

(pensamiento), (palabra)... Y obra

Pensamiento palabra y obra

ISSN: 2011-804X

Facultad de Bellas Artes Universidad Pedagógica Nacional

Mújica Roncery, Felisa

El tejido indígena en el diseño de moda actual: una
mirada entre el trabajo manual y la fabricación industrial

Pensamiento palabra y obra, núm. 20, 2018, pp. 58-71

Facultad de Bellas Artes Universidad Pedagógica Nacional

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=614164651005>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

UAEM 

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

EL TEJIDO INDIGENA

en el diseño de moda actual:
una mirada entre el trabajo
manual y la fabricación industrial

Felisa Mújica Roncery

Resumen

Este artículo de análisis o reflexión se centra, en primer lugar, en las comunidades indígenas de Colombia y Perú, en las que se pueden ver las técnicas, tecnologías y productos con los cuales se elaboran los distintos tejidos. Esto incluye las materias primas y los procesos técnicos y tecnológicos desarrollados por la comunidad indígena, las relaciones sociales en la actividad del tejido y, por último, las necesidades espirituales y físicas (uso) que estos productos tejidos satisfacen. En segundo lugar, se analiza la influencia del tejido tradicional indígena latinoamericano en el mundo del diseño de moda actual. Para esto, se toman como ejemplos tres conocidos diseñadores de modas, que se han basado en estos diseños indígenas para algunas piezas de sus colecciones (John Galliano para Dior, Jean Paul Gaultier y Hernán Zajar). Finalmente, se exponen las diferencias que se encontraron entre ambos diseños (los indígenas y las colecciones de moda) y se busca responder a la pregunta de cómo estos diseñadores han apropiado o interpretado los diseños indígenas, si permanecen la significación y el simbolismo originales de estos tejidos o si, por el contrario, solo se conserva la forma del diseño (figura-patrón).

Palabras clave: tejido; tejidos indígenas; diseño de moda; trabajo manual; producción industrial

Indigenous Fabrics in Current Fashion Design: A Look between Manual Labor and Industrial Manufacturing

Abstract

This analysis or reflection paper focuses on the indigenous communities of Colombia and Peru, where you can see the techniques, technologies and products with which different fabrics are made. This includes the raw materials, as well as the technical and technological processes developed by the indigenous community, the social relations in the weaving activity and, finally, the spiritual and physical (use) needs met by those woven products. It also analyzes the influence of the traditional indigenous fabrics from Latin America in the world of current fashion design. For this purpose,

we use as example three renowned fashion designers who have used these indigenous designs for some pieces from their collections (Dior by John Galliano, Jean Paul Gaultier, and Hernán Zajar). Finally, we present the difference found between both designs (indigenous and fashion collections) and attempt to answer the question of how these designers have appropriated or interpreted indigenous designs, if they keep the original meaning and symbolism of these tissues of if, on the contrary, they only keep the form of the design (figure-pattern).

Keywords: fabric; indigenous fabrics; fashion design; handwork; industrial production

O tecido indígena no design de moda atual: um olhar entre o trabalho manual e a fabricação industrial

Resumo

Este artigo de análise ou reflexão centra-se, principalmente, nas comunidades indígenas da Colômbia e o Peru, nas que evidenciam-se as técnicas, tecnologias e produtos com os que são elaborados diversos tecidos. Isso inclui as matérias-primas e os processos técnicos e tecnológicos desenvolvidos pela comunidade indígena, as relações sociais na atividade do tecido e, finalmente, as necessidades espirituais e físicas (usos) que esses produtos satisfazem. Em segundo lugar, analisa-se a influência do tecido tradicional indígena latino-americano no mundo do design de moda atual. Para isso, levam-se em conta três exemplos de designers de moda que basearam algumas das peças de suas coleções nestes designs indígenas (John Galliano para Dior, Jean Paul Gaultier e Hernán Zajar). Finalmente, apresentam-se as diferenças evidenciadas entre esses designs (os indígenas e as coleções de moda), visando responder à pergunta de como esses designers apropriaram ou interpretaram os designs indígenas, se a significação e o simbolismo original desses tecidos permanece ou se, pelo contrário, só conserva a forma do design (figura-paradão).

Palavras-chave: tecido; tecidos indígenas; design de moda; trabalho manual; produção industrial

Para poder entender y analizar la relación existente entre los tejidos indígenas y el diseño de moda actual, es necesario comprender el tejido desde sus distintos aspectos temporales y espaciales, para así adentrarnos en su evolución e influencia. Para esto se presentarán algunas comunidades indígenas¹, tanto actuales como precoloniales, se visibilizará *grosso modo* su territorio y algunas particularidades de sus tejidos.

Es importante entender que a pesar de que en este artículo no se habla de todas las comunidades indígenas de Latinoamérica, las elegidas dan una visión conjunta de los tejidos, técnicas y la cultura indígena latinoamericana. Esto luego ayudará a identificar la influencia y la relación que estos tejidos tienen (como trabajo manual y como artesanía) con productos de diseño de moda actuales y su elaboración (desde la producción industrial).

La relación entre el tejido y las comunidades indígenas latinoamericanas

El tejido dentro de las comunidades indígenas posee una relación entre el medio ambiente y las necesidades físicas y espirituales del ser humano. Las técnicas ancestrales abarcan desde nudos, amarres y uniones hasta entrelazados de fibras naturales, que interactúan en unidad con el trabajo hecho con las manos para dar origen al objeto tejido, que e entiende como la expresión material propia de cada cultura (Aguilar Quiñones, s. f.).

Sin embargo, el tejido no responde solo a un sentimiento o razón espiritual, sino que es a su vez, una necesidad básica de supervivencia, ya que los objetos tejidos sirven, por ejemplo, para obtener el alimento mediante una red o nasa. También se tejen mantas y ruanas para vestir, se utilizan cestos y mochilas para almacenar y transportar y se tejen hamacas para descansar, protegerse, soñar y compartir.

En el caso de los wayúu², son las mujeres las que se encargan de los tejidos usando el telar vertical y las técnicas de urdido y tejido. Gran parte de estos tejidos se pueden clasificar como mochilas, fajas, hamacas y chinchorros caracterizados por su riqueza cromática (Chaves Mendoza, Morales Gómez y Calle Restrepo, 1995). De igual manera, indígenas como los ika o arhuacos³ son tejedores por excelencia (tanto hombres como mujeres lo hacen) y se concentran en la agricultura como principal actividad económica. En esta comunidad las mujeres procesan el pelo de los ovinos, ovejas y carneros, obteniendo así la lana al hilar la fibra textil, uniforme y resistente para tejer las mochilas (Aguilar, s.f.).

Por lo que toca al hoy territorio peruano, la cultura paracas (700 a. C.-200 a. C.) era una de las más destacadas junto con la nazca y la inca. Las tres (una sucesora de la otra respectivamente) eran reconocidas por los tejidos que hasta el día de hoy se encuentran y permanecen en los museos. La cultura paracas fue una de las primeras sociedades complejas de la costa sur del actual Perú y tuvo como centro de desarrollo el actual departamento de Ica, territorio que posee una faja desértica, un litoral con bahías y penínsulas y una sucesión de pampas, valles y oasis (Buitrón, 2000).

Los primeros tejidos que se encontraron de ellos estaban ubicados en una necrópolis en Perú. Esta albergaba 420 cuerpos que habían sido momificados y envueltos en telas bordadas entre los años 200 y 300 a. C. En este caso se pueden ver las piezas que al día de hoy se encuentran en el Museo Británico y que muestran chamanes volando que sostienen por el pelo cabezas cortadas.

1 Para este artículo se tomarán como muestra seis comunidades indígenas de Colombia (wayúu, ikas o arhuacos y koguis) y Perú (paracas, nazca e incas) y sus respectivos tejidos.

2 Se ubican al norte de La Guajira, una región árida y desértica, y en las ciudades de Manaure y Maicao en Venezuela.

3 Se encuentran relativamente cerca de la región de La Guajira (entre tres y cuatro horas en auto) y se ubican en las laderas oeste y sur-este de la Sierra Nevada de Santa Marta, territorio que se diferencia en gran medida del de los indígenas wayúu.

Sus descendientes y herederos de su cultura, los nazca (200 a. C.-200 d. C.), se situaron en la zona sur del actual Perú y desarrollaron técnicas y habilidades complejas usando el algodón y la lana de los camélidos. Esto los llevó a producir variados diseños de tapices, brocados, telas pintadas, figuras tridimensionales y la técnica de confeccionar mantos o arte plumario (Buitrón, 2000).

Al estar ubicados en la árida costa sur, la importancia que les dieron a las plantas fue muy grande. Este aspecto se evidencia sobre todo en los tejidos con motivos vegetales y animales, en los cuales se representaban formas de maní, frijol y distintos tipos de tubérculos con el objetivo de rendir tributo a las deidades de las montañas que controlaban la lluvia y la fertilidad.

Un último ejemplo, un poco más cercano al tiempo actual y cuya influencia sigue vigente en los tejidos en toda la zona andina, es el de los incas. De 1438 a 1533 fueron el Estado de la actual Sudamérica con el dominio más extenso en la historia de la América precolombina. Esta comunidad indígena que llegó a ser un imperio floreció en la zona andina del continente entre los siglos xv y xvi, abarcando cerca de 2 millones de kilómetros cuadrados entre el Océano Pacífico y la selva amazónica, desde Ipiales en Colombia, hasta algún lugar entre los ríos Maipo, Cachapoal y Maule en Chile. Finalmente el imperio inca culminó con la llegada de los españoles y la muerte de su gobernante, Atahualpa, a manos de Francisco Pizarro.

Un aspecto muy interesante de la clasificación de los materiales en sus tejidos es el uso que le daban a cada tipo de lana.

La lana de la alpaca, casi siempre blanca; pero a veces mezclada con gris y café, se usaba para los vestidos debido a su calidad y longitud; la lana de llama, áspera y grasosa, era hilada en un color blanco-café característico y se empleaba para tejer gruesas mantas de abrigo, sacos para contener carga, cuerdas y cabestro de llama. La vicuña, suave, sedosa, se reservaba para los tejidos más finos y de lujo. Se teñía la lana antes de cardarse e hilar, aunque cuando el tejido que se pretendía hacer necesitara colores naturales de lana, se utilizaba directamente. (Piñerua Monasterio, 2011, párr. 2)

Para incorporarles color a las fibras, estas se teñían primero de diferentes colores (gracias a la gran gama de producidos con las más de 250 plantas tintóreas nativas del Perú) y luego se procedía a hilarlas. Según Piñerua Monasterio (2011) el algodón lo hilaban de la misma forma, pero como este no crecía en la zona andina lo obtenían a partir del intercambio comercial con el alto Amazonas.

Rasgos generales en la elaboración del tejido

Después de esta breve contextualización voy a desglosar y explicar ciertos elementos que los tejidos indígenas de varias comunidades comparten. La pregunta inicial sería: ¿quién hace el tejido? En gran parte de las comunidades indígenas de Latinoamérica, son las mujeres las que se encargan de la labor del tejido. Esto se debe a que los hombres usualmente se ocupan de los trabajos pesados, mientras que ellas se encargan de la casa, algunas actividades del campo y tejen constantemente.

En sus tejidos, las mujeres plasman su cosmovisión, cosmogonía y cosmología, por este motivo ellas representan en varias comunidades la fuerza y el espíritu de la fertilidad. En el caso de que los hombres tejan, es para hacer su propia indumentaria (manta, pantalón, faja y/o gorro dependiendo de la comunidad); para la actividad pesquera (redes), para el transporte de productos agrícolas, o como nido para gallinas u otros animales.

Ahora bien, en cuanto al proceso de elaboración del tejido, es necesario preguntarse por el tipo de herramientas de trabajo o tecnología disponible que hay para hacerlo. En ese sentido, las tecnologías más usadas son el telar vertical, en el cual el tejido resulta de entrecruzar en forma ordenada dos series de hilos, la urdimbre en sentido vertical y la trama en sentido horizontal. Las hamacas, las mantas y algunas prendas son terminadas en el telar y posteriormente se rematan cosiendo los bordes con un delicado acabado.

En cuanto al material, se puede decir que mayoritariamente se trabaja con algodón (blanco y pardo oscuro) y lana de camélidos (llama, alpaca, oveja, etc.). A modo de complemento se llegan a usar cabellos humanos (por ejemplo en el caso de tejidos que datan de varios siglos atrás, como los de las culturas paracas o inca) y/o fibras vegetales.

Los hilos sueltos y las madejas se tiñen con sustancias de diversos colores (de origen natural) o se colorean los tejidos completos después de su confección. El proceso más usual para teñir las fibras es mezclar las semillas o la materia prima natural de donde se saca el pigmento (puede ser carbón, semillas de achiote, barro negro, diferentes tipos de tierra, azafrán, cúrcuma, etc.) con agua.

El pigmento en polvo se mezcla luego en una gran olla con agua hirviendo a la que se le agrega sal para que el pigmento se fije a la fibra; posteriormente se deja cocer en esta agua por una hora o dos, se saca y se deja secar. Luego las fibras o el tejido mismo se lavan hasta que el agua sale limpia y no destiñe más.

Existen técnicas de decoración como el bordado, en el cual con hilo de colores se crean patrones que dan un relieve a la tela. Usualmente el bordado se usa cuando el diseño es más figurativo, es decir en el caso de representar una deidad con muchos detalles y objetos típicos de la cultura, o para representar flores, animales y plantas.

La preparación de las fibras textiles varía según las diferentes regiones y culturas; estas pasan por diferentes procesos según su clasificación, si son naturales de tipo vegetal (como el algodón o el lino) o animal (como la seda o la lana de camélidos).

Al volver la mirada al tópico del diseño o patrón que estos tejidos tienen y su significado, se puede empezar por explicar las formas esquemáticas de los diseños indígenas. Estas se dividen en dos grupos; vale decir, las figurativas y las geométricas. Las primeras representan elementos de la naturaleza mediante síntesis visuales, en las que las características del diseño permiten identificar el elemento representado. Las segundas presentan niveles iconográficos bajos, pero guardan relación con estructuras esenciales de los elementos representados. Esto quiere decir que: “cuando la representación es conceptual hay mayor estilización, llegando a la abstracción; y cuando la representación es más descriptiva o narrativa, hay mayor realismo o naturalismo” (Duncan, 1989, citado en Ballestas Rincón, 2010, p. 115).

Las formas esquemáticas geométricas más habituales son las estrellas de ocho puntas, que tienen funciones rituales. Para algunas comunidades representan al dios sol, y para otras denotan la rotación del gobierno político propio tradicional, así como la conformación del territorio. Los rombos se asocian con formas naturales como la rana y la serpiente; las espirales son formas que sugieren expansión o la representación de una serpiente enroscada, un caracol o las manchas del pelaje de los felinos; los círculos radiados derivan de la representación del sol, pero también se usan para representar ojos de aves y algunos felinos; el escalón o escalonado es una forma característica del diseño andino, particularmente en construcciones arquitectónicas de pirámides aztecas y en las terrazas de cultivo peruanas, que se realizaron para aprovechar el terreno de la cordillera andina; la cruz define los cuatro puntos cardinales y posibilita la división del espacio y, por último, el zigzag simboliza dos fuerzas contrarias que producen sensación y movimiento.

Un ejemplo claro se ve en la figura 1, en la cual Ballestas Rincón (2010) explica de forma visual el desarrollo esquemático de la serpiente y la rana.

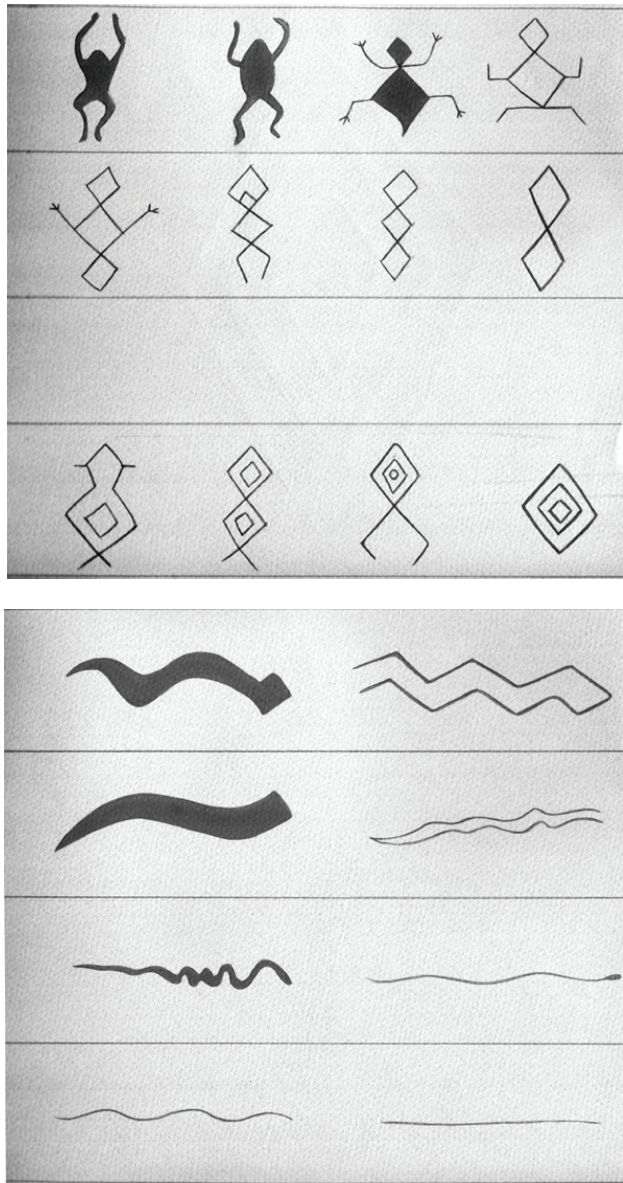


Figura 1. Desarrollo esquemático de la rana y la serpiente. Ballestas Rincón (2010, p. 112)

En cuanto a las formas esquemáticas figurativas, ellas hacen referencia directa a las plantas, las flores y los animales autóctonos, como los camélidos (llamas, alpacas, vicuñas, ovejas, etc.), serpientes, aves, murciélagos, lagartos, ranas, escorpiones, arañas, búhos, leopardos, pumas, águilas, algunos insectos y otros felinos de las zonas.

Los animales plasmados corresponden a los que viven en la zona de la comunidad indígena que los representa, y dado que algunos tenían un hábitat mayor su diseño se repite en varios pueblos y comunidades. Algunos, por el contrario, tenían una zona reducida de hábitat, por lo que sus diseños son únicos de uno o dos grupos indígenas de un determinado país.

Es importante destacar que en los diseños indígenas ningún elemento está dado al azar, nada es únicamente decorativo. Cualquier dibujo o representación y color cobra un significado preciso en la comunidad donde se lo lleva. Los tejidos de mochilas, mantas, hamacas y otras indumentarias sirven para completar la vestimenta o para suplir necesidades básicas de abrigo o de almacenamiento y transporte. Muchas de estas prendas tienen una función ritual o dan cuenta del estatus de la persona en la tribu y de su papel en ella.

A este respecto es interesante ver la conversión y la relación que tiene el mundo de la moda con estos tejidos indígenas y sus diseños. El acercamiento que hay desde una industria que produce anualmente inmensas cantidades de dinero y que a la vez premia la capacidad creativa de los diseñadores y busca traer siempre algo nuevo al mercado, es un punto que se verá en el siguiente apartado.

Diseño de moda y tejidos indígenas

Los diseñadores de moda, tanto de alta costura como de moda para las masas, hoy en día proponen con libertad atuendos inspirados en las etnias y las culturas autóctonas de Latinoamérica y otras partes del mundo, ingeniando e incluyendo nuevas piezas extraídas de la historia hacia las pasarelas, con un aire de novedad y un poco de *vintage*⁴.

Jean Paul Gaultier, en su colección otoño-invierno de 2010, en la semana de la moda de París, se inspiró en varias culturas alrededor del mundo. Ejemplo de ello son los enormes abrigos de los pueblos de Mongolia, los interminables collares de las mujeres jirafa, la lana a rayas de México (que a su vez nos recuerda tejidos de la zona andina en el Perú), las *babushkas* rusas, las suntuosas sedas orientales y los accesorios de grupos africanos. Esta colección combina la estética de los bordados de los tejidos mexicanos con chaquetas de cuero, materiales de seda, pieles y sacos sastre, aportándole a cada diseño su propio estilo.

En el enlace 1 se puede apreciar que el vestido, particularmente la falda, tiene un diseño que alude a las mantas a rayas de México. Sus colores son variados, y combinan tonalidades cálidas y frías, en este caso amarillos, verdes y rojos son cercanos, mientras que los tonos azules solo se pueden ver al final de la falda. Es interesante que al igual que en los tejidos mexicanos (y en varios tejidos andinos), la falda mantiene el uso de franjas que no tienen el mismo grosor.

El material de la falda del vestido, al contrario de las mantas tejidas mexicanas (que suelen ser pesadas a causa de la lana de los ovinos con los que están confeccionados) parece ser de una tela que tiene poco peso, se ve muy ligera y hace que la prenda tenga mucho movimiento.

En cuanto a los colores de la parte superior de la chaqueta (parte que conforman una suerte de capota circular que cubre todo el rededor del rostro) se puede decir que son similares o iguales a los usados en el vestido. Sin embargo, estos están tejidos uniformemente en sentido circular, sus franjas son del mismo grosor y el orden de los colores responde a un patrón que solo se ve interrumpido por una franja de flores, también tejida, en la zona media. El borde de la capucha está conformado por lo que parece ser piel o alguna clase de imitación de pelo animal.

⁴ Se trata de una palabra inglesa que puede traducirse como “vendimia”. Sin embargo, se usa actualmente para designar objetos antiguos de diseño artístico y buena calidad. La palabra *vintage* podría ser usada como un sinónimo de las palabras retro o clásico.

El resto del diseño de la vestimenta, incluyendo las botas, mantiene un color negro, que hace destacar los colores de las prendas y sus texturas. El uso de los colores se repite, como puede verse en las piezas de los enlaces 2 y 3; no obstante, en la imagen 2, se puede ver que la falda tiene esta vez el diseño de una máscara en la parte final. Cabe destacar que esta falda no parece ser tejida sino estampada, ya que la cara interna de la falda es de color blanco, hecho que no ocurriría en una falda tejida y teñida.

Otro aspecto interesante es que esta vez la falda contrasta con un pantalón de estampado a cuadros y unos zapatos de tres colores (amarillo, verde, rojo) que le roban un poco el protagonismo a esta. Dentro de las prendas que lleva este modelo, se pueden identificar la *babushka* y los collares de las tribus de las mujeres jirafa. En la parte superior, que consiste en una blusa y una chaqueta, se optó por usar el tono negro, lo que le da un descanso al ojo de ver tantas texturas de las telas, sus colores y estampados.

Un segundo caso es el diseñador John Galliano, para la casa Dior con la colección en julio del 2005. Para ella se inspiró en diversas mujeres de épocas pasadas; una de sus piezas es el vestido típico de la cultura del altiplano andino peruano. A Galliano le pareció conveniente la similitud que hay entre las prendas típicas del pueblo originario con la silueta del *new look*; estas están elaboradas en materiales diferentes a los usuales del traje típico, como es el tul y la pedrería. A pesar de que en la tercera imagen hay una representación de la serpiente mitológica de la cultura Paracas, los bordados y los materiales no corresponden a los de la etnia original (enlaces 4-6).

En el caso del enlace 4, se puede decir que es la prenda que se acerca más tanto en forma como en colores a los vestidos tradicionales andinos peruanos, donde la falda es verde y contrasta con la parte superior roja y termina con un sombrero. La tela sin embargo parece ser algún tipo de organza o seda. Además de ser un tanto transparente, la falda tiene bolados, una gran amplitud y el largo va hasta el tobillo, cuando en el vestido peruano la falda sobrepasa solo un poco la rodilla y en algunos casos queda arriba de ella; la tela es más pesada por ser de lana o de algodón, es gruesa y aunque también tiene amplitud no es tan ancha como la falda de Gaultier. En cuanto a la chaqueta que lleva el modelo, se puede notar que su corte se asemeja más a la forma de un *blazer* o a la chaqueta de un traje ejecutivo de mujer. Tiene además un gran escote en V que llega hasta la cintura, donde se puede ver un cinturón ancho. El cuello de la chaqueta es amplio y llega hasta la parte media del brazo y tiene un bordado con hilos dorados y de colores brillantes a lo largo de uno de los lados de la chaqueta.

Todo esto está terminado con un prendedor de metal que pareciera ser una daga con algunos diseños de flores grabadas en el metal. A su vez el sombrero es un poco más grande de lo usual y parece estar hecho con fibras naturales de color café (el mismo tono de los zapatos) y termina en una cinta en el borde de color rojo.

En el enlace 5 se nota una cierta constancia en el diseño, en cuanto a la forma del vestido y el tamaño de las prendas. Lo que aquí cambia son los colores, que pasan de ser rojo, verde y café a amarillo, naranja, vinotinto y morado. Un aspecto interesante es que la falda tiene muchos más bolados pero solo en uno de los lados y al contrario del diseño en el enlace 5 combina dos colores en vez de solo uno.



El cuello de la chaqueta no es tan amplio, pero sí tiene bolados anchos y altos que llegan a la parte media de la cabeza; también tiene un patrón en un lado de la chaqueta, pero este no es un bordado sino unas cintas montadas sobre la tela transparente y delgada de la chaqueta. Aquí los colores van del amarillo al vinotinto, el rosa y el azul celeste.

Cabe destacar que los sombreros son muy altos comparados con los peruanos, y de cerca parecen estar hechos de una malla muy fina, en tonos neutros, donde se destaca su forma y diseño con cintas de color brillante y cálidos (como el vinotinto o el rojo).

En el caso del enlace 6, el diseño es completamente diferente al de las dos imágenes previas. Este parece ser un vestido de noche en tono ocre; la falda es de una tela transparente de un amarillo muy claro. La única particularidad perteneciente a la cultura peruana es la serpiente sagrada de los paracas. Esta serpiente va en la parte frontal del vestido y está hecha en pedrería de tonos verdes. El cuerpo de la serpiente no está completo, sino que parece borrarse en la zona media y al final de la falda, estas zonas vacías son llenadas con pedrería más pequeña y en menos cantidad de color dorado y amarillo. El vestido también está acompañado por guantes hasta el codo en tono amarillo de una tela transparente y tiene un borde en pedrería con tonos verdes al igual que la serpiente.

El último caso es el del diseñador Hernán Zajar, que busca el regreso hacia los elementos que le son propios y que dieron origen a su cultura, en este caso la colombiana. De este país ha elegido la cultura indígena arhuaca, tomando la representación de figuras y símbolos sagrados como los caminos de la Sierra y la fertilidad de la mujer. Para esto usa estampados con formas y figuras abstractas, modernas, futuristas en colores como el negro, la gama de los neones y los pasteles.

En el enlace 7 se pueden ver tres diseños, todos son estampados exceptuando los accesorios de la primera modelo, que son una suerte de tocado indígena (en color hueso y con tres piedras de color azul y un relieve con formas geométricas), dos pulseras doradas gruesas en un brazo y un bolso pequeño y largo como un sobre. Este último también parece ser un estampado, pero sobre un tejido de fibra natural gruesa, como el que se usa para hacer canastos.

Las telas usadas en los tres diseños no son las usuales de los tejidos de la cultura arhuaca. Aquí hay telas transparentes y livianas, en el caso de la modelo de la derecha. La chaqueta de la modelo del centro es un tanto ancha, para que quede como si fuera una talla más que la de la modelo y tiene un color naranja un poco oscuro con estampados geométricos en tono café y una cremallera en el centro que inicia justo debajo del pecho de la modelo. Esta chaqueta es acompañada únicamente de un collar de cuero trenzado de color naranja y dorado. El vestido de la izquierda es pegado al cuerpo y deja ver los brazos y las piernas; llega a la parte media del muslo. El patrón de este vestido combina varias formas esquemáticas geométricas que se usan en tejidos indígenas de la cultura arhuaca, pero este diseñador los combina en una sola prenda.

Un tanto distintos son los diseños del enlace 8. Por ejemplo en la modelo de la derecha la chaqueta es al cuerpo y termina debajo del ombligo. Es de color verde neón y tiene estampados de diseños indígenas en el cuello y la cintura. En el caso de los vestidos de las modelos en la parte izquierda se puede observar que están hechos con una tela ligera, vaporosa, con varios colores, como amarillo, rojo, azul, verde y negro. El estampado se asemeja un poco a las plantas del trópico o las que se podrían ver en las costas colombianas. Los vestidos están acompañados de accesorios como pulseras negras gruesas en el antebrazo, collares de gran tamaño y zapatos en tonos dorados.

Después de haber hecho este análisis tanto de los tejidos indígenas como de las colecciones de estos conocidos diseñadores de moda, es inevitable mencionar tanto las diferencias como las semejanzas entre ellos.

Semejanzas y diferencias entre los tejidos indígenas latinoamericanos y los diseños de Gaultier, Galliano y Zajar

En cuanto a las piezas de la colección de Jean Paul Gaultier inspiradas en los tejidos a rayas mexicanos se puede decir que el patrón de las rayas de diferente grosor se mantiene y el uso del color es casi el mismo, en lo que tiene que ver con las mezclas de tonos. Sin embargo, la diferencia radica en que usó estampado en vez de tejido y la tela de las prendas era liviana al contrario de la gruesa y pesada lana de los tejidos andinos. Otro aspecto que diferencia el uso que le dio Gaultier al patrón rayado de las culturas mexicanas es que este se ve sobre todo en la confección de mantas y no en la de prendas de vestir.

A diferencia de Gaultier, Galliano se preocupó más por conservar tanto la forma del vestido de la zona andina peruana como sus colores. A pesar de esto, decidió combinar los tonos de otra forma y fue más sutil con los hilos tan delicados que uso para los detalles del bordado. Este aspecto es muy interesante, ya que si bien en los trajes típicos de la zona andina se pueden apreciar los bordados, estos están hechos con fibras como el algodón o lana de los camélidos, por lo cual a pesar de que el hilo del bordado sea muy fino, nunca se verá brillante ni tan ligero.

La ubicación de los bordados también es otro aspecto diferenciador, ya que usualmente estos se ubican en la zona del pecho y no a lo largo de toda la vestimenta o en distintos

puntos de la misma como lo hizo Galliano. Se podría decir que en el caso de los vestidos de la zona andina peruana el bordado se usa para centrar la vista en un solo punto.

En cuanto al material, Galeano no usó ni el algodón ni las lanas típicas de estos trajes, sino sedas y organza. El largo de los vestidos, las transparencias y las distintas capas bajo las faldas para darle amplitud son otra diferencia. En el vestido tradicional peruano lo que da la amplitud es la forma en la que se cose la tela de la falda a la parte de la cintura con ondulaciones gruesas que se mantienen gracias al grosor, peso y rigidez de la lana.

Por último, con relación a su colección se puede observar que los sombreros están hechos de algún tipo de malla fina de color café o negro y finalizado con una cinta de seda que contrasta con el tono neutro y combina con el resto de la vestimenta. En cuanto al sombrero típico peruano, este está hecho con paño rígido, que es una tela de lana tupida. Aunque el color es el mismo, la forma no es tan alargada ni tan abombada, además no suele tener ningún tipo de decoración, como son las cintas en el caso de Galliano.

Referente a la colección de Zajar inspirada en la cultura arhuaca se puede decir que el diseño de las telas (las formas esquemáticas geométricas) de la cultura se mantienen. Sin embargo estos diseños están estampados, no tejidos. A su vez las telas no son de lana o algodón sino de sedas, telas licradas o denim (mezclilla) de colores como el naranja o el verde neón.

En cuanto a la forma de las prendas, estas no se asemejan a las prendas tradicionales arhuacas, sino más bien a ropa más común, como son los *blazers* o los vestidos cortos pegados al cuerpo. Las telas como la seda se usaron para crear una suerte de chal de gran tamaño, ligero y un poco translúcido.

La mayoría de colores son en tonos tierra, combinados con el negro para dar contraste, sin embargo se pueden ver tonos neón que no son propios del tejido arhuaco, que se distingue por su sobriedad y sencillez. En el caso de los vestidos de estampados más coloridos, se asemejan más a las formas y colores de las plantas y flores cercanas a las costas colombianas o a las encontrados en parques naturales como el Tayrona en Santa Marta, pero son vestidos más inspirados en la vida caribeña que en la cultura arhuaca.

Conclusiones

La primera conclusión se refiere a que el tejido indígena y sus diseños tienen una función, simbolismo y significación claros por cuanto son reflejo de su vida diaria y su cultura, y ayudan a identificar el estatus del individuo dentro de la comunidad de la cual forma parte. Muy importante es que el azar no desempeña un papel en el tejido indígena, porque todos los elementos que lo constituyen tienen una función, sin importar la sencillez del tejido mismo.

En el caso de los tres diseñadores de moda contemporáneos que se inspiraron en estas culturas, se puede reconocer que están más enfocados en un proceso de globalización en el cual las culturas se fusionan formando una única cultura global y en donde el hombre no es perteneciente a una etnia particular, sino que es un habitante de mundo, por lo que las prendas terminan reflejando esta idea.

Justamente, se han visto en la última década, en especial en los últimos cinco años, cómo varios diseñadores de modas y grandes marcas como H&M o Desigual toman la forma visual del diseño de los tejidos, pero cambian los materiales y su significado, o simplemente lo despojan de este. Aquí la técnica manual se pierde o se deja para detalles relativamente pequeños en comparación con el diseño total.

En algunos casos, como en el de Gaultier, es complicado distinguir el diseño indígena, debido a que se pierde en la cantidad de culturas que mezcla en una vestimenta. Podría decirse que no se puede apreciar ninguno de los diseños originales ni su riqueza cultural. Con esto no se está diciendo que esta reinterpretación de los diseños indígenas no es válida. Al final, desde la perspectiva del diseño, se puede tomar inspiración de cualquier lugar, situación, cultura o sujeto y, en este caso, es mayoritariamente una inspiración visual más que de contenido.

Otra faceta interesante de las colecciones, por ejemplo, de H&M con inspiración en tejidos de los indios americanos y tribus africanas, es que en ellas la prenda misma es reemplazable, ya que está hecha para durar un periodo no muy largo (una sola temporada), cuando el llamado “diseño étnico” está en auge dentro de la industria de la moda y el mercado. Estos artículos tejidos (en fábricas, a máquina y por varios trabajadores) van dirigidos a un mercado y un público muy amplio y tanto sus materiales como su producción no son de una alta calidad o durabilidad.

Al contrario de esta situación, los tejidos indígenas están hechos para ser longevos, soportando el mayor tiempo posible. Por este motivo se hacen con materiales de alta calidad, procesados, decorados y teñidos por la misma persona que se encarga del tejido, en pro de conservar su calidad y su simbolismo. Sin embargo, es importante evidenciar que hoy en día en Latinoamérica esto ha ido cambiando, debido a las culturas indígenas y la relación entre su propia cultura y el mercado mundial. Actualmente hay muchas técnicas que se han perdido por la influencia del turismo, la poca autoestima cultural y la exportación de fibras industrializadas de distintos mercados del mundo, como por ejemplo el poliéster y los colores neón.

Si bien los diseñadores de modas y el “estilo étnico” no buscan hacer un tejido indígena en toda la regla, sí lo usan como inspiración para crear un nuevo estilo. Es claro que demuestran una apreciación de los textiles y sus diseños; sin embargo es inevitable no darse cuenta de cómo el significado del tejido, en gran parte se diluye y el aspecto social del tejido y el acto de tejer se pierde.

Referencias

Aguilar, C. (s. f). *El tejido en las tribus indígenas de Colombia. Unidad y diversidad*. Recuperado de <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/geografia/geofra1/tejido.htm>

Ballestas, L. H. (2010). *Las formas esquemáticas del diseño precolombino de Colombia. Relaciones formales y conceptuales de la gráfica en el contexto cultural colombiano*. Madrid. Recuperado de <http://eprints.ucm.es/9885/>

Buitrón, D. (2000). Los tejidos paracas. Expresión del conocimiento tecnológico y artístico de una sociedad regional del antiguo Perú. *Boletín Museo de Arqueología y Antropología*, 3(6), 10-15. Recuperado de http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/publicaciones/antropologia/2000_N06/contenido.htm

Canal Moda. (s. f.). *Cali Exposhow 2012. Hernán Zajar*. Recuperado de <http://moda.laverdad.es/pasarelas/primavera-verano/2013/cali-exposhow-2012/hernan-zajar/foto14.html>

Chaves, A., Morales GómezGómez, J., y Calle, H. (1995). *Los indios de Colombia* (2.a ed.). Quito: Editorial Mapfre.

H&M for Coachella. (2015). Recuperado de <http://www.themanikinstore.com/en/hm-per-coachella/>

H&M Season of Sun 2012 Collection. (2012). Recuperado de <http://wantandafford.com/2012/campaigns/hm-season-of-sun-2012-collection/>

Mower, S. (2005). *Christian Dior. Fall 2005 Couture*. Recuperado de <http://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2005-couture/christian-dior>

Phelps, N. (2010). *Jean Paul Gaultier. Fall 2010 Ready-To-Wear*. Recuperado de <http://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2010-ready-to-wear/jean-paul-gaultier>.

Piñerua Monasterio, F. (2011). *Antropología y ecología* UPEL. Recuperado de <http://antropologiayecologiaupel.blogspot.de/2011/12/cultura-inca-tejidos.html>

Enlaces citados

Enlace 1

<http://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2010-ready-to-wear/jean-paul-gaultier>

Enlace 2

<https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2010-ready-to-wear/jean-paul-gaultier/slideshow/collection#28>

Enlace 3

<https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2010-ready-to-wear/jean-paul-gaultier/slideshow/collection#27>

Enlace 4

Christian Dior. Fall 2005 Couture. <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2005-couture/christian-dior/slideshow/collection#14> (08.05.2016).

Enlace 5

<https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2005-couture/christian-dior/slideshow/collection#16>

Enlace 6

<https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2005-couture/christian-dior/slideshow/collection#18>

Enlace 7

<http://moda.laverdad.es/pasarelas/primavera-verano/2013/cali-exposhow-2012/hernan-zajar/foto4.htm>

Enlace 8

<http://moda.laverdad.es/pasarelas/primavera-verano/2013/cali-exposhow-2012/hernan-zajar/foto2.html>

Felisa Mújica Roncery

ORCID: 0000-0001-8276-3519

Licenciada en Artes Visuales de la Universidad Pedagógica Nacional. Actualmente se encuentra cursando sus estudios de maestría en Ciencias del Arte y el Diseño (M. A. Kunst- und Designwissenschaft) en la Folkwang Universität der Künste en Essen, Alemania. El enfoque de sus estudios es principalmente teórico, dirigido al análisis de la educación artística y el papel de las artes en el mundo de hoy, junto a un gran interés por la investigación en torno a la cultura visual y la alfabetización visual.

Correo electrónico: felimuron@gmail.com
felisa.roncery@folkwang-uni.de

Artículo de análisis o reflexión recibido en noviembre de 2017 y aceptado en enero de 2018.