

# ***Identidad multicultural en las relaciones arte- moda, presente en diseñadores argentinos***

GARIGLIANO, Raquel / FFyL, UBA – raquelgarigliano@hotmail.com

VASCONI, Patricia / FFyL, UBA - patriciavasconi@gmail.com

---

*Eje: Historia cultural e Historiografía*

*Tipo de trabajo: ponencia*

---

*Palabras clave: Identidad – Hibridez cultural – Multiculturalidad.*

## ***Introducción***

Considerando las relaciones e intercambios entre la moda y el arte como expresiones de la praxis creadora, en esta ponencia nos proponemos visibilizar la presencia de la multiculturalidad en tres diseñadores de moda, argentinos contemporáneos, cuyas creaciones interactúan con expresiones artísticas identitarias, devenidas de intercambios culturales propios de nuestra historia como nación, haciendo foco sobre la relación multiculturalidad-identidad-hibridez cultural. Qué entendemos por moda y qué vínculos tiene con el campo del arte. No es lo mismo hablar de vestimenta, que de moda. La primera refiere a toda prenda, accesorios e intervención corporal (pintura, tatuaje, piercings, etc.) con las que el hombre hace de su cuerpo natural, biológico, un cuerpo atravesado por lo cultural, y por ende, comunicativo. De ahí que el vestirse no tiene sólo una finalidad de protección, sino de expresión de una situación que puede ser social, económica, ideológica, entre otras. La vestimenta ha formado parte de la existencia humana, desde los primeros tiempos. Pero lo que hoy se denomina campo de la moda, siguiendo a Pierre Bourdieu (1998, p.108) tiene una existencia de aproximadamente cinco siglos. Éste se fue constituyendo progresivamente desde la Modernidad al calor de las luchas por el poder simbólico entre la ascendiente burguesía y la nobleza cortesana, en las cuales ropajes y adornos constituían signos de distinción, y por tanto, del posicionamiento de quien los llevaba en la jerarquía social. La moda emergió como un fenómeno social que afectó a la vestimenta en su más amplia acepción incluyendo todo tipo de accesorios, peinados y ornamentos. Sus características fundamentales han sido, desde entonces, una breve temporalidad- cada vez más breve- y cambios arbitrarios, los que si bien pueden relacionarse con algunos factores económicos, históricos y sociológicos, no están determinados absolutamente por ninguno de ellos,

respondiendo a una lógica propia que debe ser interpretada, como expresa G. Lipovetszky (2004, p.176) desde términos claves como: culto a la novedad- fantasía estética- espíritu lúdico- imitación- individualización-artificio- gratuidad.

Respecto a su asociación con el arte, un sector de la producción de la moda, como lo es el diseño de autor, presenta los caracteres esenciales que hacen a una praxis creadora —según la definición de Sánchez Vázquez— (2003, p.57), como la indeterminación del proceso y del resultado, y la originalidad del producto con una intencionalidad estética y comunicativa innegable. El diseño de moda de autor se incluye dentro de esta tipología de praxis, ya que sus producciones no pueden comprenderse sólo desde su racionalidad económica, ligada a la producción industrial y orientada al mercado.

Desde la analogía de prácticas, percibimos que entre la moda y el arte se han desarrollado algunas líneas de relación como:

- La obra de arte como registro de la moda, en tanto posibilita una lectura de la historia de la moda a partir de las obras de arte.
- La moda como homenaje al arte, ya que muchos diseñadores realizan sus creaciones intertextuando con el arte.
- Una tercera relación se concentra en la siguiente cuestión: ¿moda o arte? ¿diseñadores o artistas? generada por las prácticas de artistas que han producido diseños de moda como el caso de G. Klimt, Dalí, Sonia Delauney, y entre nosotros Marta Minujín, Dalila Puzzovio, entre otros. Nuestro análisis se apoya en los siguientes fundamentos conceptuales-teóricos.

Desde lo *antropológico*, siguiendo a Ernst Cassirer, entendemos al hombre como un ser simbólico que se encuentra inmerso en un universo simbólico, es decir, en una cultura. Por tanto, su relación con el mundo se encuentra mediatizada por las producciones simbólicas que se han creado en el contexto cultural al que pertenece. De ahí que el cuerpo mismo pueda ser entendido como lenguaje, en tanto se comunican intenciones a través de las intervenciones que se realizan sobre el mismo.

Así, tanto el vestido como la moda pueden ser leídos en esta clave simbólica, considerando que estas intenciones comunicativas tienen a su vez directa relación con prácticas sociales-simbólicas del contexto social en que se producen. Superando el dualismo cuerpo-alma, entendemos al hombre totalidad diferenciada, donde sus dimensiones espirituales y materiales interactúan pero conservan su especificidad. Desde este lugar es que podemos comprender que “no vestimos al cuerpo sino que nos vestimos”; por ello toda vestimenta constituye una práctica simbólica inserta en un contexto social.

Desde lo *epistemológico*, el paradigma de la complejidad, tal como lo entiende Edgard Morin, nos permite conceptualizar la dinámica relación entre lo individual y lo social, constitutiva de la sociedad como estructura compleja. La misma se nos presenta como dialógica entre las opciones individuales y las imposiciones sociales, que comprende tanto lo conflictivo como la confluencia. Recursiva, porque en esa relación los condicionamientos son mutuos; pudiéndose hablar también de una hologramática, en la medida en que el caso particular manifiesta los caracteres del conjunto.

Desde la *perspectiva de una identidad multicultural*, la presencia del otro cultural es un constitutivo de nuestra cultura, lo que nos puede llevar a dos posiciones extremas: por un lado quedar atrapados en una fragmentación de formas y lenguajes que obstaculiza la comprensión de quiénes somos, y por otro, aferrarnos a una de dichas formas de tal modo que se concluye en la negación de lo distinto. La multiculturalidad, en nuestra opinión, debe ser entendida como interrelación, no como mera coexistencia de culturas diversas en un mismo espacio, tal como lo expresa Alain Touraine:

El multiculturalismo no consiste en una fragmentación de la sociedad en comunidades encerradas en sí mismas(...) El multiculturalismo sólo tiene sentido si se define como la combinación, en un territorio dado, de una unidad social y de una pluralidad cultural mediante intercambios y comunicaciones entre actores que utilizan diferentes categorías de expresión, análisis e interpretación (Touraine 1997, p.178).

Esa interrelación, construida tanto desde el acuerdo como del conflicto, genera como lo dice García Canclini, un producto cultural novedoso: la hibridez cultural (1992, p.14). La hibridez es una categoría fecunda al tratar de comprender el fenómeno de la identidad cultural de nuestra realidad como país. La identidad es esencialmente histórica y, por ello, dinámica. Va atravesando sucesivas reestructuraciones en un diálogo permanente con los procesos que se desarrollan en el seno de la sociedad. En la cultura nunca se parte de cero, siempre hay un suelo de construcciones previas que van señalando caminos y orientando opciones. Sin embargo, esto no habilita a reducir lo que hoy somos a lo que *ya se ha sido*. Sino que siempre es imprescindible asumir un fuerte compromiso con los desafíos de los tiempos, dando respuestas a los mismos, para posibilitar a la comunidad situarse en su contemporaneidad. Quizás sea una buena imagen pensar nuestra relación con el pasado como un “bucle recursivo”, que va

regresando a lo anterior pero desde una perspectiva actual, retomando lo *ya sido* desde la posibilidad de nuevas recreaciones. De ahí que resulte importante repensar el tema de la identidad; no como mero dato sino como un proceso de construcción y cimentación de costumbres, lenguajes, imaginarios y actitudes compartidas por una comunidad que está siendo permanentemente reelaborado por el influjo de circunstancias y aportes externos. Posicionándonos, como ya afirmamos, en un paradigma complejo, podremos percibir este recorrido entre multiculturalidad e identidad como un diálogo. Diálogo que implica que: a) Lo uno y lo otro no son entidades cerradas sino que se constituyen en el acto mismo del entrecruzamiento dialógico; b) hablar de diálogo no significa una mirada ingenua, sino reconocer la presencia de oposiciones y conflictos.

Desde esta perspectiva, entendemos que la multiculturalidad estuvo presente desde los primeros siglos de nuestra constitución como nación. Ya en los pueblos originarios, cada uno con sus particularidades, se producían intercambios culturales. La llegada del conquistador español aportó, en un proceso marcado por el choque y enfrentamiento inicial, la presencia de una alteridad cuestionadora de las prácticas aborígenes y hasta de su entidad ontológica. Pero con el correr del tiempo, esta contradicción primaria también involucró cruces, préstamos y apropiaciones; con lo cual la hibridación aparece como fenómeno cultural explicativo.

A este primer proceso de hibridación, y haciendo un salto temporal, se añaden nuevas hibridaciones producidas tanto por los aportes traídos por las oleadas inmigratorias iniciadas desde mediados del Siglo XIX, como por las migraciones internas desde la década de 1930. Proceso de mezcla y fusión que se ha acentuado mucho más aún a partir de la globalización y de la ampliación de las redes comunicativas. Así, la multiculturalidad es una realidad constitutiva y actual sin la cual no podemos comprender las diversas producciones, y debemos verla como un constante intercambio entre culturas que implica negociaciones, conflictos, imposiciones, apropiaciones, etc.

Desde lo *metodológico*, considerando los aportes de la hermenéutica, la iconología, el proceso indicial así como el análisis intertextual, se visibilizará en este trabajo de qué modo tres diseñadores contemporáneos argentinos, Francisco Ayala, Pablo Ramírez y Mariana Cortés, resuelven el desafío de comunicar identidad “mixturando” lo propio, lo apropiado y lo – actualmente – otro, manteniendo un fuerte vínculo con expresiones artísticas de diferentes vertientes culturales, resultado a su vez de relaciones interculturales. Esta recuperación cultural,

supone una recreación que pone en diálogo las estéticas históricas de nuestra realidad con las propuestas que circulan en el ámbito de la moda globalizada, articulando no sólo expresiones culturales coetáneas, sino también temporalidades. De este modo, estamos ante la gestación de una nueva hibridación, surgida de la intención de insertarnos en mercados internacionales, sin perder nuestra sustantividad.

### ***Francisco Ayala***

Francisco Ayala es un diseñador de origen santafesino, radicado en Buenos Aires. Ha desarrollado colecciones con estampes, inspirados en las culturas indígenas, bordados y pintados en prendas de moltería europea (figura 1). Estos singulares trajes fueron expuestos en el Museo Nacional del Hombre que forma parte del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano y en el Museo Nacional de Bellas Artes. Refiriéndose a la particular identidad que manifiesta en sus trabajos, Ayala dice:

Nosotros somos una suma de italianos más españoles más los indios que vivían acá en estas tierras sin que nadie se metiera. El ser humano en estado puro, acá, evolucionó de esta manera. Eso está genéticamente en todo. ¿Cómo se amalgama el italiano con el indio y con el español, por ejemplo? Mis vestidos están llenos de humanidad. Están todos “tocados”, tienen como un alma, representan a América Latina (...) Lo mío es una aproximación a las culturas aborígenes en los trajes que diseño. Alejandro Fiadone es diseñador gráfico, empezó recolectando diseños de aborígenes. Simplemente tengo una sensibilidad para percibir que, afirmando esa estética, puedo diferenciarme de otras.<sup>1</sup>

En sus creaciones pueden apreciarse claramente la relación con motivos simbólicos de los pueblos originarios. Las figuras simbólicas de la serpiente alada, el felino con apariencias draconiformes, la estilización geométrica de guardas serpentiformes, guardas rítmicas, representaciones ornitomorfos y anfibios hablan de una apropiación por parte del autor de motivos procedentes de las culturas agroalfareras argentinas de Aguada, Belén, Santa María y

---

<sup>1</sup> Cfr. *Revista Archivos del Sur*. Entrevistas. Diálogo entre la historiadora Hebe Clementi y Francisco Ayala. Buenos Aires, 23-01-2011. Recuperado de: <http://revistaarchivosdelsur-entrevistas.blogspot.com.ar/2011/01/dialogo-con-hebe-clementi-y-francisco.html>

Chaco-santiaguëña, procediendo otros motivos de la cultura Wari.

La recurrencia de estos símbolos en las representaciones de gran parte de los pueblos indígenas constituía un verdadero hábito que actuaba performativamente para introducir una visión de la realidad, actuando como fuerza legitimadora del orden social impuesto por los poderes hegemónicos que actuaban en el mundo aborígen. El creciente grado de complejización de estas culturas - aunque diverso según las regiones- hace que a través de sus creencias religiosas y mitos brindaran explicaciones del mundo físico y social, suministrando las necesarias legitimaciones a los problemas que la realidad les plateaba, surgiendo así un sistema de comunicación a gran escala (cultura) que fija los referentes a través de los cuales se otorga orden y predictibilidad a las prácticas humanas y sociales. Erigiéndose, de este modo. un amplio y variado edificio simbólico que, dada su recurrencia, difusión y rasgos comunes, se reconoce hoy como signo identitario de las culturas aborígenes. Alejandro Fiadone expresa al respecto:

Los símbolos son portadores de gran cantidad de información. Y no sólo local; acompañando un dinámico intercambio humano y cultural, muchos fueron trasladados por toda América y adoptados, por necesidad o imposición, para expresar nuevos conceptos (Fiadone 2003, p.39).

Este complejo simbólico poblado de estas representaciones simbólicas comunicaba así su cosmovisión, en tanto “aproximación existencial que el indígena tiene acerca de la realidad que lo rodea –incluyendo el universo, así como las formas que adopta el hombre y la comunidad para relacionarse con él” (Sarasola 2004, p.24). Los principios cosmovisionales comunes a los pueblos indígenas americanos –que se traducen en representaciones simbólico-artísticas semejantes- se basan en la concepción cíclica del tiempo, la cuatripartición del espacio humano y estructuración vertical del cosmos, la complementación de los opuestos duales, la sacralidad de la naturaleza (y de sus cuatro elementos: tierra-agua-aire-fuego) y el sentido comunitario de la vida. El aprovechamiento intencional por parte de los poderes hegemónicos de la proximidad, contigüidad y conocimiento pragmático que el indígena común mantiene con la naturaleza, deriva en la adopción de motivos iconográficos zoomorfos, fitomorfos y antropomorfos presentes en las obras artísticas, los que para el aborígen constituyen una presencia metonímica de sus divinidades.

Como en la gran mayoría de las culturas, aunque hay excepciones, esta representación

divina no puede aproximarse a la vida real o profana, de ahí que los modos, sistemas y formas de representación de una deidad requieran procesos de sacralización a través de procedimientos como la abstracción, geometrización, iteración rítmica, movimientos de las figuras en el plano, metamorfosis, polimorfismo, antropomorfismo, horror al vacío, ambigüedad espacial, anotropismos, esquemas compositivos basados en lo cosmogónico, uso simbólico del color y de los materiales. “Su verdadero sentido como lenguaje surge de esa extraña disociación de elementos, combinaciones y reconstrucciones, aún de la imagen realista” (Rex Gonzalez 2007, p.16).

Esa posibilidad de los dioses y espíritus de transformarse y revertirse en diversos y múltiples avatares a través de las formas y modos de representación, es también lo que distingue las expresiones de las diversas culturas.

De este modo, y como puede observarse en las láminas, Francisco Ayala se apropia de la simplificación y abstracción que de la serpiente alada se hicieron en los ceramios de la cultura Chacosantiagueña. Siendo este uno de los mitogramas más recurrentes en América, que a pesar de las diferentes formas, siempre significa la hierogamia esencial entre la tierra (serpiente) y el cielo (alas). Simbolismo que alude a la totalidad, complementando la dualidad de los opuestos tierra y aire. Encuentra también inspiración en la esquematización y desnaturalización de la figura del cóndor, que como tal aparece en motivos cerámicos tanto de la cultura chacosantiagueña como en vasos santamarianos. Se trata siempre de aves poderosas, cuyas alas o plumas son índices del espíritu-cielo-aire, presentes generalmente en los atuendos de grandes dignatarios e identificándose también con las fuerzas solares. Los contrastes rítmicos generados por la iteración y sucesión aditiva de varios de los motivos, resignifica la importancia que el ritmo de los ciclos vitales tenía para estos pueblos. En otros diseños, el creador también aborda diseños draconiformes propios de la Aguada, en los que la unión del felino y la serpiente como signos de la fertilidad terrenal (masculino y femenino), se complementa con las alas que indican la dimensión celestial (espíritu); completándose con las representaciones de anfisbenas con las que se simboliza el eterno ciclo de la vida y la concepción de totalidad del cosmos. El diseñador se apropia, no sólo de los símbolos aborígenes, sino también de sus modos de representación.

## ***Pablo Ramírez***

Pablo Ramírez, nacido en Navarro, Prov. de Buenos Aires, se dedica al diseño de moda desde el año 2000. Ha presentado la colección Otoño Invierno 2012 *Carmen*, que dio apertura a la Semana de la Moda en Buenos Aires en el histórico Teatro Colón, organizado por el Centro Metropolitano de Diseño e inspirada en la ópera homónima de Georges Bizet (1847) (figura 2). En la obra, y también en la recreación de Ramírez, aparece la figura de la maja vestida con basquiña, falda amplia, jubón, prenda de arriba ajustada al cuerpo, basándose en el empleo del velo o rebozo, como atributo identitario de la mujer española. Esta prenda, confeccionada en diferentes tipos de géneros, más finos como la seda o más rústicos de algodón o lana, y de profundo arraigo en la Península Ibérica, constituye uno de los signos arquetípicos de multiculturalidad e hibridación, producto de sucesivas transferencias, simbolizaciones y apropiaciones culturales. En el mismo confluyen tradiciones procedentes tanto de los primeros pueblos ibéricos, como de la posterior influencia romana. Pequeñas estatuillas ibéricas y representaciones romanas corroboran el uso del velo o rebozo desde épocas muy antiguas. No obstante, es a partir del dominio islámico que su uso se generaliza en la Península, llevando a la misma las tradiciones de los velos orientales y musulmanes. No sólo como prenda que brindaba protección, sino también con todo el significado simbólico que contenían. Antiguos grabados españoles reproducen su uso, tanto en las damas de la alta sociedad como especialmente entre las mujeres de las clases populares, las características “majas”, quienes desarrollaron estilos propios ejerciendo influencia en los sectores cortesanos.

En el arte, su representación era casi ineludible en la figura de la Virgen María ya desde la Edad Media y Renacimiento. Rafael subrayaba el misterio de este atuendo en sus *Madonnas* y en la “*Donna Velata*” (1516), al igual que Antonello de Messina. Mientras que Antonio Corradini sorprendía con la sensualidad entre sagrada y profana de sus marmóreas “veladas”. Los velos negros o blancos, arrebozados, colgando en sinuosos y atractivos pliegues de tafetán, encaje o de simples paños aparecen como atributo del vestuario femenino en lienzos de grandes maestros como Velázquez, Zurbarán, Murillo y Goya. Aún un sueco como Alexander Roslin, logra sorprender en el Rococó francés con su encantadora “Dama del Velo” (1768). Trasladado a las colonias españolas americanas, tanto su uso como su representación en la producción rioplatense colonial y decimonónica, hacen lo suyo. Una de las más antiguas es la



acuarela del jesuita Florián Paucke, quien en *Hacia allá y para acá* ilustra el atavío del rebozo negro entre las damas de la nobleza española, así como la acuarela anónima *Paseo de majos al estilo del Buenos Aires* (S.XVIII). Para los pintores viajeros de comienzos del Siglo XIX resulta un atractivo muy especial la representación de las mujeres rioplatenses arrebozadas con sus mantillas y peinetones, como vestimenta identitaria. Emeric Essex Vidal dice que la diferencia entre la mantilla y el rebozo estaba dada por la condición social. Las mujeres de alcurnia llevaban mantillas de seda que sujetaban bajo la barbilla con la mano o el abanico. El rebozo, confeccionado con tela de bayeta, era característico de los sectores más bajos, aunque con el correr del tiempo todas las mujeres lo usaron para protegerse del frío. Lidia T. Berón, expresa que, desde fines del siglo XVIII y principios del XIX la mantilla pasó a convertirse en el elemento característico del atuendo femenino (2011, p. 181). Y su representación también se constituyó en rasgo típico de la mujer rioplatense, desde Emeric Essex Vidal hasta César Hipólito Bacle, desde Monvoisin hasta Mauricio Rugendas. Siendo precisamente el brasileño Palliere quien pintará el uso del rebozo femenino, tanto en los ambientes urbanos, como en los indígenas y rurales.

Por otro lado, resulta sumamente interesante el abordaje que Rugendas realiza de las “tapaditas” de Lima. Eva M. Valero Juan dice:

En esta ciudad de boato, adquirió un protagonismo indiscutible desde los orígenes la limeña, que comenzó a aparecer en los textos derrochando gracia y belleza tras el insinuante y a la vez recatado ropaje de saya y manto, con el que se cubría casi la totalidad del rostro; una imagen que se construía al mismo tiempo que la capital virreinal continuaba creciendo a lo largo de aquellos primeros siglos (Valero Juan, 2008, p.1).

En esta capital virreinal se había generalizado el uso del rebozo desde el siglo XVI, arraigada costumbre femenina que consistía en tapar con grandes mantones de seda sus cabezas y caras, dejando sólo un ojo al descubierto. Este modo de vestir, de profunda herencia española y que persistió en Lima hasta bien entrado el siglo XIX, constituye un motivo esencial tanto en las pinturas del francés Leonce Angrand como en las del mulato limeño Pancho Fierro, quien como ninguno logró fijar en acuarelas esta costumbre de las mujeres limeñas. Eva M. Valero Juan cita esta poesía de José Gálvez:

¡Oh, ciudad milagrosa  
de raro hechizo y de lisura fina, que  
esconde con rebozo de neblina su  
gracia recatada y misteriosa, como  
lueñe Tapada,  
que deja apenas entrever la rosa y el  
pálido jazmín de una mejilla,  
ya la embrujada y dulce maravilla de  
una sola mirada! (*ibidem*, p.5)

Velo de Virgen, de monja, de dama noble, de anciana, de indígena o de simple pastora y campesina. Prenda práctica, de abrigo, signo de sacralidad y de recato, de estirpe o estrato social, de juventud o ancianidad, de coquetería, clandestinidad o seducción. Diversos, distintos, protectores, intrigantes, misteriosos... Tanto unos como otros, signos hoy de presencia multicultural en los diseños de autor de Pablo Ramírez.

### **Mariana Cortés**

La diseñadora Mariana Cortés, la mente creativa de la marca Juana de Arco, nació en Arribeños, provincia de Buenos Aires. Se recibió en la Universidad de Buenos Aires, y de la mano de la marca que creó, abrió una tienda de venta a la calle, un taller de experimentación textil y una galería de arte en el incipiente barrio de Palermo Soho. Rápidamente, sus creaciones supieron diferenciarse y construir un estilo propio, cuya impronta es reconocida actualmente en varias partes del mundo (figura 3). La diseñadora afirma: “Juana es un estilo. Es colorida, atemporal, con prendas y texturas cómodas. Recupera lo artesanal y las técnicas populares para que jueguen y descubran su propia imagen” (Mognoni 2011, p.111).

En este caso, nos interesa puntualizar el rescate que ella realiza en estas creaciones del Ñandutí, una de las técnicas artesanales más populares e identitarias de Paraguay.

El nombre *ñandutí* —trabajo de hilo y aguja sobre bastidor— pertenece al idioma guaraní y significa: tela de araña, aludiendo a la similitud del encaje con el tejido de la *epeira*, una araña común en la selva paraguaya. Su característica más sobresaliente está dada por una estructura

regular en cuadrados, rectángulos o círculos cuya urdimbre es siempre radiada. Sobre los rayos que se forman se van disponiendo, con la aguja, motivos ornamentales que se suceden, también, de modo concéntrico. Para rellenar los espacios vacíos que quedan entre las estructuras, es muy frecuente que se use una urdimbre reticulada, sobre la cual se van disponiendo otros motivos ornamentales. Este tejido comenzó siendo de hilo blanco, para luego incorporar los colores.

Su génesis hispana se encuentra en el denominado “encaje de Tenerife”, aunque no sólo se desarrolló en la isla mencionada del archipiélago canario, sino también en la provincia de Salamanca, productora de los “soles salmantinos”, y en Cataluña, donde en lugar de círculos se hacen cuadrados. Cronológicamente se lo puede rastrear en España a partir del siglo XIV, sin embargo estos desarrollos ibéricos, en lo que hace a los patrones de su diseño, nos remiten a la influencia del otro cultural constituido por la presencia árabe en la península, tal como lo podemos constatar en motivos semejantes presentes en los arabescos islámicos.

En América, esta práctica del encaje comienza a partir del siglo XVII, con relación al culto o al ámbito doméstico. Se empleó en las Misiones Jesuíticas, siendo los textiles artesanías indispensables para el embellecimiento del templo. Los manteles de altar eran siempre abundantes; la lencería de sacristía, y sobre todo las albas, se ornamentaban tratando de que fuesen lo más atractivas posibles. El ñandutí es en sí mismo un claro ejemplo de hibridación, donde se fusionan la técnica europea y forma de construir hispánica, y por otro los simbolismos nativos. Dentro de los soles, óvalos, cuadrados, desfila todo un mundo de seres vegetales, animales y objetos que son parte del mundo cotidiano de la artesana paraguaya. Ella los descubre y nos lo descubre. Nos abre su mundo y, por ello, los nombres mantienen su lengua materna. Trae del mundo animal: monos, felinos, picos de ave, alacrán, pisada de buey, tela de araña, cola de zorro, caracol, murciélago, etc. De lo vegetal nos llegan: flor de maíz, margarita, flor de guayabo, romero, palmera, cardo, pasionaria, etc. Del mundo doméstico: horno de chipa, chipa dulce, nicho, mortero, canastilla etc. También leyendas como la de la cruz<sup>2</sup> o la del karaf octubre.<sup>3</sup> En cuanto a los puntos de remate o relleno aparecen: flor de guayaba, punto arroz,

---

<sup>2</sup> La cruz para el mundo guaraní ya era conocida antes de la conquista a través de este mito que nos cuenta que Ñandervusú /el padre primigenio trajo una eterna cruz de madera que colocó mirando hacia el este, pisó encima y comenzó a hacer la tierra. De ahí que se la entienda como el soporte del mundo.

<sup>3</sup> Karaf octubre es un duendecito con apariencia de un anciano encorvado que porta en una mano una bolsa o maleta para llevarse alimentos y en la otra una “guacha” para castigar a quienes no habían guardado alimentos. Llega en el mes de octubre (mes de la miseria) y por ello el último día de septiembre se celebran grandes comilonas. Luego de revisar las viviendas y propinar severas palizas a quienes no han ahorrado, el duende se retira y entonces los

cadena, filete, filigrana.

El modo de construcción del tejido que forma el ñandutí está basado en la configuración geométrica, iteración y combinación compleja de una unidad modular basado en la figura de un círculo o cuadrado. La disposición visible de los hilos permite relacionarlo con el modo de construcción del arabesco islámico, cuya base conceptual es puramente matemática. Este modo de construcción proviene del Islam cuyas operaciones y cálculos matemáticos sobre el plano (aparentemente decorativos) tenían un significado relacionado con la aproximación al infinito. Estas operaciones pueden ser realizadas conscientemente, pero la observación por parte de un artista también permite llevarlas a cabo intuitiva o experimentalmente. Como lo han observado tanto Escher como Ghyka, en ellos se encuentran diferentes tipos de simetrías, aunque preferentemente predomina la radial. Movimientos de figuras en el plano como rotación y traslación, empleo de composiciones modulares, entrecruzamientos intrincados e intersecciones de líneas sobre la unidad modular de círculo o cuadrado, generación de diferentes ritmos, son las distintas operaciones que permiten la configuración de los arabescos, y en este caso, de los diseños del ñandutí. Como lo expresa Ghyka, “el octógono estrellado (compuesta simplemente de dos cuadrados cruzados perpendicularmente) ha sido empleado como motivo geométrico de ornamentación en el arte musulmán” (Ghyka, 1977, p 78). Estos complejos patrones pueden bien ser considerados como teselaciones matemáticas que pueden extenderse indefinidamente a través de las participaciones espaciales. De ahí que sugieran la dimensión del infinito.

A su vez, es dable reconocer que tales movimientos matemáticos sobre el plano, así como las particiones del espacio para enlazar las diferentes unidades modulares y motivos centrales generan percepciones y cualidades estéticas como: ritmos sucesivos, alternados, crecientes y decrecientes; equilibrio armónico en algunos y sensación de ambigüedad espacial, tensión u horror al vacío en otros. Todo lo cual facilita y/o estimula la recepción, así como la valoración estética de este tejido. De algún modo, como sucede con los motivos del arte precolombino, el empleo de estas operaciones matemáticas permiten una transformación y/o transfiguración de la realidad que se relaciona simbólicamente con la dimensión espiritual o el infinito. La exuberante riqueza visual de los diseños de Mariana Cortés se asimila al gran espectáculo que en las Misiones habrían producido los textiles en el interior del templo; lo cual, conjugado con

---

habitantes de los ranchos barren con ramas bendecidas tres esquinas de la casa, dejando una libre para que por allí se vaya la miseria

una perfección técnica incuestionable, hace que el espectador no pueda permanecer indiferente. Concluyendo estos casos de relaciones entre multiculturalidad-identidad e hibridez en los que se visibiliza la búsqueda de un auténtico estilo de la mujer latinoamericana y sus múltiples raíces culturales, podemos decir que la identidad multicultural puede ser objeto de dos perspectivas: Una fenomenológica que significa reconocer la coexistencia de expresiones culturales diferentes en cuanto al origen, al tiempo histórico o al lugar social de cada una de ellas. Esto implica procesos de hegemonía-subalternidad, luchas por el reconocimiento, también intercambios y mimesis entre otros. La otra es una perspectiva desde las ciencias y la práctica política que consiste en pensar y diseñar estrategias para generar la promoción de lo excluido, la participación de todas las voces, los encuentros sobre las bases del respeto de lo diferente. Es decir, estrategias políticas fundamentadas en una ética comunicativa y equitativa.

## Bibliografía

- Appadurai, A. (2001). *La Modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Buenos Aires, Argentina: Trilce.
- Berón, L. T. (2011). *Vestuario criollo 1770-1920*. La Plata, Argentina: Ediciones La Campana.
- Boucher, F. (2009). *Historia del traje en Occidente*. Barcelona, España: G. Gilli.
- Bourdieu, P. (1988). *Cosas dichas*. Buenos Aires, Argentina: Gedisa.
- Burucúa, J. E. (Director). (1999). *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política* (v. 1). Buenos Aires, Argentina: Sudamericana
- Cassirer, E. (1975). *Antropología filosófica*. Buenos Aires, Argentina: F.C.E.
- Escobar, T. (2006). La identidad en tiempos globales. *Ponencia del Programa Estudios de Contingencia, Seminario Espacio/Crítica*. Asunción del Paraguay. Recuperado de:  
<http://www.cristianherrerapalomo.com/textos/Escobar%20la%20identidad%20de%20los%20tiempos%20globales%20XX>.
- Fiadone, A. (2003). *El diseño indígena argentino. Una aproximación estética a la iconografía precolombina*. Buenos Aires, Argentina: La Marca.
- García Canclini, N. (1992). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la Modernidad*. Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.
- \_\_\_\_\_ (1995). *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo.
- Ghyka, M. C. (1977). *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*. Barcelona, España: Poseidón.
- Llamazares, A. M. y Sarasola, C. M. (2004). *El lenguaje de los dioses. Arte, chamanismo y cosmovisión indígena en Sudamérica*. Buenos Aires, Argentina: Biblos.
- Lipovetsky, G. (2004). *El imperio de lo efímero: La moda y su destino en las sociedades modernas*. Barcelona, España: Anagrama.
- Mognoni, M. L. (2011). Reciclaje de telas Juana de Arco. *Creación y Producción en Diseño y Comunicación*, (42), 111-112. Recuperado de:  
[http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/publicacionesdc/vista/detalle\\_articulo.php?id\\_libro=371&id\\_articulo=7992](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=371&id_articulo=7992)
- Morin, E. (1990). *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona, España: Gedisa.
- Rex González, A. (2000). El rol del Arte y los sistemas simbólicos en el proceso de evolución cultural. *Temas 02: Arte Prehispánico: Creación, Desarrollo y Persistencia*, (2), 85-92.
- \_\_\_\_\_ (2007). *Arte, estructura y arqueología*. Buenos Aires, Argentina: La Marca.
- Saulquin, S. (2006). *Historia de la moda en Argentina*. Buenos Aires, Argentina: Emecé.
- Sánchez Vázquez, A. (2003). *Filosofía de la praxis*. México: Siglo XXI.
- Touraine, A. (1997). *¿Podremos vivir juntos? Iguales y diferentes*. Madrid, España: PPC Editorial.

Valero Juan, E. M. (2008). La construcción literaria de la “tapada” como ícono de la Lima virreinal. / *Encuentro Internacional Virtual Mujer e Independencias Iberoamericanas*. Universidad de Alicante. Madrid. 2008. Disponible en: <http://www.miradamalva.com/mujeres/2008/comunicaciones.html>

## Figuras



Figura 1. Francisco Ayala



Figura 2. Pablo Ramirez



Figura 3. Mariana Cortes