolanagaquí (tintes)	Buscar lana de oveja y también tintes.
2. Qoyiyó nanagaté layogot	Lavar vellón.
3. Qoy yacaltén	Hacer el hilo
4. Qoy yelagategué caltena	Torcer el hilo
5. Qonjoyiñi	Hacer madeja
6. Concoilén	Teñir
7. Qoyqayagát	Secar (los hilos teñidos)
8. Qomjoyiñi (se utiliza el mismo término para nombrar ‘hacer madeja’)	Ovillar
9. Dajajogón Jajá jogón (yo tejo, estoy tejiendo) Dajá jogón (ella teje, está tejiendo)	Esta palabra se traduce como ‘ella teje’. Las mujeres decían que no hay otra palabra o forma de nombrar el hecho de una mujer que prepara el telar, como tampoco hay un verbo infinitivo para decirlo. Es decir que la única forma de nombrar esta actividad es conjugando el verbo.
10. Tonagán Jayiem jo’ontagatac (yo estoy trabajando –ahora-) Am auontagatác (vos estás trabajando) Ja’ñime jot’te tontagatac (ella	Esta palabra refiere al trabajo en general: trabajo de artesanía u otro. Se intercambian el verbo ‘trabajar’ con ‘tejer’ (jogón) para mencionar que se está tejiendo en el telar.

trabaja). Comi jo'oté joontaganacatac (nosotras/os trabajamos)	
11. Coy pagat lichel	Hacer flecos
12. Coy chagayí	Cortar (en referencia a cortar el tejido terminado del telar)
13. Noqoneq yem	Tejido terminado.

2.1 –Desmotado e Hilado.

Durante los dos primeros talleres con las coordinadoras de Vaca Perdida y La Rinconada, se hizo una observación sobre las etapas del hilado, las distintas medidas de grosor de hebras y de hilo que existen (grueso, mediano y fino), y se calculó el tiempo de hilado para cada mujer participante. Las coordinadoras se encargaron de pesar la cantidad de lana que cada mujer luego hiló, y llevaron un conteo del tiempo. Se acordó con las coordinadoras trabajar de la siguiente forma:

- 1- Pesar la lana (los pedazos de vellón)
- 2- Anotar la hora a la que se comienza a hilar.
- 3- Anotar la hora en la que se interrumpe el hilado y la causa de interrupción (si descansa, si desmota, si se levanta, si se interrumpe para comer).
- 4- Anotar la hora de reanudación del hilado.
- 5- Anotar la hora a la que se termina.
- 6- Pesar el hilo (peso final).

Tradicionalmente las mujeres han utilizado el huso para hilar. Este instrumento de trabajo es hecho con un trozo de madera (iscayante *-Mimoziganthus carinatus-*, palo santo *-Bulnesia Sarmientoi-*), afinado y pulido, de aprox. 50 cm de largo, y posee un extremo inferior más ancho que el superior, en el cual se inserta una piedra o rosquilla de hierro que funciona como un contrapeso durante el hilado. Esta es la tecnología que conocen todas las mujeres, y la que históricamente se ha venido transmitiendo con anterioridad al siglo XX .

El hilado, tanto si se hace con el huso o con rueca, suele ir acompañado del desmotado de la lana. Algunas mujeres desmotan a medida que hilan (caso Emilia, Rosa, Celia, Saturnina, Norma y Valentina, en Vaca Perdida). Otras artesanas prefieren desmotar toda la lana que van a utilizar antes de comenzar a hilar (Tita, Felisa, Silvia, Rosa Palavecino); luego envuelven uno de sus brazos con las tiras de lana ya desmotada (que luego del desmotado obtiene un aspecto más limpio y una textura más suave) y comienzan a hilar. El desmotado de la lana le lleva un tiempo considerable a las mujeres. Si se desmota toda la lana a utilizar previamente al hilado, es probable que se acelere el ritmo del hilado y por lo tanto, se reduzca el tiempo de esta actividad. La producción artesanal tradicional implica el desmotado e hilado juntos; la percepción de una forma más óptima de producción llevó a algunas mujeres a separar ambas actividades en dos etapas diferentes, al estilo de la producción industrial. Se trataría de un saber o práctica restringida a algunas familias o de poca difusión ya que desmotar e hilar a la vez permite mantener ritmos más largos de hilado, con menor cansancio (el desmote es una práctica que descansa la columna de la hilandera, relajando la tensión sobre el brazo que lleva el hilo con el huso).

Durante la toma de los datos, en algunos casos se discriminó entre el tiempo de hilado y el tiempo de desmotado, en consecuencia poseemos algunos números sobre la cantidad de minutos *plus* que se agrega a consecuencia del desmotado. Utilizando los promedios para hilar 100 g de hebra fina y mediana e hilar + tisar 100 g respectivamente (lo que denominamos ‘tiempo total’), calculamos la diferencia entre una y otra, y obtuvimos aproximadamente que para hilar 100 g de hebra fina se necesitan 41’ más para desmotar la lana, mientras que para hilar 100 g de hebra mediana 37’ plus de desmotado.

El proceso de hilado consta de tres actividades:

- 1) *Preparación de la primer hebra:* interrumpido por el desmotado de la lana que generalmente la artesana tiene enroscada en su brazo derecho o guardada en una bolsita que mantiene a su costado.
- 2) *Segunda hebra:* es la preparación de otra hebra simple igual al anterior.
- 3) *“Torcido”*, en donde se juntan y tuercen dos hebras de igual grosor, para formar el hilo.

En resumen: primero se preparan dos hebras de igual grosor que luego son torcidas o trenzadas dando por resultado el hilo, que también puede ser de tres tamaños: fino, mediano y grueso. En los tres pasos interviene el huso o la rueca como instrumento. Para realizar el presente diagnóstico, observamos el hilado de las hebras por separado para el caso de Vaca Perdida, y con las mujeres de La Rinconada se observó lo mismo pero también el “torcido” con ambas técnicas. En este último caso esto fue posible dado que las mujeres hilaron una cantidad muy pequeña de lana; en cambio en Vaca Perdida se hilaron cantidades superiores a los 100 g, con lo cual los dos días de taller se fueron en la actividad de hilar las hebras y sólo en un único caso se pudo visualizar y cuantificar el torcido con rueca.

2.1.1 Tiempos de preparación de las hebras con el huso.

Se tomaron los tiempos de hilado, y de hilado + desmotado en los tres grosores de hebras. Las artesanas de Vaca Perdida y La Rinconada partieron de diferentes cantidades de lana bruta¹ para hilar (entre 300 y 40 g). A partir de estos datos se calculó cuánto le lleva a cada artesana hilar e hilar + desmotar 100 g (denominamos **tiempo total al hilado + desmotado**) de lana y 1000 g de lana². Esta discriminación entre el tiempo de hilado por un lado y el tiempo del hilado + el desmotado por el otro, lo hicimos para posteriormente aislar cuánto tiempo lleva únicamente esta actividad. De cualquier forma, los promedios del “tiempo total” creemos que reflejan los tiempos reales de trabajo de las mujeres con respecto al hilado de las hebras.

¹ Previamente lavada y limpiada.

² Decidimos tomar los datos obtenidos de cada mujer y promediarlos a 100 g y 1000 g para que sean comparables entre sí.

Promedios		
Tiempo Total	Promedio p/ 100g	Promedio p/ 1000g
Hebra Fina	212' (3.32 hs)	2126' (35 hs aprox.)
Hebra Mediana	186' (3.06 hs)	1857' (31 hs aprox.)
Hebra gruesa	111' (1.51 hs)	1108' (18 hs aprox.)

2.1.2 Tiempos de preparación de hebras con la rueca.

De todas las artesanas que participaron en los talleres de hilado para la realización de este diagnóstico, sólo seis de ellas hilaron con la rueca.

Si comparamos los datos del hilado de hebra fina con huso y con rueca, se observa que el tiempo de trabajo para 100 g no disminuye, aunque sí hay una reducción de dos horas para el promedio de 1000 g. De todas formas, hay que considerar que los promedios en cada caso tienen composiciones diferentes: para sacar el promedio de 100 g y 1000 g de hilo fino con huso se promediaron 10 casos, en cambio para los promedios de 100 y 1000 g con rueca solo se promediaron cuatro casos, con lo cual la probabilidad en el caso de la rueca y el huso son diferentes.

	Promedio p/ 100g	Promedio p/ 1000g	Promedio p/ 100 rueca	Promedio p/ 1000 g con rueca
Hebra Fina	212' (3.32 hs)	2126' (35 hs aprox.)	212' (3.32 hs)	1978' (33 hs)

La rueca es un instrumento de trabajo nuevo el cual las mujeres recién están conociendo y utilizando. Creemos que la poca diferencia en tiempo de trabajo se debe a que las mujeres se encuentran en un momento de exploración de la herramienta, y esto se refleja también en la calidad del hilo que por el momento, es de una calidad inferior al obtenido con el huso. Los comentarios de ellas señalan que las mujeres adultas (menos aun las ancianas) no demuestran interés en incorporar la rueca y que son las más jovencitas y las niñas las que se han adaptado con facilidad a su uso y *las que saben utilizarla*.

Algunas consideraciones pueden ser útiles. La primera es con respecto a lo que significa la incorporación de nuevos medios de trabajo para la reducción del tiempo de trabajo. Es probable que la reducción del tiempo no determine directamente un aumento de la productividad y la producción de la mujer, al menos no a nivel individual, por lo que mencionamos anteriormente. Ahora bien, si se considera a todo el grupo doméstico (pensando más en las jovencitas), la introducción de la rueca puede significar sí un aumento y una acentuación en la participación de las niñas y jóvenes en el proceso productivo. Esta cooperación a nivel familiar de hecho ya ocurre y se sabe, por observaciones y por comentarios de las mujeres, que muchas veces en la producción de una pieza intervienen más mujeres (y a veces hombres que se encargan de comprar la lana y buscar las tintas en el monte) de aquella que finalmente vende la pieza. En consecuencia, debe

señalarse que la producción de lana, por la multiplicidad social de sus componentes (que se traduce en las relaciones sociales que preexisten a la producción y que permiten a unas personas conocer a las vendedoras de lana y a otras no; así como la distribución de tareas de acuerdo a los tiempos disponibles, energía individual y habilidades, que llevan a distribuir entre las mujeres de la familia la tarea de producir un tejido) es de hecho una producción más colectivizada

La segunda consideración es con respecto a la cantidad de hilo: el aumento de la cantidad de hilo a consecuencia de la rueca (y teniendo en cuenta que tal vez alguna de las hijas hile con la rueca y la madre con el huso, lo cual puede duplicar la cantidad de hilo que se producía antes) es un avance en lo que se podría denominar la “tecnificación del proceso”, sin embargo la disminución de los tiempos en el proceso productivo se ve limitada por el tiempo que lleva el tejido.

Por el momento, lo que se observa y lo que se escucha en las mujeres y familias de Vaca Perdida y La Rinconada es que el acceso a las ruecas es un elemento muy positivo en el trabajo de las mujeres; es probable que su “apropiación” lleve algunos años y que antes que utilizar una u otra herramienta, acaben por combinarse el huso con la rueca. El huso es un instrumento pequeño y maleable. En el caso de algunas mujeres podríamos representárnoslo casi como una extensión de su cuerpo: con el huso se puede hilar mientras se toma mate y conversa, mientras se está cerca del fuego o sentadas en el suelo y atendiendo a los niños. Es un instrumento que es propio del espacio doméstico, pertenece a este mundo. Lo que más resalta de este instrumento es su pequeñez y el hecho de ser manuable y de fácil transporte, lo que hace que las mujeres lo lleven consigo cuando viajan o van de visita a la casa de otra familia, o cuando van al hospital y deben quedar durante varios días lejos de sus casas.

2.2 Datos sobre el tiempo de preparación del hilo (ovillo de hilo final).

A continuación se presentan los promedios calculados para el tiempo de preparación del hilo, es decir el hilo entendido como el ‘torcido’ o ‘trenzado’ de dos hebras de igual grosor, lo que puede resultar en tres tipos de hilo conocidos: fino, mediano y grueso.

Estos datos en particular, fueron obtenidos del taller de hilado que se hizo con las coordinadoras y algunas artesanas de La Rinconada, en el cual, dado que las mujeres partieron de una pequeña cantidad de lana bruta (entre 40 y 80 g), se agilizaron los tres pasos o actividades del proceso de hilado, pudiéndose registrar entonces el tiempo del ‘torcido’. Sin embargo, hay que resaltar que las mujeres hicieron la preparación de un solo ovillo de hebra (ya sea fina, mediana o gruesa), luego éste fue dividido en dos más pequeños (de manera de formar dos ovillos de semejantes tamaños de hebras), y luego éstos dos fueron ‘torcidos’ o ‘trenzados’, resultando en el ovillo de hilo final.

a. Preparación de hilo fino (= desmotado + preparación de las hebras + ‘torcido):

Artesana	Dato base (tomado)	Promedio para 100 g de hilo fino	Promedio 1000 g de hilo
Feliciana	100 g = 3.39 hs (219')	3.39 hs (219')	36.30 hs (2190')
Clara	40 g = 1.49 hs (109')	4.32 hs (272')	45 hs (2725')
Fermina	50 g = 2.51 hs (171')	5.42 hs (342')	57 hs (3420)
Felisa	60 g = 2.42 hs (162')	4.30 hs (270')	45 hs (2700')
Juana	70 g = 4.08 hs (248')	5.54 hs (354')	59 hs (3542')

Promedio		4.51 hs (291')	49 hs (2915')
----------	--	-----------------------	----------------------

b. Preparación de hilo mediano (= desmotado + preparación de las hebras + ‘torcido):

Artesana	Dato base (tomado)	Promedio para 100 g de hilo med.	Promedio 1000 g hilo med.
Minga Cale	80 g = 1.46 hs (106')	2.12 hs (132')	22 hs. (1320')
Norma (Rinconada)	80 g = 2.31 hs (151')	3.09 hs (189')	31.30 hs (1890')
Promedio gral.		2.40 hs (160')	26.45 hs (1605')

c. Preparación de hilo grueso (= desmotado + preparación de las hebras + ‘torcido):

Artesana	Dato base (tomado)	Promedio para 100 g de hilo grueso
Teresa Alonzo	90 g = 2.30 hs (150')	2.47 hs (167')
Mirta	80 g = 2.00 hs (120')	2.30 hs (150')
Promedio gral.		2.38 hs (158')

2.2.1 Cálculo del tiempo promedio que lleva preparar el hilo necesario para tejer algunos productos:

Considerando el peso promedio de algunos productos terminados³, se puede calcular a modo de ejemplo cuanto tiempo le lleva a una mujer hilar el hilo suficiente (**con huso únicamente**) para un camino de 2,20 m x 0,30 m; 1,80 m x 0,30 m; tapiz de 0,40 m x 0,80 m; tapiz de 0,50 m x 1 m; y 0,20 m x 0,50 m. Se calculará el promedio de tiempo que lleva hacer cada pieza, considerando los tres grosores de hilo final (ej: si el camino se hace con hilo fino, grueso y mediano), partiendo de los promedios generales calculados en las tres tablas anteriores. El promedio general de hilo fino es **el más confiable** dado que se calculó promediando cinco casos, en cambio para el hilo mediano y grueso se cuentan con los datos de dos mujeres para cada caso.

Producto	Peso promedio	Hilo fino	Hilo Mediano
Camino 180	518	25.07 hs (1597')	13.48 hs (829')
Camino 220	603	29.16 hs (1756')	16.04 hs (965')
Tapiz 40 x 80	437 g	21.12 hs (1272)	11.39 hs (699')
Tapiz 50 x 100	715 g	34.41 hs (2081')	19.04 hs (1144')
Tapiz 20 x 50	83 g	4.01 hs (241')	2.13 hs (133')

2.2.2 Distribución del tiempo de hilado de acuerdo a la cantidad de horas.

A continuación se calcula, sobre la base de los promedios obtenidos anteriormente con respecto al hilo final fino y mediano para los productos señalados, la variación de los días de acuerdo a la cantidad de horas dedicadas al hilado por día, con huso. Se realiza este cálculo hipotético debido a que por el momento, se carece de información exacta sobre la cantidad promedio de horas por día que dedica una mujer toba al hilado. Además se considera sólo el hilo fino y medio debido a que son los tamaños de hilo usualmente producidos. El hilo grueso suele prepararse únicamente para tejer las alfombras y jergones.

Producto	Peso promedio	Hilo Fino	A 5 hs por día.
Camino 1,80 m	518	25 hs	5 días
Camino 2,20m	603	29 hs	5,8 días
Tapiz 0,40 m x 0,80 m	437 g	21 hs	4,2 días
Tapiz 0,50 x 1 m	715 g	35 hs	7 días
Tapiz 0,20 x0, 50 m	83 g	4 hs	

Producto	Peso promedio	Hilo Mediano	A 5 hs por día.
Camino 1,80 m	518	14 hs	2,8 días
Camino 2,20m	603	16 hs	3,2 días
Tapiz 0,40 m x 0,80 m	437 g	12 hs	2,4 días
Tapiz 0,50 x 1 m	715 g	19 hs	3,8 días
Tapiz 0,20 x0, 50 m	83 g	2 hs	

2.2.3 Observaciones sobre el tiempo de hilado.

Los ritmos de trabajo de cada mujer pueden ser distintos, y esto en parte está determinado por su experiencia en el *hacer tejidos* y *hacer artesanía* y por las actividades domésticas que tenga a su cargo, y siempre habrá divergencias de tipo individual. Históricamente el trabajo artesanal ha estado mediado por los 'poros' en el proceso de trabajo, es decir, por las interrupciones constantes de la artesana sobre su trabajo al atender simultáneamente otras tareas domésticas. Las mujeres adultas con hijos pequeños generalmente invierten una gran parte de su tiempo en atender a sus hijos, y tiene a su cargo las tareas domésticas (desde preparar el desayuno a sus hijos y esposo, hacer pan o tortillas, cocinar, amamantar, vigilar a sus hijos, hasta lavar la ropa), además de estar con su familia, tomar mate, conversar, compartir y socializarse o recibir a alguna visita.

Lo que permite que el trabajo artesanal sea considerando una forma de trabajo individual es el hecho de que la mujer -en este caso- posee los medios de trabajo, y por ende puede controlar el proceso y los tiempos de ese proceso a su antojo o adaptarlo a sus necesidades. Sin embargo, se destaca en muchas familias tobas, que si bien una gran parte de todo el proceso de trabajo están en

manos de una sola mujer, participan en algunas fases otras mujeres de su grupo doméstico como señalábamos anteriormente, más aún en la etapa del hilado, lo cual le imprime un carácter más colectivo al trabajo y una disminución en el tiempo de hilado.

El ritmo de trabajo (en el hilado por ejemplo), el tiempo de trabajo, la calidad y su rendimiento depende de la habilidad personal con que la mujer maneja el principal instrumento: el huso. Esto se refleja en la calidad del hilo: el hilo producido por mujeres mayores es superior al producido por las mujeres más jóvenes.

La calidad del hilo depende en buena medida no solo de esta habilidad, sino de la calidad de la lana bruta. En el oeste de Formosa, las mujeres señalan que lana es de ‘mala calidad’, se corta a la hora de desmotarla, y no rinde mucho. En consecuencia, la calidad del hilo dependerá de alguna estrategia para mejorar el acceso a lana de una calidad mayor.

3. Teñido y Uso de las plantas tintóreas.

Los datos que se muestran a continuación sobre el uso de plantas y árboles con propiedades tintóreas surgen de los talleres de teñido realizados también durante abril y mayo. En aquellas ocasiones, nuevamente las coordinadoras invitaron a otras artesanas de sus grupos a traer plantas tintóreas, sus herramientas para teñir (ollas, leña, alumbre, ceniza) para participar de una jornada de teñido cuyo objetivo principal era compartir conocimientos y registrar las distintas recetas de preparación. Se acordó con las coordinadoras trabajar de la siguiente forma:

- 1- Las coordinadoras se encargarían de traer los materiales para trabajar: las distintas plantas y cortezas, las ollas y pequeñas cantidades de hilo de los tres tamaños.
- 2- Se registrarían todos los pasos para cada receta de teñido (lavado de lana, hora a la que coloca el agua al fuego, cantidad de tiempo que hierve el agua, hora a la que se echa la planta a hervir con el agua, hora y cantidad de tiempo que permanece la lana en la olla al fuego, etc).
- 3- Pasada la actividad, nos reuniríamos a ordenar y pasar en limpio las recetas, y a conversar y acordar los nombres en idioma de los colores obtenidos.

Algunas observaciones mínimas se pueden realizar por el momento:

- 1) El teñido puede realizarse en dos días como máximo, en el caso de que la artesana deje en reposo la lana con el agua tintórea por la noche, para lograr un color más fuerte.
- 2) Generalmente, el procedimiento es el que sigue: primero se coloca una olla de agua al fuego junto con la tinta hasta que hierva. Luego de aprox. 24’ se coloca la madeja de lana. En los seis casos presentados abajo⁴ a modo de ejemplo puede observarse que la lana solo permanece en el fuego 1 o 2’ (en los tres primeros casos). En otros casos, se echa la madeja e inmediatamente se saca la olla del fuego pasando al reposo. Las mujeres que hicieron esto decían que lo hacían para evitar que la lana ‘se quemé’. Sólo en el último caso, la madeja de lana permaneció en la olla en el fuego durante 15’. En todos los casos observados, una

⁴ Se presentan estos seis casos a modo de ejemplo y para tener algunos indicios de los tiempos que intervienen en la etapa del teñido. Se aclara que en la Fundación Gran Chaco se poseen todas las recetas y tiempos registrados, preparados durante los talleres de teñido que se realizaron en las comunidades de Vaca Perdida y La Rinconada. Posteriormente se realizará una sistematización total de los datos tomados hasta el momento.

vez retirada la olla del fuego, la madeja de lana queda reposando durante varios minutos con el fin de tomar más color.

3) Las coordinadoras señalan que en la actualidad las jóvenes tienen un mayor conocimiento de las plantas tintóreas del monte que el que poseen las ancianas; sin embargo y al mismo tiempo se menciona que las ancianas utilizaban varias especies: el *todoquoic*, semillas de guayacán, palo mora, cáscara de chivato, lecherón, quebracho colorado, especies que son las mismas que se utilizan hoy:

‘Antes las antiguas ancianas usan pocas tinte del monte ya sean como los todoquoic, quichagacik, gualagañic, qoylé (cuchinilla). No conocían otros colores del monte. Después cuando llegó el misionero recién conocen los tintes de anilina, y ellos empiezan a usar las anilina y entreveran con los tinte del monte, y ellos hacen alfombra, poncho, cubrecama, etc’.
(Sandra Perez)

‘Las ancianas solo conocían la tinta del monte las siguientes: resina de algarrobo, cochinilla y todoquoic’
(Cecilia Larrea)

‘Desde los antepasados se utiliza tinta de naturales y por ejemplo hoja, tallos, raíz, cáscaras, y luego se conoce algo nuevo que está en el acuático: por ejemplo enredadera que tiene flor, etc.’
(Juana Rivero)

‘La cuchinilla era la costumbre de las ancianas, pero tenían que hacer ayuno para que salga bien el color, si comían no tenía ningún color’
(Olga Aparicio)

3.1 Registro actualizado de tintas y plantas tintóreas⁵.

N°	Nombre criollo	Nombre toba	Nombre científico	Morfología (árbol, planta o arbusto)	Parte utilizada (frutos, corteza)	Color	Época en que se la encuentra
----	----------------	-------------	-------------------	--------------------------------------	-----------------------------------	-------	------------------------------

⁵ Luis de la cruz tiene registradas otros usos de algunas plantas:

Madre de Emilio Rivero (contado por él): Quichágadic: Corteza (amarillento hasta marrón muy clarito), raíz (azul petróleo); Tácaic (chañar): corteza (rosado) (también lo sabía Pagánae, Bo. Méndez); Gualagañic: corazón de la raíz (rosa viejo), semilla (negro y azul oscuro).

Simón Duarte (lo sabe porque la esposa, Fani, es artesana): Lámacaic (Coccoloba sp.) corteza (marrón); Cáscara de la raíz (marrón oscuro).

Madre de Rubén Salomón (contado por él): Pagáñic (sombra e'toro) frutos y/o flores hervidas, amarillo
Palo cruz: flores hervidas, amarillo; Quebracho colorado: flores hervidas(medio colorado); cáscara (medio azul).

1	Uva del monte	Noqoló o Gelvay	<i>Arrabidaea corallina</i>	arbusto	frutos	Violeta <i>Malcalegue Malagadaic</i>	Marzo-abril- mayo- junio-julio.
2	Palo mora	Qoveyí + alumbre	<i>Maclura tinctoria ssp.mora</i>	árbol	corteza	Amarillo <i>Yocoví</i>	Todo el año
3	Palo mora	Qoveyí (solo)	<i>Maclura tinctoria ssp.mora</i>	árbol	corteza	Amarillo claro <i>Yocoví tegué</i>	Todo el año
4	Iscayante	Nolgiacaic	<i>Mimoziganthus carinatus</i>	árbol	Corteza Partes del tronco	Marrón <i>Epak looc</i>	Todo el año
5	Bigote de bagre Balda, balta Cuscuta	Qa'dol nehe'pel	<i>Flaveria bidentis</i>	planta	hojas	Amarillo muy suave <i>Yocoví pacatelegue</i>	?
7	Yerba	Yerba	<i>Ilex paraguayensis</i>	Yerba procesada		Verde <i>Dadala</i>	Todo el año
8	Yerba ceniz +	Yerba ceniza +		Yerba procesada		Verde oscuro <i>Dadala telegue</i>	Todo el año
9	Palo santo	Casacaic	<i>Bulnesia sarmientoi</i>	Árbol	Corteza Partes del tronco	Marrón rojizo <i>Tomcalegue</i>	Todo el año
10	Resina de algarrobo	Peladiji	<i>Prosopis alba</i>	árbol	Resina	Marrón oscuro- <i>Napitegué</i>	Todo el año
11	Resina de algarrobo + ceniza	Peladiji + ceniza	<i>Prosopis alba</i>	árbol	resina	Negro <i>Ledagaic</i>	Todo el año
12	Guayacán	Gualagañic	<i>Caesiaipinia paraguariensis</i>	árbol	frutos	Marrón <i>Paecata</i>	Todo el año
13		Penagadí Poleo	<i>Eupatorium christeanum</i>	tronco	Corteza Partes del tronco	Verde <i>Dadala tegué</i>	Todo el año
14		Penagadí poleo +	<u><i>Eupatorium christeanum</i></u> ;	árbol	Corteza Partes del	Amarillo <i>Yocoví</i>	Todo el año

		alumbre			tronco		
15	Pata-pata	Todolokik	<i>Ximena Americana</i> Var <i>argentinensis</i>	árbol	Corteza	Marrón epak looc	Todo el año
16	Barba de monte	Qol	<i>Usnea dichroa</i> o <i>Usnea sulcata</i>	Planta liquen		Naranja	Todo el año
17	Cochinilla	Cuchinilla	Insecto			Rosado <i>Catoyalegue</i>	
18		Cuchinilla + limón				Fucsia <i>Cato</i>	
19		Cuchinilla + Noqo'ló halá				Violáceo <i>Malcategué</i>	
20		<i>Mañik ha'loq</i>	<i>Tagetes minuta</i>	planta		Marrón claro <i>Detoyalegue</i>	
21	Lecherón	Quichagadic	<i>Sapium haematospermum</i> o <i>Maytenus spinosa</i>	árbol	corteza		Todo el año
22	Tona	Toma	<i>Opuntia discolor</i> ⁶	cactacea			Verano
23	Cebolla	Cebolla		planta	cáscara		Todo el año
24	Mistol	Nalaic	<i>Zizyphus mistol</i>	árbol	corteza		Verano
25	Tunilla de perro	Yatenac	<i>Opuntia elata</i>	cactacea			Verano
26	Pasto de agua	Polchac	<i>Panicum</i> ⁷	pasto			Verano
27		Chimagadae o chiagadae ⁸ También puede ser chiemaga	<i>Morenia odorata</i> (doca) Elyonorus muticus, aibe (pasto)	fruto pasto			Verano
28		Guedagañic	<i>Schinus fasciculatus</i> ⁹	árbol			Todo el año

⁶ La *Opuntia discolor* es sólo una de las tantas a las que se puede referir, falta mayor precisión en el nombre en toba

⁷ Hay cinco especies diferentes que responden a ese nombre: *Paspalum conjugatum*, *Echinochloa* cf. *Polystachya*, *Hymenachne amplexicaulis*, *Panicum*, *Hymenachne amplexicaulis*. (Arenas 1993).

⁸ En el trabajo de Arenas no figura ningún nombre nativo Chimagadae, pero si Chiagadae, tal vez sea éste el término que nombraron las mujeres.

⁹ También puede ser *Sideroxylon obtusifolium* ssp. *Obtusifolium*. Si es *Schinus* f.; es el molle de curtir, arbusto alto de hasta 6 m. Tradicionalmente esta planta se usa para teñir y curtir, lo primero tanto los criollos como los indígenas; lo

29		Niyac ha'loq	<i>Ceratophyllum demersum</i> (yuyo del agua) ¹⁰ o <i>Stemodia ericifolia</i>	plantas			Verano
----	--	--------------	--	---------	--	--	--------

3.2 Acceso a las plantas tintóreas.

De las investigaciones realizadas en los años de trabajo en las comunidades, surge que las mujeres de Vaca Perdida utilizan porciones limitadas y diferentes del monte. Esto significa que cada grupo de mujeres accede a una porción pequeña del monte que rodea su hogar (el recorrido realizado entre ida y vuelta se encuentra entre los 4 y 5 Km), y a los espacios y lugares que están vinculados a la memoria y uso de cada familia. Como resultado de este patrón de uso e involucramiento del espacio, se observa una 'división familiar' en el acceso a ciertas zonas o lugares, no implicando por esto algún tipo de propiedad familiar sobre los mismos.

Las mujeres de algunos de los barrios de La Rinconada conocen, acceden y utilizan porciones más extensas del actual territorio, presentando un patrón de uso y conocimiento más 'global' sobre el espacio. Por otra parte, los lugares de extracción de cortezas y plantas se encuentran más alejados del centro de la comunidad; los recorridos para la búsqueda de tintas suelen superar los 8 Km entre ida y vuelta. Efectivamente las mujeres de los barrios del Mistolar, Centro y Méndez manejan mayor información sobre el área de monte y bañado que circunda a la Rinconada, y parecen conocer muy bien el sistema de caminos y sendas que hay en el monte. Esto se relaciona con el hecho de que han vivido en varios parajes (costa del río, Bajo Verde, Cavado, Rinconada, etc.). desde que ocurrió el desborde del río en 1975, además de que, por lo que afirman ellas, tienen la practica de salir más al monte en comparación con el resto de las mujeres.

3.2.1 Algunas observaciones sobre la búsqueda y uso de las tintas del monte.

Sobre el procedimiento de extracción de la corteza del todolokik (con los otros árboles es similar):

- 1- Una vez encontrado un árbol maduro, se corta un pedacito pequeño de la corteza para ver si está lo suficientemente buena. Esto lo indica su color: cuanto más fuerte sea su color mejor, ya que más color le dará a la lana.
- 2- Se cortan las ramas y el chaguar que puede haber alrededor del tronco para poder trabajar mejor, más cerca del tronco.
- 3- Se "limpia" la corteza: con el machete se procede a quitarle las corrugosidades de la misma.
- 4- Se extrae la corteza en una superficie de aprox. 1,5 m o 1,2 m de largo a 30 cm de ancho. No se trabaja en todo el tronco completo. Si hay dos mujeres, hay extrae de un lado y otra del otro, o se van turnando para machetear.

segundo los criollos. Los frutos son rojos a casi negros, pero no se comen corrientemente. Sideroxilon o., es el molle, árbol de hasta 15 m; las hojas son parecidas, por eso se los confunde. Este último tiene frutos negros muy apetecibles; el tronco es más oscuro que el otro. Se pueden distinguir las plantas profundizando la encuesta, con el tema del fruto

¹⁰ La primera es hidrófila, se usa de forraje para caballos (la parte sumergida) ("yuyo de agua"). La segunda también, se usa para forraje de ovejas y cabras, pero de manera muy secundaria (la parte aérea) (barba de sapo). Falta identificar la planta.

3.2.2. Dificultad para encontrar árboles *todoloquic* (*Ximena americana* var. *argentinensis*) con cortezas maduras:

Como mencionamos, en Vaca Perdida hallar árboles *todolokik* (*Ximena americana* var. *argentinensis*) que como se mencionó es una de las especies más utilizadas, implica caminatas prolongadas (generalmente entre las dos y tres horas entre ida y vuelta), lo que no significa que se recorran muchos Km, sino que las mujeres suelen merodear una zona buscando los árboles. Generalmente en la zona del monte que rodea a la comunidad de Vaca Perdida, suele ocurrir que los que se hallan, muy pocos se encuentran con su corteza madura.

Como ejemplificación, en mayo del 2004 se acompañó a distintos grupos de mujeres artesanas de Vaca Perdida al monte, con el fin de buscar las plantas tintóreas e identificar los sitios de extracción de estos recursos. En un caso (Sandra), se registró que de los 8 *todolokik* hallados durante el recorrido, solo uno de ellos se encontraba en buen estado (es decir maduro, ni viejo o seco, ni demasiado joven). En el caso del grupo de Emilia y Alejandra, de los 4 árboles *todolokik* hallados en diferentes zonas del recorrido, solo pudieron extraer corteza de uno, aunque es este caso aprovecharon la presencia de especies tintóreas como el *Wedagañic* y *Qui'Chágadic*. En otra salida, se registraron tres árboles *todoloquic* a lo largo de todo el recorrido, pudiendo extraer corteza sólo del primero. En la salida con el grupo de Guillermina (otra de las coordinadoras) se encontraron seis árboles, pero sólo se extrajo corteza de dos. Los cuatro restantes no estaban listos para su uso. Cecilia (otra coordinadora) por su parte, no encontró corteza de la calidad que esperaba, a pesar de que halló dos *todoloquik*. En la salida con Celia y Rosalía, se encontraron dos *todoloquik*, ambos con una corteza madura y con mucho color.

Lo anterior pude sintetizarse en el siguiente cuadro:

Grupo	Todolokik encontrados	Todolokik c/corteza madura*
Sandra	8	1
Emilia	4	1
Toribio	3	1
Guillermina	6	2
Cecilia	2	0
Celia	2	2

De aquellas salidas registradas durante el 2003 y el 2004, pueden rescatarse algunas generalidades que describen el comportamiento de los grupos de mujeres que buscaban cortezas tintóreas:

-Generalmente, previamente a la salida, las mujeres deciden si se va a ir lejos o más cerca, de acuerdo a la información que circula en la unidad doméstica, aunque no está absolutamente predeterminado a donde se va a ir.

* La corteza que las mujeres reconocen que “esta lista para usar” debe presentar un color rojizo fuerte y estar bien húmeda. Si no presenta estas características consideran que alguien ya sacó la corteza de ese árbol y que se está regenerando (generalmente se identifica este patrón por una discontinuidad en el tronco entre el área de extracción que se está regenerando y la corteza vieja que rodea la superficie), o bien que el árbol ya está “viejo” o “muerto” –yileu- sin posibilidades de dar corteza nueva.

-A partir del mapeo realizado sobre las zonas de monte que tenían árboles de *todolokik*, se observó que esta especie tenía una distribución discontinua, y su corteza es un recurso que tarda algunos años en regenerarse. Por esta razón coincidía otra observación: las mujeres deben estar explorando constantemente nuevas áreas dentro de la zona que explotan y conocen, como en el caso de Celia por ejemplo, o Sandra y Lucia.

-No se sabe si la escasez de este árbol tiene causas históricas recientes o lejanas, si está condicionada por la degradación paulatina del entorno, o si su escasa cantidad y discontinua distribución responde a cuestiones ecológicas propias de la especie.

A partir de estas observaciones, se comenzó a disminuir la presión sobre esta especie¹¹, conversando con las mujeres y estimulando la utilización de otras plantas tintóreas.

Actualmente (2006) son pocas las mujeres de Vaca Perdida que salen a buscar las tintas al monte, puesto que esta tarea está siendo paulatinamente asumida por los hombres (maridos, hermanos, padres), quienes poseen además bicicletas, lo que facilita el transporte.

3.3 Formas de preparación de cada tinte y tiempos

Ver recetas de preparación elaboradas por las coordinadoras de Vaca Perdida y La Rinconada. Allí se detallan los tiempos de hervido del agua, el tiempo que permanece la lana en el agua tintórea, y su tiempo de reposo, también como las cantidades utilizadas para teñir distintos pesos de lana.

3.4. Problemas identificados en el teñido.

Durante los talleres de trabajo se les pidió a las mujeres que identificaran problemas en esta etapa de la producción. Dos cuestiones que plantearon fueron la escasez de algunas tintas, las distancias que hay que caminar para buscarlas (por eso muchas veces se encargan los hombres de esta tarea), y por último el hecho de que algunas plantas tintóreas lastiman las manos de las mujeres (como el *gelvae* –uva de monte- de la cual se extrae el color azul y violeta, que provoca un fuerte ardor al contacto con las manos). Este problema se solucionaría si el proyecto puede aportar pares de guantes para las artesanas.

3.5 Colores.

El idioma posee pocos términos para nombrar los colores. Las mujeres dicen utilizar con más frecuencia el nombre del color (verde: *dadala*; colorado: *tomagadaic*) y no el nombre de la planta con la cual se puede obtener cierto color o tono. Esta era uno de los primeros interrogantes que teníamos al respecto de este tema.

Al término de los talleres de teñido que se realizaron durante abril-mayo, las coordinadoras se juntaron a discutir y acordar los nombres para los colores y tonos dentro de un color obtenidos. Claro que aquí juegan las particularidades lingüísticas de la lengua para recortar tonos y colores, y

¹¹ Durante aquel año, se había comenzado a realizar un seguimiento de la regeneración de la corteza de un *todoloquic*. Se debería retomar este seguimiento. Las últimas observaciones se hicieron a principios del 2005.

para agruparlos y clasificarlos. Aquel ejercicio fue más bien una primera codificación de una actividad lingüística (‘nombrar’ los colores) sobre la cual usualmente no se está acostumbrado a reflexionar y objetivar.

Los colores más reconocidos y nombrados son: los verdes, amarillos, marrones, naranja, azul, violeta, rosa o fucsia, que son a su vez los tonos que se están obteniendo con las cortezas y plantas tintóreas. Algunas aclaraciones que hicieron las mujeres pueden resultar útiles: azul y violeta pueden a veces –según la mujer que lo nombre y la manera predominantes de mencionar tal color o tono al interior de su grupo-, agruparse bajo el mismo término, y diferenciarse como dos tonos; lo mismo sucede con el rosa y el fucsia, con el marrón y el colorado.

Hay dos sufijos que se agregan al color para aclarar si es un ‘verde más claro’ o ‘mas fuerte’, es decir que son sufijos aplicados para diferenciar tonos. Estos son:

1) “Teguéc” o “telegue”: “no es tan fuerte el color” (se usaría para los colores suaves y se agrega como sufijo al nombre del color). Ej: yocoví teguéc (amarillo suave). Es probable que literalmente quiere decir “*se hace amarillo*”, o sea “*se aproxima a ese color*” o “*sigue siendo amarillo aunque no es igual*”, tal vez en un gradiente del no-color al color de referencia, por lo tanto, más claro (De la cruz 2006).

2) “Pacatelegue”: “medio blanco el color” o “color pálido” (se usaría para los colores que son aún más suaves que a los que se les agrega como sufijo “tegué” o “telegue”), posiblemente signifique “*sigue siendo de tal color, pero pálido (o sin vida)*”. La raíz de esta palabra es “pacal”= fantasma, o un objeto de tez pálida, blanco-muerte.

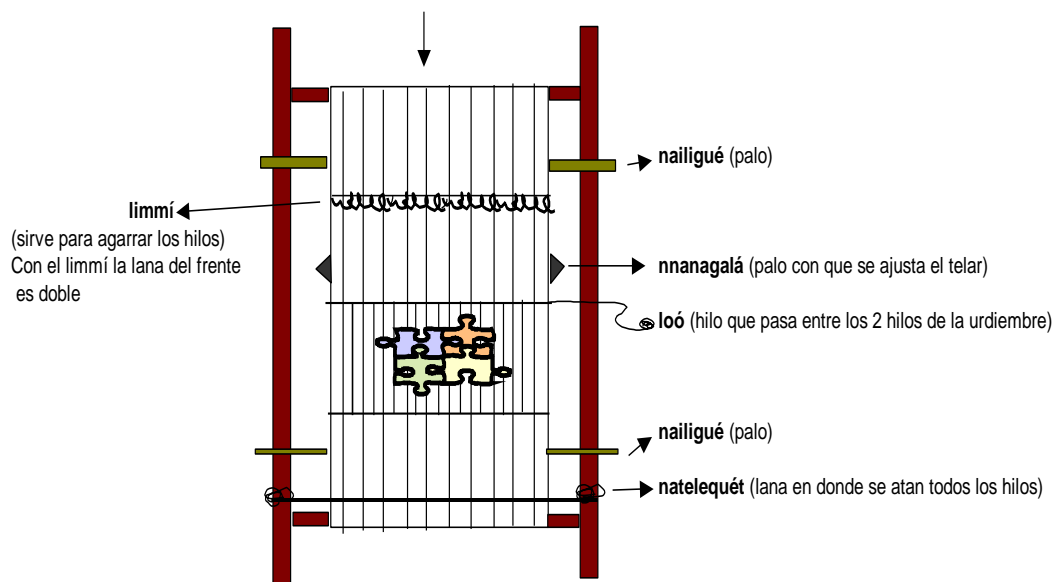
De las conversaciones entre las mujeres y nosotras surgió un primer esquema que, por el momento, funcionaría como un *acuerdo entre las coordinadoras* acerca de cómo nombrar los colores y sus tonos que se vienen obteniendo. Al momento de acordar nombres para el color naranja y marrón las mujeres prefirieron llamarlos igual al nombre de la planta o árbol con el cual se obtiene, ya que creen que su identificación será más fácil para las artesanas.

Color	Nombre en idioma	Plantas para obtenerlo
1.Amarillo	Yocoví	Coviyí Penagadí+ alumbre Yerba
2.Amarillo oscuro	Iachi Yocoví	Coviyí + alumbre
3.Amarillo claro	Yocoví Tegué Yocoví Telegue	Coviyí + ceniza Fruto gualagañic.
4.Azul	Malagadaic	Gelvae
5.Azul claro	Malcatelegue	Gelvae Fruto del guayacán + barro
6.Rojo	Tomagadaic	?
7.Rojizo amarronado	Tomcalegue	Casacaic Todolokik
8.Verde	Dadála	Yerba
9.Verde oscuro	Iachi Dadála	Yerba
10.Verde	Dadala Telegue	Penagadí Poleo

claro		
11.Rosa-Fucsia	Cato	Cochinilla
12.Rosado	Catoyalegue	Cochinilla
13.Violeta	Pitaladic	Gelvae + alumbre
14.Marrón	Todoloquic	Todoloquic + ceniza
15.Blanco	Paguiagaic	
16.Negro	Ledagaic	Peladiji + barro
17.Naranja	Qol	Qol
18.Gris	Cuchagaic	Lana en su color natural

4. Técnicas de tejido en telar.

Telar Vertical ¹²



Es necesario señalar la existencia de **tres tipos principales de tejido** (nogonec) y aclarar algunos términos:¹³

¹² Dibujo realizado e información tomada por Vanina. En el **anexo B** (tabla con nombres de las técnicas) se menciona lo anterior de una manera muy básica (en el sentido de que es información no trabajada para llegar a conclusiones más adecuadas al análisis del diagnóstico).

¹³ La siguiente información sobre los nombres de las diferentes técnicas ha sido brindada por Luis de la cruz. Se aclara que los términos en idioma han sido escritos respetando la ortografía de los misioneros anglicanos, primeros agentes en llevar el idioma de los tobas del oeste a la escritura. Esta ortografía es la más aceptada por los ancianos.

1. El del telar vertical con urdimbre y lanza (el que está dibujado arriba, la lanza es “nánagala”), mediante el cual se pueden hacer dos clases de tejido:

a. De una cara, “onolec nepala” (un lado, una espalda literalmente)

b. De dos caras “nepalapîgat” (=se espalda, o sea, da una espalda contra la otra, son dos espaldas), “yedapîgat” (=redondo, circular, se refiera a que da la vuelta, es decir, el tejido da la vuelta y tiene completo su dibujo, de ambos lados, en ese sentido completo o que da la vuelta) o “napiágala” (=es genérico para “alfombra”, un lugar por donde se pasa de un lado a otro, se usa también para escalera, puente; también aparece registrado como usual para la doble faz, pero puede haber un error en el registro tomado por de la cruz); posiblemente hayan diferencias de técnica; es probable que haya por lo menos dos formas de lograr la doble cara en el tejido y se nota en la calidad del tejido y en la cantidad de lana usada La faja (“játagaiqui”) es un producto de este telar y tiene las dos posibilidades enunciadas. Lo mismo corre para los ponchos (“napotó”) y las mantas (“netalá”)

2. El del telar vertical con urdimbre y técnica de enlazado, nombrado corrientemente como “nepáctajec”, que en las tablas aparece con variaciones fonéticas que tiene que ver, en parte, con los cambios generacionales y la alfabetización.

4.2 Tiempos del tejido.

A fines de junio se realizó un taller de tejido con algunas mujeres de Rinconada, coordinado por Vanina. Se calcularon los tiempos para tejer dos tipos de productos: tapiz de 0, 20 m x 0,30 m y tapiz de 0,20 m x 0,50 m. También, se calculó el tiempo para tejer dos motivos, que se detallan en el anexo junto a los demás datos (**anexo C**). Utilizando estos datos pudimos calcular el promedio de tiempo para hilar y tejer un tapiz de 0, 20 m x 0, 50 m y de 0, 50 m x 1 m:

Tenemos los datos del tejido para tapiz de 20 x 30, pero no podemos calcular el tiempo de hilado ya que no poseemos el peso en promedio.

Pieza	Peso promedio g	Tiempo de hilado	Tiempo de tejido	Total
Tapiz 20 x 50	83 g	4.01 hs (241')	438' o 7.18 hs	11.29 hs (679') ¹⁴
Tapiz 50 x 100	715 g	34.41 hs (2081')	2190' (36.30 hs)	71.11 hs (4260') ¹⁵

Pieza	Artesana	Tiempo de tejido	Promedio
Tapiz 20 x 30	Avelina Lopez	655' (10.55 hs)	
Tapiz 20 x 30	Marina Fernandez	480' (6 hs)	
Tapiz 20 x 30	Rita Reginaldo	285' (4.45 hs)	

¹⁴ El tiempo de hilado se calculó tomando como referencia el promedio calculado para hilar 100 g de hilo fino (desmotado + hilado + torcido, es decir el hilo final). El tiempo de tejido se tomó promediando los datos de dos mujeres que participaron del taller de tejido. Se calculó que Dionisia tardaría 392' para hacer el tapiz de 20 x 50 y Mirta Avalos 485'. Promediando los dos casos, se obtiene un promedio de 438' o 7.18 hs.

¹⁵ Estos tiempos se calcularon tomando los datos obtenidos para tapiz de 20 x 50. Un tapiz de 50 x 100 equivale a cinco veces la superficie del de 20 x 50.

Ambos promedios de peso en g fueron tomados del cuadro elaborado previamente por Vanina.

5. Terminaciones.

Ver **anexo D** (Información tomada por Vanina).

6. Dibujos y simbología de los diseños.

Como parte del diagnóstico participativo, en el mes de mayo se le entregó a cada coordinadora una serie de fotos de los motivos que aparecían en diversos tapices y alfombras, con la consigna de que indaguen junto a otras mujeres los significados que tenían esos dibujos, que representaban, si estaban asociados a alguna ‘historia’, por qué las mujeres elegían esos motivos y no otros, etc. En el mes de junio, en el marco de un taller, discutimos lo que las coordinadoras de Vaca Perdida habían escrito al respecto. En líneas generales, todas coincidían en que los dibujos de perros, gatos, patos, cabras, suris *‘son cualquier dibujo y no significan nada’*, *‘se copian del monte’* o *‘los dibujos no significan nada, sólo se copian de libros, revistas’*. Una de ellas escribió: *‘Solamente las mujeres tejemos los dibujos que nos imaginamos nosotras mismas’*. Según ellas, no están asociados a ninguna historia o ‘cuento de los ancianos’, y no tienen más significado que el hecho concreto de trazarlo en el tapiz como un motivo más, privilegiándose los más fáciles de tejer. Una excepción fue lo que escribió Olga en base a la conversación que tuvo con las mujeres viejas de su familia: *‘Pregunté y según me contaron que las antiguas ancianas tobas tejían porque fue un don de ellas. Las nuevas, observan las ancianas, están sabiendo cosas nuevas: la calidad de la lana, los colores del monte... Los dibujos sí tienen nombre en idioma y las figuras también.’*

Buscando algún registro que me permita comprender la ausencia u olvido generacional acerca de los significados del tejido en grupos indígenas, grupos donde el tejido ha sido un elemento primario en la socialización de género de mujeres y hombres, encontré el trabajo de Seligman y Zorn (1981), antropólogos que investigaron la historia de los tejidos en el Perú, en donde se cita algo similar a lo de las tobas. Hablando de los cambios estilísticos en las comunidades indígenas durante el período colonial, mencionan que la desaparición del estado Inca y la dominación colonial no implicaron la desaparición del tejido doméstico o tradicional. Los tejidos hechos con el telar andino tradicional, adquirieron importancia como medios de preservación y resguardo cultural; contenían información clave inaccesible a los españoles, sin embargo estos significados y sus motivos quedaron relegados a un plano subconsciente y al silenciamiento, fruto de las experiencias de violencia que las comunidades habían sufrido. Posteriormente *‘las generaciones que vinieron después ya no podían comprender fácilmente el significado simbólico del puma, el*

En otro trabajo sobre la producción cesterá artesanal entre un grupo indígena del Alto Río Negro en Amazonas (Ribeiro 1981), la autora se encontró con que el aumento de las posibilidades de comercialización fomentó que se desarrollaran y recuperaran antiguos diseños, se desarrollaran otros nuevos y que varias tribus cesteras perdieran el monopolio sobre ciertos diseños de los cestos que habían resguardado. Señala que por esta razón no hay unanimidad en los términos para nombrar los diferentes tipos de cestos ni en los nombres y significados de los diseños. También notaba que *‘muchos artesanos saber hacer los diseños de los cestos pero no conocen sus nombres ni sus significados’*.

¿Ocurrirá algo similar entre las tobas? ¿Por qué la mayoría de las coordinadoras no le reconocen ningún significado más allá del propiamente estético a sus motivos? Seguramente tendremos que pensar en otra metodología para abordar el estudio de los motivos y tal vez, trabajar con las mujeres más ancianas. En mi opinión, puede ser que desde hace varios años y particularmente en la actualidad, el significado de los tejidos haya pasado a ser preferentemente 'funcional' (tejidos para la venta) y, al no estar insertos como lo estaban antiguamente en la estructura social de los intercambios y las reciprocidades (como por ejemplo cuando las mujeres tejían ciertas *yicas* con diseños específicos que cumplían con la función de proteger a los hombres en sus viajes de caza o pesca), los tejidos se hayan transformado en bienes comercializables, para el uso de otros. En este escenario hipotético, tal vez los tejidos funcionen como signos, pero no ya como símbolos capaces de remitir a otros significados.

Con respecto a los motivos de la artesanía indígena actuales de nuestro país Fiadone (2001) afirma que: 'Las comunidades actuales hacen uso parcial de estos sistemas o dan nuevos significados a símbolos antiguos, valorándolos por su origen ancestral y no por su significado original, que se desconoce. El antropólogo Guillermo Magrassi comenta esta situación: 'Los descendientes de aquellos artistas, nuestros compatriotas, olvidaron poco a poco el significado de aquellos símbolos. Adoptaron una nueva religión, fueron forzados a cambiar sus formas de relación social y, en muchos casos, su economía. Sin embargo, muchas costumbres de 'los antiguos' perduran y forman parte de nuestro folklore, de nuestra cultura tradicional. También muchos de aquellos signos, otrora de carácter sagrado, pasaron a tener un mero valor decorativo y hoy aparecen en vasijas de cerámica, ponchos, tapices, alfombras, pirograbados, etc, que se realizan – en la mayoría de los casos- para satisfacer la demanda turística' (Fiadone 2001: 35-36).

Por ahora, desconocemos si algunas figuras y motivos funcionan como símbolos que expresen ideas concretas. En los caminos se reiteran figuras geométricas tales como los rombos, triángulos y medios círculos. También los dibujos de perros, patos, pájaros, gatos, y ñandúes. Este último es un motivo que aparece constantemente en las culturas andinas del NOA y en otros lugares como Brasil, Perú, y norte de Chile, también entre los 'pampas' y los tehuelches del sur (Fiadone 2001: 140). El 'suri' que dibujan las tobas parece ser distinto a los de otras partes. Podríamos tentarnos y suponer que este motivo antiguamente tuvo algún significado especial –mas aún si consideramos que era un animal de cazapreciado por los hombres-, pero las coordinadoras recientemente señalaban que los dibujos de animales son 'nuevos y copiados' de libros, con lo cual una hipótesis que planteé un origen de estos motivos actuales de animales por intercambio cultural con otros grupos indígenas de la región en algún tiempo pasado, tambalea frente a las afirmaciones de las mujeres:

“La mujer cuando teje pone 2 dibujos nomás para que sea bien el trabajo, así es el pensamiento, pero el dibujo no significa nada. Los que no sabemos hacer los dibujos somos nuevas. Sabemos escribir a vamos a la escuela o estudiamos y también miramos libros y copiamos. Cuando empezamos a tejer copiamos los dibujos que tienen los libros para que sea más lindo el tapiz y de mejor calidad. (...) Tiene un animalito sin patas y hay otros dibujos. La mujer que no sabe tejer o teje mal y ponen cualquier dibujo. No tiene significado. El tapiz tiene un animal, nosotras le ponemos el nombre de ese animal, lo llamamos pajarito porque lo dibujo bien y con 3 colores. Las ancianas contaban que no saben tejer o hacer dibujo porque tejían sin dibujos. Solo saben hacer caminos y fajas. Nosotras sabemos poner dibujos, colores e hilar bien y tejer.

(Guillermina Gómez)

Este dibujo a las artesanas antiguas lo hacen en los caminos no tapiz, antes no se decía camino sino alfombra y no lo necesitaban copiar sino que estaba en su memoria y nosotros copiamos este dibujo y no significa nada solo un dibujo.

Patos: Este dibujo que han dibujado con los patitos, hay artesanas que le gusta dibujar con pajaritos, es copiado.

Pato o ñandú: Este dibujo es copiado de los libros porque a las artesanas les gusta hacer los dibujos de pato o ñandú y también los colores. No significa nada.

(Olga Aparicio)

Los motivos más abstractos como los que aparecen en los caminos, posiblemente se remontan a un pasado más lejano, si consideramos que las ‘viejas’ sólo sabían hacer caminos y no tapices. Ciertos motivos geométricos también se reiteran: como las rayas cortas sucesivas, o los rombos dispuestos en hilera uno arriba del otro en el medio de los caminos –similares a la piel de una víbora-, limitados por dos franjas con cuadraditos pequeños u otro motivo. En algún lugar se señala que las rayas cortas horizontales sucesivas que se dibujan a lo largo de un camino (en su parte central o como franja lateral) podrían asemejarse a las vainas de algarroba. ¿Son simples dibujos decorativos o representan algo más? ¿En el pasado transmitían algún mensaje, alguna idea?. No lo sabemos ni lo sabremos a menos que nos propongamos un estudio más minucioso sobre los motivos, lo cual haría extensiva la investigación hacia los motivos y dibujos de otros grupos cercanos, con los cuales los tobas tuvieron relaciones diversas en un pasado, como los nivaklé.

Una cuestión interesante que señalaron las coordinadoras en el taller es que las ancianas o las mujeres más viejas (es decir, sus madres y tías) no saben tejer con la técnica de tapiz, sólo saben hacer alfombras, y que el dominio de la técnica tapiz lo poseen sólo ‘las nuevas’¹⁶.

‘Los tapices son nuevos productos’

‘Para las mujeres mayores las figuras de los tapices no significan nada porque no saben hacer tapiz, solo las nuevas’.

‘Las nuevas copian los dibujos’

‘Antes no se decía camino, se dice alfombra y no necesita copiar sino que salen con su memoria los dibujos y nosotras copiamos este dibujo y no significa nada, solo dibujos’.

¿De donde aprendieron esta técnica ‘las nuevas’?: ‘Nosotras nomás’ ‘Aprendimos solas’ ‘Es invento de las nuevas’. Sin embargo, conversando con Emilia Cuellar, ella me comentó que aprendió de una abuela que vivía en La Madrugada. Sin embargo, de la cruz (Comunicación Personal 2006) asegura que los tapices se tejen por lo menos desde que los misioneros llegaron a la tierra de los tobas, y que en el museo etnográfico de la Universidad de Buenos Aires, se encuentran en sus depósitos piezas antiguas de esta técnica, aunque parece ser que no todas las mujeres los

¹⁶ Si bien en la comunidad de Vaca Perdida hay pocas mujeres ancianas (‘abuelas’), como Santa, Manuela Moreno, Isaura y Segunda Gómez, ninguna sabe hacer la técnica tapiz. Por el contrario, Zulema, Maria y Rosa de la Mocha sí saben.

tejían (1930). Aun así, permanece la incógnita del origen de la técnica y las causas que explican porqué la dominan las jóvenes mientras que las mujeres más grandes no la han aprendido o se han rehusado a hacerlo, siendo lo que ocurre al menos en la comunidad de Vaca Perdida. De la cruz también señala que el pelero tejido por las mujeres criollas se realiza con la misma técnica de las mujeres tobas, y que en una época, las tobas fueron proveedoras de peleros a los criollos; siendo esto corroborable conversando con viejos criollos. La misma técnica es usada por las wichi de la zona de Embarcación para hacer peleros y alfombras que aún venden a los criollos. Como posible hipótesis, propone que tal vez sea una técnica aprendida de las criollas para ese fin y que luego, por incidencia de las misioneras (que trabajaron mucho en la transformación funcional de las artesanías entre 1930 y 1960) hayan pasado a ser “tapices”, hechos con la misma técnica.

El estudio sobre la simbología de los diseños y sus significados creo que merece una investigación más seria, tal vez una de carácter etnohistórico, a fin de detectar si otros grupos de la región antiguamente vecinos de los tobas del oeste también han utilizado estas mismas técnicas¹⁷ y dibujos, qué valor asumieron los textiles dentro de los intercambios económicos entre los grupos y las distintas ‘bandas’ tobas, la extensión del uso del telar vertical, entre otras cosas¹⁸. De todas maneras, nos resta saber que opinan las mujeres de La Rinconada, quienes aun no han dado sus opiniones ni entregaron los escritos que se llevaron como ‘tarea-no presencial’.

7- Consideraciones finales y recomendaciones.

Al momento, hay una cantidad de información recolectada que en lo sucesivo deben transformarse en datos a ser procesados y analizados, a fin de contar en el futuro con un diagnóstico que refleje el proceso de producción en su totalidad.

¹⁷ Luis de la cruz me señaló que la técnica de alfombra las mujeres ancianas tobas la aprendieron de las mujeres nivaklé, tal vez cuando éstas antiguamente eran capturadas y como cautivas se integraban en las familias tobas, o viceversa, debido a que los tobas y los nivaklé fueron históricamente grupos enemigos.

¹⁸ De la cruz (Comunicación Personal 2006) también afirma que los diseños antropomórficos y zoomórficos son “nuevos”, es decir, de hace por lo menos 50 o 60 años. “En el museo etnográfico pueden verse los antiguos diseños, todos geométricos y comparables a los de las yicas. De hecho, existe la hipótesis de que la técnica del telar fue parte de los intercambios entre el mundo andino y los pueblos del chaco, y estos introdujeron en el telar los diseños que ya conocían y tenían significados en las yicas. Los diseños antropomórficos y zoomórficos aparecen después de la llegada de los misioneros y es cierto que han sido tomados de revistas y de observaciones guiadas de la realidad, por parte de las misioneras años. Creo que aún tengo un tejido con el dibujo del logo de “Maizena”, y eso se vendía en un tiempo como “diseño tradicional”; las arañas, vinchucas y todo eso son copias de dibujos vistos en papeles, panfletos sanitarios, etc. Soy testigo de ello. Incluso cosas nuevas de la realidad (helicópteros, casillas de YPF en la época de la exploración petrolera, camionetas) formaron parte de los diseños incorporados. Tiene significados asociados a los “dueños” de esos objetos o de quién hará la comercialización, a fin de agrandar y lograr el beneficio esperado: la compra del producto por parte del comitente. Es probable que muchos significados ya no existan en la memoria de las jóvenes, pero también es necesario preguntar para que ellas pregunten y se retome la memoria colectiva sobre los símbolos. Es un aspecto oculto del valor de la promoción del proceso artesanal que hace a la construcción de la cultura. Quiero señalar, además, que en la producción espontánea los dibujos no se hacen “porque si” sino porque fueron soñados o vistos: ¿de qué manera? De forma tal que por alguna razón ha impactado en la artesana, y eso se reproduce. La mujer que dice que lo hace porque copia o porque si es que no puede conceptualizar el proceso de producción de una imagen al momento de crear. Hay cosas que son obvias y es de perogrullo decirlo, por eso no se dicen, por eso no se dice que hace un suri porque desea comer carne de suri o porque el marido trajo uno el otro día y a ella se le ocurre “dibujarlo”. Es de perogrullo decirlo, por eso no lo va a decir; por eso, a la vez, la metodología que se usa para obtener estas informaciones debe ser revisada. Es necesario estar en las casas con las mujeres compartiendo el día para ver qué origina ciertas ideas. No creo que eso salga en un taller ni en una discusión colectiva.

Se propone realizar nuevos talleres de hilado y tejido con 15 mujeres. Allí las mujeres partirían de la misma cantidad de lana bruta (unos 50 gr), lana o pedazo de vellón que deberá pesarse con una balanza eléctrica, si se desea tener una mayor exactitud en el peso, puesto que la balanza que se utilizó hasta el momento genera márgenes de errores en las mediciones. Se deberían tomar los tiempos de preparación de las hebras (fina, media y gruesa) y el tiempo de 'torcido' nuevamente. En el siguiente taller, se dedicaría al tejido, en donde deberán registrarse el tiempo de armado de la urdimbre y trama, la cantidad de lana que se usa para eso, y los tiempos del tejido en alfombra y tapiz nuevamente. También habría que registrar el armado de las terminaciones, tipos, y cantidad de lana necesaria.

Por otra parte, y complementariamente, habrá que profundizar en los siguientes meses en un análisis cualitativo sobre ciertos aspectos de la producción. Por ejemplo, en los nombres que diferentes mujeres de distintas comunidades y familias le han dado a las técnicas de tejido en alfombra ('*onolec nepala*' -un lado-, y '*nepalapîgat*' -dos lados-), pues allí encontramos que las denominaciones varían no sólo en función de provenir de distintos grupos, sino también por las diferencias generacionales entre ellas.

Lo mismo hay que pensar con los términos nativos dados a las diferentes gamas de colores. Cuando se realizaron los talleres de teñido se pudo observar que los criterios para agrupar ciertas gamas de colores bajo un mismo nombre son distintos a los criterios occidentales. Por ejemplo, los colorados y marrones se agrupan bajo un mismo criterio, no se diferencian, y en caso de existir la necesidad de diferenciarlo se agregan ciertos sufijos al término para dar cuenta de si es un tono más pálido o más fuerte. El día que las coordinadoras se juntaron a discutir qué nombre ponerle a cada color que salían con las tintas que se habían preparado (para diferenciar los tonos más claros y los más fuertes), discutieron bastante entre ellas cómo llamarlos, y cuando no se ponían de acuerdo le consultaban a alguna mujer grande como Zulema de La Mocha. De la cruz (Comunicación Personal 2006) señala que probablemente los tobas no tengan una riqueza lingüística en este aspecto, como para dar nombre a cada color o tono, por eso es usual escuchar muchas veces formas de nombrarlos como 'medio pálido', 'medio verde', 'verde fuerte'. El propone que se trabaje con las mujeres a partir de una tabla básica de colores pintados en papel, y que se realicen encuestas individuales a las mujeres y a los maestros bilingües, quienes, inevitablemente deben abordar este tema en las escuelas de las comunidades. Tal vez, de esa manera podamos adentrarnos en la percepción cultural de los colores, un aspecto muy importante del tejido.

En el apartado 6 ya se han dado algunas indicaciones para continuar con el estudio de la simbología, donde se menciona la necesidad de un enfoque etnohistórico sobre la cuestión y de otra técnica para recolectar información, como encuestas individuales con algunas mujeres.

En relación a los promedios y estadísticas, De la cruz (Comunicación Personal 2006) señala que, dado que interesa saber el porcentaje *tipo* de tiempo que representa el hilado en el proceso productivo, por ahora no es posible hablar de promedios. Como se observa en las tablas en donde se han volcado los datos tomados, los tiempos son muy variados; se observa que para la preparación de la hebra hay un salto de 1:22 hs a 6:39 hs (con rueca) y de 2:09 a 4:34 (con huso). Esto lleva a pensar que las artesanas poseen diferentes habilidades y su desarrollo puede estar relacionado a muchos factores (edad, experiencia, enfermedades o padecimientos en las manos o columna, problemas de vista, etc) que provocan tal variabilidad de tiempos. Para obtener un dato estadístico correctamente calculado hay que tomar los tiempos a todas las artesanas (en un número finito y no tan grande) por lo menos dos veces y luego aplicar los cálculos estadísticos pertinentes (frecuencia, media, varianza, promedio; que son los valores que necesitamos para el caso). De esta manera tendremos un valor más acertado para los cálculos.

Por el momento, la información y los datos que se poseen son descriptivos del proceso, en consecuencia, es necesario avanzar hacia una comprensión más profunda y explicativa de la producción artesanal en su totalidad, evaluando la información actual con otros métodos de análisis, y tomando la información faltante que sea necesaria en los próximos meses.

8. Bibliografía.

-Arenas, P. 1993. 'Fitonimia Toba-Pilagá'. En: *Hacia una nueva carta étnica del Gran Chaco. Centro del Hombre Antiguo Chaqueño.* (CHACO) .Vol 5: 77-100.

-D la cruz 2006. Comunicación Personal.

-Fiadone 2001. *El diseño Indígena Argentino.*

-Ribeiro Berta 1981. 'O Artesanato cesteiro como objeto de comercio entre os indios do Alto Río Negro, Amazonas'. En: *América Indígena.* Vol XLI, N° 2, abril-junio.

-Seligman, L y Zorn, E. 1981. Visión Diacrónica de la Economía de la Producción Textil Andina'. En: *América Indígena.* Vol XLI, N° 2, abril-junio.

