
Akados

Trenzado Gaucho: Resiliencia, Sustentabilidad y Cosmovisión

Trenzado Gaucho: Resilience, Sustainability and Worldview Abstract



Lucía Scarselletta

post(s)

vol. 12, p. 94 - 113, 2025

Universidad San Francisco de Quito, Ecuador

ISSN: 1390-9797

ISSN-E: 2631-2670

Periodicidad: Anual

posts@usfq.edu.ec

Recepción: 16 febrero 2025

Aprobación: 31 marzo 2025

URL: <https://portal.amelica.org/ameli/journal/271/2715513006/>

Resumen: Este texto surgió ante la falta de material de lectura que aborde al trenzado gaucho desde perspectivas contemporáneas. En el siglo XIX, durante la construcción de las naciones latinoamericanas, esta técnica fue agenciada de diferentes formas dentro de un entramado colonial y extractivista que condujo a Argentina hacia un territorio en emergencia. El objetivo es proponer el trenzado gaucho como una tecnología manual capaz de configurar una nueva cosmovisión resiliente y sustentable.

Palabras clave: trenzado gaucho, lenguaje manual, poscolonial, mestizaje, cosmovisión.

Abstract: This text was written from the lack of reading material that addresses trenzado gaucho (gaucho braiding) from contemporary perspectives. In the 19th century, during the construction of Latin American nations, this technique was appropriated in different ways within a colonial and extractivist framework that led Argentina toward a state of emergency. The objective is to present trenzado gaucho as a manual technology capable of shaping a new, resilient, and sustainable worldview.

Keywords: gaucho braiding, manual language, colonial cartography, mixed heritage, cosmovision.

Lo recuerdo, la cara taciturna y aindiada y singularmente remota, detrás del cigarrillo. Recuerdo (creo) sus manos afiladas de trenzador Fuente: Jorge Luis Borges (1944)



Figura 1

Fotograma de *Cuero crudo*, la historia del soguero rancharo Martín Gómez, Alberto Antonini (principios de la década de 1970). Cortesía del Museo Histórico de Ranchos.

Figura 1. Fotograma de *Cuero crudo*, la historia del soguero rancharo Martín Gómez, Alberto Antonini (principios de la década de 1970). Cortesía del Museo Histórico de Ranchos.

El trenzado gaucho es una textualidad tangible, un ensamble multi-agencial que alberga saberes colectivos y las características de sus territorios. Así como se comporta la lengua que fue impuesta en lo que hoy es América Latina, con sus arabismos e indigenismos, esta técnica entrelaza la cultura indígena con la hispánica y la africana. El trenzado gaucho es el reflejo de cómo lograron mantenerse vivos, solidarizándose en la resistencia del textil, los lenguajes manuales que fueron oprimidos durante la ejecución del plan colonial que empezó mucho antes de su arribo al continente hoy llamado América. En las complejidades de su historicidad, la profundidad de su materialidad y la riqueza de su técnica, se gesta una tecnología manual capaz de construir una nueva cosmovisión en pos de un futuro diverso, emancipatorio y sustentable.

Pintado y bordado, el cuero ya era utilizado por los pueblos nativos que habitaban el territorio antes de la colonia. Con el choque cultural provocado por la llegada de los conquistadores, su influencia andaluza y luego con la inmigración que se produjo por la caída del Imperio Otomano, el trenzado gaucho llegó a desarrollarse a como lo conocemos hoy. Hecho por y para el hombre gaucho y su caballo, lo cual es muy poco usual en el mundo textil, este tipo de tejeduría del cuero ha sido agenciada de diferentes formas durante la construcción poscolonial latinoamericana. En sus comienzos, fue una práctica asociada a una imagen marginal del gaucho, hasta ser tomada por el nacionalismo agroexportador de finales del s. XIX. Desde ese momento, parte del imaginario tradicional fue compuesto por las llamadas «artesanías criollas» que tuvieron un rol fundamental en la configuración de la identidad regional durante el proceso de constitución de los Estados ya emancipados de la Corona española. El trenzado gaucho se destacó dentro del enclave patriótico de los flamantes Estados libres, específicamente en Argentina, Uruguay y el sur de Brasil. Dicho proceso es intrínseco al entramado de políticas desarrollistas y extractivistas que condujeron a Argentina hacia un territorio en emergencia.

En la actualidad, el uso del cuero está en cuestión bajo la vara ética de la «sustentabilidad», pero todo el material que circula en el mercado de consumo acelerado, y que por los procesos de curtido industrial no es biodegradable, termina en basurales a cielo abierto en los países del Sur Global, donde generalmente se produce la materia prima. Un ejemplo de las consecuencias ocasionadas por la falta de políticas que protejan nuestro territorio es el basural a cielo abierto en que se ha convertido el Desierto de Atacama en Chile. ¿Cómo se le devuelve al cuero posindustrial su carácter simbólico? ¿Cuál es el rol del arte en pos de aportar una nueva ética matérica? ¿De qué manera los textiles pueden contribuir para plasmar el enredo histórico poscolonial y construir narrativas que trasciendan los bordes cartográficos? ¿Cómo puede evolucionar el trenzado empatizando con otras especies y el medio ambiente?

En la cartografía histórica del sistema comercial colonial y la trazabilidad del cuero, se encuentra el trenzado gaucho, su tecnología y esencia material, para resignificar y modelar colectivamente un territorio resiliente, generador de una nueva cosmovisión, contenedor de lenguajes manuales que han sido acallados a lo largo de la historia y de relatos que, «internacionales, transhistoriales y transculturales, están allí, como la vida» (Barthes, 1970, p. 9).

Este texto es el marco teórico de mi obra como artista visual y parte de las reflexiones son impulsadas por el primer manual de trenzado gaucho que se ha editado. Articula el saber manual arraigado históricamente a una geografía con conocimientos transnacionales, y

profundiza en los hechos históricos que expanden las especulaciones que materializo en mi obra.

Trenza y gaucha

En 2018 encontré la reedición de *Trenzas gauchas*, de Manuel A. López Osornio, publicado por primera vez en 1934. Pese a la naturaleza instructiva de la obra, el autor describe la técnica, los objetos realizados con ella y el entorno que habitan, de una manera poética y porosa que permitió ciertas especulaciones. Me dediqué a investigar el trenzado para generar nuevos contenidos desde perspectivas contemporáneas, ya que no había estudios recientes que consultar salvo por *Guasqueros Argentinos*, de Segundo Deferrari, un catálogo de la muestra homónima realizada en 2016 en el Museo Las Lilas de Areco, Argentina.

Según los datos recogidos luego de que la primera hacienda vacuna y caballar se introdujera al Río de la Plata entre 1573 y 1580, y de que se hubiera reproducido en todo el territorio que hoy es Argentina, las tierras fueron cercadas para su apropiación y explotación por quienes formarían una nueva clase terrateniente. El primer «alabrado» fue colocado en 1845 (Fray Mocho, 1974 [1897], p. 36) y marcó cambios sustanciales en la circulación de los pueblos que eran nómadas y en la distribución de los recursos, y determinó la división simbólica entre la «civilización» y la «barbarie».

El gaucho, luego de ser marginalizado, cimentó el imaginario del Estado en que la Argentina se estaba convirtiendo. Esta operación fue doblemente útil para el relato colonial que desplazó la idea de «origen» hacia los gauchos, que eran la mano de obra forzada para los nuevos estancieros, y solapando a quienes vivían allí anteriormente. Los gauchos fueron reaccionarios ante la precariedad de las condiciones en que sobrevivían, lo cual fue funcional al costumbrismo que se gestó alrededor de quien fue considerado un bastardo y peonaba en el campo argentino. «Mientras la figura del conquistador traía a la memoria un legado civilizatorio de la vieja España, el gaucho —o, más ampliamente, el nativo criollo— refería a una cultura tradicional consolidada en los primeros tiempos de la patria» (Lizzari, 2018, p. 15).

La vulnerabilidad extrema de los gauchos fue «poetizada» en las narrativas folclóricas, como describe Ricardo Rodríguez Molas en *La historia social del gaucho* (1968), quien también plantea la dificultad para establecer el origen exacto del término gaucho, al que se hace alusión por primera vez en registros históricos hacia finales del s. XVIII. Desde que llegaron los primeros conquistadores e introdujeron el ganado vacuno y equino, hasta la aparición del gaucho

como tal, se generó un proceso de mestizaje que analizaré más adelante desde el punto de vista textil.

Aunque el «trenzado gaucho» también es llamado «soguería criolla», cabe destacar las razones por las cuales me inclino por el primer concepto. Si «soguería» se refiere al oficio y a la comercialización de todo lo relacionado con el objeto soga, el «trenzado» es una categoría más amplia que circunscribe a la soguería en tanto que una soga es un tipo de trenza, un conjunto de tres o más ramales que se entretajan cruzándose alternativamente. Esto es similar a lo que ocurre cuando elijo el término «gaucho» en vez de «criollo». Siendo el último una referencia a la descendencia europea en los antiguos territorios españoles de América o en algunas colonias europeas de dicho continente, los gauchos se originaron en el territorio actualmente americano. Se denomina así a los pobladores rioplatenses sin recursos económicos que faenaban, por cuenta de otros, animales vacunos para obtener sus cueros, que según Molas (1968, p. 66) vivían «en zonas apartadas sin oír el Santo Sacrificio de la Santa Misa; ni asistir a concurso de fiestas o diversiones públicas; cuyo estado de barbaridad e independencia he descrito». Debido a su ascendencia, un gaucho es criollo por definición, es el eslabón mestizo que enlaza a los pueblos indígenas con los colonizadores; pero un criollo no es necesariamente un gaucho. Desde ese punto de inflexión se bifurca una nueva narrativa, la de la trenza gaucha, la cual amerita ser estudiada, deconstruida y reconstruida.

Mestizaje y género en lo textil

Ya que el trenzado gaucho es hecho por hombres y vestido por hombres y sus caballos, particularidad que lo diferencia de otras prácticas textiles artesanales, este ensayo empezó como un estudio de género para contraponer al gaucho con su propio relato y revisar las narrativas asumidas históricamente. Lejos de romantizar o demonizar su existencia, pretendo ampliar el complejo entramado de circunstancias que forjaron su imagen y, con ella, la del trenzado gaucho.

El abuso de los colonos hacia las hijas de los caciques fue clave para controlar a sus grupos durante todo el proceso colonial, siendo la sexualidad una tecnología de dominación que también normalizaba las relaciones extramatrimoniales de los españoles ya casados con mujeres blancas. Tanto las criollas como las nativas se convirtieron en mercancía para perpetuar el avance sobre la soberanía del territorio y los cuerpos. En este caso, «la masculinidad se define necropolíticamente (por el derecho de los hombres a dar la muerte), mientras que la feminidad se define biopolíticamente (por la obligación de las mujeres a dar vida)» (Preciado, 2019, p. 307).

Como consecuencia de dicha agresión, los descendientes de los soldados con las mujeres indígenas, relegados por sus comunidades, eran considerados bastardos y vivían precariamente: los gauchos. En este contexto, el hombre gaucho también ejecutaba su poder sobre las mujeres dentro y fuera de la atmósfera familiar, aunque generalmente se refiere a ellos en solitario, o en grupos solo conformados por gauchos que escapaban de los límites impuestos por la redistribución de las tierras. «Su alma indómita no logró adaptarse al nuevo sistema económico (...), sería perseguido y obligado a formar parte de los ejércitos» (Pigna, 2002-25). Así se avanzaba, ya hacia finales del s. XIX, con el proyecto económico extractivista fomentado por las potencias europeas que llevó a la Argentina a ser considerada «el granero del mundo» y a enriquecer a las élites terratenientes.

El resultado de siglos de opresión fue una vida solitaria y seminómada que alimentó las narrativas gauchas costumbristas. Pero esa austeridad no era natural, sino consecuente a su propia historia, a la explotación laboral y a la escasez de recursos que hicieron de la faena clandestina para alimentarse una práctica regular, gracias a la habilidad como jinetes que los gauchos desarrollaron en el campo abierto, complementada con el uso de las boleadoras y el lazo. Era tal la abundancia de la hacienda que a veces solo mataban animales para quitarles las patas traseras y hacerse botas. De esta forma se gestó la llamada «cultura del cuero», porque, junto con el caballo, eran las pieles uno de los pocos recursos a los que tenían acceso. Tomando en cuenta que «la dominación históricamente construida y codificada termina erotizando la diferencia de poder y la perpetúa» (Preciado, 2019, p. 307), se le ha impuesto al gaucho la figura tradicional del campo (del cual no es dueño, sino más bien mano de obra explotada) y el símbolo de rebeldía e independencia al habitar de manera nómada el campo abierto.

Con el envejecimiento, la robustez de la imagen gauchesca se va aplacando. Luego de una vida expuesta al trabajo forzado, encuentra en la tejeduría del cuero una forma de recreación mediante la cual se producen elementos para los quehaceres del campo. La característica reivindicadora del trenzado y de las labores textiles tiene una relación directa con el ejemplo del Imperio Inka que desarrolla Silvia Rivera Cusicanqui en Ch'ixinaka utxiwa, donde «hay una valoración positiva de la experiencia y del trabajo manual que contrasta con el culto a la juventud y la belleza de los invasores» (2010, p. 24). Una vez retirado del ajetreo de la jineteada, la masculinidad del gaucho se resignificó y, en ese contexto, la artesanía con el cuero forjó su rol de maestro-sabio. En el proceso vital del cuerpo desde la productividad hacia la sabiduría dada por su experiencia, se plasma la huella nativa que reivindica al anciano con la práctica del trenzado.

La construcción de masculinidad del gaucho, su relación con lo textil, la ornamentación y la sensibilidad provocada por su mestizaje y modo de vida, entendiendo que esta repartición de características era aplicada a los géneros masculino y/o femenino, eran un conjunto arbitrario de regulaciones que aseguraban la explotación de un sexo sobre el otro. Este binarismo fue y es uno de los engranajes de la maquinaria sociopolítica patriarcal capitalista que produjo las narrativas costumbristas que nutrieron, y siguen nutriendo, la identidad de los Estados creados después de la emancipación de la Corona española. Es imprescindible hackear la estructura de la tecnología manual del trenzado entendida como un modelo en su totalidad, para configurarla dentro del modo en que habitamos el mundo contemporáneo. En este sentido, «nuestro futuro requiere una despetrificación (...) una apuesta a largo plazo por el juego de la historia, que exige imaginación, destreza y persistencia» (Cuboniks, 2018); y me atrevo a sumar al concepto de «despetrificación» la idea de textilización como un nuevo racionalismo basado en lo textil.

Por otro lado, la desnaturalización y desmitificación de las nociones tradicionales de sexo y de género que plantea Judith Butler (1998), y la «contra-sexualidad» de Preciado (2002), fundamentan las relaciones de sexo y de género que se establecen entre el cuerpo y los dispositivos tejidos que derivan de prácticas textiles artesanales como el trenzado gaucho. Butler, en *Actos performativos y constitución del género*, hace referencia a los significados culturales que porta el cuerpo; si bien su ensayo habla del lugar de las mujeres, este trabajo parte de un abordaje que esquivo la normatividad sin dejar de entender la inequidad que comprende el género en sí mismo dentro de la estructura social patriarcal. Esta idea opera sobre la figura construida del gaucho y desarticula su performance de la masculinidad, con la intención de ampliar los enfoques convencionales sobre los actos performativos y resignificar «tanto lo que constituye el significado cuanto cómo se presenta y actúa ese significado» (Butler, 1998, p. 298).

Las prácticas textiles artesanales como el telar de cintura, empleado por los pueblos indígenas de todo el territorio hoy americano a lo largo de la historia, se relacionaban con las actividades de las mujeres, pero los roles de género en las estructuras sociales nativas no operaban como en las europeas. En la cultura mapuche, pueblo del sur de Argentina y Chile, explica Pedro Mege Rosso en el libro *Arte textil Mapuche* (1990), la mujer es la especialista en tejidos; ella confecciona y diseña, entendido este papel como prestigioso en la esfera de lo social debido a los productos textiles con contenido simbólico, suntuosos y de carácter ceremonial que llegaban a elaborar, además de lo importantes que eran para los rituales de su comunidad. Según Mege Rosso, una gran tejedora entrenaba a una alumna en su

arte entre otros quehaceres adjudicados a las mujeres, que no solo se ocupaban de tejer, que, propiciada por su conocimiento, mantenían una posición destacada en la estructura social como sucedía en el Imperio Inka, donde las jerarquías se expresaban en una forma de ocupar el espacio que funciona como distinción de las edades y los sexos en una estructura de prestigio y reconocimiento: «estas jerarquías se expresan en las “calles”, ocupadas por distintos estratos de hombres y mujeres que funcionan como un espejo de la jerarquía social. [...] En la “primera calle”, el sitio de mayor jerarquía, se encuentra una Awacoc Warmi (mujer tejedora) de treinta y tres a cincuenta años» (Rivera Cusicanqui, 2010, p. 24).

El prestigio que tenía una buena tejedora se observa en las diferentes culturas del continente, pero en ningún caso se hace alusión a hombres tejedores como en el estudio Identificación de categorías y roles de género en la práctica textil de la comunidad de Accha Alta, Calca, Perú: técnicas de trenzados, donde identifiqué el aspecto queer que esta técnica ofrece reformulando el relato hegemónico: «este juego entre elementos femeninos y masculinos podrían representar una cópula que da vida a un trenzado en la que su sexo será definido por quien lo porta» (Herz, 2021, p. 5). Es notorio en este caso el rol del trenzado en la performatividad del género al representar el sexo del portante. El objeto funciona como un dispositivo que brinda autodeterminación a quien lo lleva. Este no es solo un caso especial de práctica textil realizada por hombres dentro del amplio espectro de técnicas artesanales, sino que también instrumentaliza la ruptura de los esquemas preestablecidos correspondientes al binarismo heteronormativo. Si el objeto trenzado performa la identidad de género del sujeto, la abolición del mismo liberaría infinitas sexualidades y se construirían tantos trenzados como individuos, como diversidades posibles.

Respecto al carácter totémico que pueden adoptar los objetos trenzados (también) en relación con las dinámicas relacionales afectivas, quisiera traer a colación la película *The Power of the Dog*, de Jane Campion (2021) (figura 2). Benedict Cumberbatch protagoniza a un cowboy de Montana, Estados Unidos, que performa una masculinidad brutal y dominante, casi ridícula, en el contexto de una naturaleza intransigente, y se topa con el deseo represivo e implosivo que le genera el hijo adolescente de la esposa de su hermano.



Figura 2

Fotograma de *The Power of the Dog*, Jane Campion, 2021.

Figura 2. Fotograma de *The Power of the Dog*, Jane Campion, 2021.

Durante la película, diferentes objetos del complejo ecuestre funcionan como dispositivos interrelacionales. Se sitúan en el año 1925 en un rancho del interior del país, donde también se han normalizado diversas formas de cercanía masculina. Las piezas de cuero trenzadas que allí habitan absorben la tensión sexual que existe entre los personajes, y hacen tangible un vínculo afectivo mediante el trenzado de un lazo, que es uno de los dispositivos que materializa el deseo tóxico totémico que se desarrolla en la cinta, tal como menciona la reseña de *Girls on tops*: «con los objetos, Campion focaliza la naturaleza transgresora del deseo más allá de estos vínculos aceptados. Es en el contacto —su ternura, su materialidad y su irrevocable innegabilidad— que el deseo queer encuentra tanto expresión como destrucción» (2021). Como la «represión social y la represión sexual son términos y deseos que en ningún momento se excluyen» (Rodríguez Molas, 1982, p. 7) y las características del sujeto y el objeto en ese contexto son compatibles con las del gaucho sudamericano, es imposible separar el género de las intersecciones políticas y culturales que estructuran la producción de sentido a lo largo de nuestra historia. En esta investigación, la particularidad de los textiles trenzados convive con la problemática coyuntural del

«sujeto», y es fundamental su abordaje desde las teorías contemporáneas a fin de constituir un entorno apto para la diversidad de la vida social y política, en este caso, pensada desde la ética matérica

El entramado poscolonial y la cosmovisión sustentable

Los textiles son funcionales tanto para los rituales como para la vida cotidiana, adoptando diferentes significaciones, así que tienen una relación intrínseca con el lenguaje y el texto al albergar formas de pensar y ser de un determinado grupo social, y las características del territorio que habitan, de acuerdo con la composición de sus materiales. Por eso sostengo que es necesario expandir las nociones de «lo textil» hacia un modo de construir conocimiento en sí mismo. Un recorrido vivo que el trenzado gaucho sigue transitando.

Por tradición, la técnica es meramente funcional u ornamental, y carece de una simbología específica; los diseños no están codificados, como sucede con las piezas de cuero sobadas y pintadas pertenecientes a los pueblos indígenas. Es difícil encontrar en el lenguaje manual del trenzado referencias en cuanto a colores y a diferentes tipos de entrelazados como ocurre con otros tejidos. Los nombres que llevan las trenzas son «de tres», «de cuatro», «redonda», etc., y la única que tiene una denominación relevante para este estudio, es llamada «patria». Que su significación esté específicamente asociada a la idea de nación y que todo lo relacionado a esta práctica esté intrínsecamente vinculado a la fuerza muscular, la caza y la búsqueda de alimentos o recursos, no es ninguna sorpresa y expone las relaciones de poder entre sujetos humanos y/o animales y/o la naturaleza, y la agencia poscolonial de esta técnica. Quién los teje, por qué y para qué, son preguntas necesarias para encontrar el simbolismo del trenzado, que considero que aún no ha sido tan explorado.

Cuando comencé este trabajo, no podía ver con claridad ese «quién» o «quiénes» que estaban detrás del trenzado gaucho tal como lo conocemos hoy. Como mencioné anteriormente, la manera de «ser» y «hacer» dentro de esta práctica no puede más que coexistir con la de «ser y hacer» de los pueblos indígenas respecto de sus tejidos. Pero su evolución en cuanto a lo formal y sus características estéticas seguía inconclusa para mí hasta que, durante una residencia de investigación en São Paulo, Brasil, di con la conexión de nuestro entramado con la cultura árabe del norte de África. Gauchos y beduinos, de Manoelito de Ornellas (1976), fue clave para revisar toda la información recolectada y se transformó en la guía para un nuevo enfoque: el de la transnacionalidad del trenzado.

La investigación que estoy llevando adelante se basa en la recolección de textos, imágenes y videos de diferentes archivos, museos y bibliotecas. Reúno datos y los clasifico según las geografías a las que pertenecen. Analizo desde la observación detallada y la comparación de los materiales, los diseños y las técnicas empleadas en diferentes piezas textiles, teniendo en cuenta los territorios a los que pertenecen y el año en que fueron producidos. Este y otros textos, tanto teóricos como narrativos, sientan las bases de mi práctica como artista visual. Así es que el trenzado gaucho empezó a ser menos críptico, y, como si le sacara una capa de polvo a todo lo que había leído y visto anteriormente, reflataron de los textos y las imágenes exploradas las diferentes herencias que hicieron posible su evolución. Fue como tener frente a mí aquel mundo ch'ixi del que Rivera Cusicanqui (2018) había hablado, y darme cuenta de que era realmente posible en el lenguaje del uso del cuero que derivó en el trenzado gaucho.

La piel que tanto abundaba ya era utilizada en la región, como mencioné antes, principalmente pintada. El quillango tehuelche era una tipología portada generalmente en ceremonias y tenía diferentes patrones de acuerdo con cada grupo, las jerarquías y los usos. Como se puede ver en la imagen de la expedición Hatcher, parte de la colección Smithsonian (1897-8), las mujeres eran las encargadas de plasmar los diseños en las piezas (figura 3).



Figura 3

Hatcher expedition, colección Smithsonian1 (1897-8).

Figura 3. *Hatcher expedition*, colección Smithsonian¹ (1897-8).

A medida que los colonos avanzaban en la región, todas las prácticas culturales fueron forzadas a los cambios establecidos por el

genocidio indígena, la introducción del ganado y la distribución de las tierras. Las mujeres capturadas y reeducadas fueron obligadas a aprender las técnicas textiles europeas como el bordado y el tejido a dos agujas, pero las evidencias muestran que no se pudo eliminar por completo el conocimiento ancestral. En *Los Aónikenk, Historia y Cultura* (Martinić, 1995, p. 333) aparece un ejemplo de indumentaria mestiza de cuero, lo que sustenta la idea de «mestizaje en lo textil». En la imagen se muestra un quillango realizado por Ana Yebes (figura 4), que mantiene la tipología indumentaria y la técnica de pintado indígena, pero el diseño de los motivos refiere a las marcas de las estancias del sur de Santa Cruz (1930).



Figura 4

Foto cortesía de Halliday en *Los Aónikenk*, Mateo Martinić, 1995

Figura 4. Foto cortesía de Halliday en *Los Aónikenk*, Mateo Martinić, 1995.



Figura 5

Naipes indígenas: Las cartas de los Aonikenk, 2017. Colección Museo Nacional de Historia Natural, Chile. ©MNHN.

Figura 5. Naipes indígenas: Las cartas de los Aonikenk, 2017. Colección Museo Nacional de Historia Natural, Chile. ©MNHN.

Otro es el caso de los *naipes aónikenk* (figura 5) de cuero pintado. Se trata de un objeto europeo cuya materialidad y dibujos han sido reinterpretados con el estilo de los diseños nativos, plasmando el choque cultural provocado por la red colonial de comercio esclavista inter e intra continental. En una entrevista hecha por la periodista argentina Sadjia Guiz a la académica peruana Leyla Bartet en 2017 para el portal *Afkar/Ideas*, se hace hincapié en la importancia que tuvo para el desarrollo cultural y económico la influencia árabe. Se pueden establecer dos grandes corrientes migratorias mediante la Península Ibérica. La primera ocurrió al caer el Imperio Al Andalus en 1492, cuando, como afirma Bartet, la Corona española mandó a traer esclavos moros y los llamados «moriscos», que eran árabes andaluces musulmanes convertidos al cristianismo. «Si nos atenemos a las estadísticas de los catálogos de los *Pasajeros de Indias*, no en todos los casos suficientemente explícitos, habrían sido mayoritariamente andaluces» (Rodríguez Molas, 1982, p. 33). La segunda gran ola de

inmigración proveniente del norte de África y la Península Ibérica se produjo con la caída del Imperio Otomano en 1922.

Dentro del opresivo contexto descrito, se solidarizaron en la resistencia los lenguajes orales, con indigenismos y arabismos preservados en el castellano (existen unas cuatro mil palabras que vienen de árabe según el Patronato Alhambra, 2017), y los manuales, con los tejidos hispano-musulmanes y criollos, dentro de los que se encuentra el trenzado gaucho. El instinto de supervivencia de un saber colectivo poderoso y resiliente es capaz de refugiarse en los intersticios de la estructura dominante, para perpetuarse en la memoria sin que los opresores lo adviertan. En este sentido, las prácticas textiles manuales han acogido las herencias sometidas al olvido por el plan colonial, y las han atesorado para que hoy podamos acercarnos a ellas y percibir las como una trama activa: como la lengua, viva.

En la revista *Bienes Culturales*, del Instituto del Patrimonio Histórico Español, en su número monográfico «Tejidos Hispanomusulmanes», la investigadora Ana Cabrera Lafuente escribe que «los tejidos son una fuente alternativa de información sobre aspectos tan distintos como la economía, comercio, historia, modas e influencias artísticas» (2005, p. 15); y con los ejemplos antes mencionados del quillango y los naipes aónikenk, se explica el proceso de mestizaje y las nuevas formas que adopta el trabajo con el cuero durante la conquista, que son luego plasmadas en el manual de trenzado de Osornio. No solo se encuentran trenzas, sino que también se realizan delicadas costuras trenzadas que varían en grosor y volumen según el uso que tengan, como una especie de bordado de cuero sobre cuero. Al comparar los diseños volcados principalmente en cinchas (figura 6) y bozales (figura 7), con los tejidos y objetos del norte de África, encontré similitudes que me ayudaron a determinar la procedencia de dichas decisiones ornamentales. «La disposición de cenefas decoradas con círculos enlazados y con un animal dentro como el pavón, el león, como símbolos del poder del islam, respondía a un programa iconográfico que vemos también en marfiles, mármoles y orfebrería» (Partearroyo Lacaba, 2005, p. 48) (figura 8). Este código estilístico es utilizado en ambos casos, entendiendo así que los objetos trenzados de finales del s. XIX y principios del s. XX en adelante ya muestran una evidente y madurada influencia árabe en lo formal, que deja de tener un significado religioso al transferirse al territorio americano. Otro ejemplo de esta herencia son las similitudes entre las líneas curvas del bozal de trenzas redondas argentino, con la silueta y las figuras incrustadas de la cartera para montura otomana (figura 9).



Figura 6

Cincha porteña para lomillo o basto con acionera, siglo XIX. Autor desconocido. Foto de Segundo Deferrari en *Guasqueros Argentinos*, 2016.

Figura 6. Cincha porteña para lomillo o basto con acionera, siglo XIX. Autor desconocido. Foto de Segundo Deferrari en *Guasqueros Argentinos*, 2016.



Figura 7

Franja del Pirineo del Califato de Córdoba, siglo X. Instituto de Valencia de Don Juan, Madrid.

Figura 7. Franja del Pirineo del Califato de Córdoba, siglo X. Instituto de Valencia de Don Juan, Madrid.



Figura 8a

Bozal de trenzas redondas, siglo XX. Autor desconocido. Foto de Segundo Deferrari en Guasqueros Argentinos, 2016.

Figura 8a. Bozal de trenzas redondas, siglo XX. Autor desconocido. Foto de Segundo Deferrari en Guasqueros Argentinos, 2016.



Figura 8b.

Detalle de 8a, siglo XX. Autor desconocido. Foto de Segundo Deferrari en Guasqueros Argentinos, 2016.

Figura 8b. Detalle de 8a, siglo XX. Autor desconocido. Foto de Segundo Deferrari en Guasqueros Argentinos, 2016.



Figura 9.

Cartera para montura. Norte de Marruecos, primera mitad del siglo XX. Cuero bordado con seda e hilo metálico. Museo Nacional de Antropología (Madrid). Inventario: CE3383. Fotografía: Arantxa Boyero Lirón.

Figura 9. Cartera para montura. Norte de Marruecos, primera mitad del siglo XX. Cuero bordado con seda e hilo metálico. Museo Nacional de Antropología (Madrid). Inventario: CE3383. Fotografía: Arantxa Boyero Lirón.

Hay que tender puentes para entender al otro y construir una nueva cosmovisión para mantener viva la diversidad de la memoria que nos constituye como sujetos políticos. He analizado objetos trenzados que están relacionados con la puja de poderes entre especies, o más bien, con la instrumentalización de la opresión y la dominación de unos sujetos sobre otros. Pero este no es el único patrón vincular que encuentro. El deseo totémico que proyecta el lazo en *The Power of the Dog*, y el dispositivo queer trenzado capaz de

performar y/o construir identidades que he planteado a partir del estudio de Herz, han sido el puntapié para construir nuevos saberes y significaciones de esta técnica y sus objetos. Tal observación puede establecer otras funcionalidades especulativas construidas a partir del trenzado gaucho y los utensilios que forman parte de su ecosistema. Ahora, no puedo dejar de lado la problemática ambiental generada por la industria del consumo masivo y acelerado de la moda, y por ende, la crítica al uso del cuero por las consecuencias que tienen los procesos de producción, comercialización y distribución para el medio ambiente.

En 2024, National Geographic mostró en una de sus publicaciones online el gran basural de la industria de la moda en el que se ha transformado el Desierto de Atacama en Chile, «uno de los vertederos de ropa desechada de más rápido crecimiento del mundo, gracias a la rápida producción en masa de prendas baratas conocidas como fast-fashion» (Bartlett, 2024). El cuero de las prendas que no se vende en los mercados de segunda mano en el Norte Global termina en esas montañas de descarte ubicadas en el Sur Global, de donde pradjícamente muchas veces se extrae la materia prima. Como antes he analizado, una de las tantas aristas del plan colonial fue la introducción y explotación del ganado en los territorios para abastecer a gran parte de Europa, durante el período del modelo agroexportador que se ha abordado al principio de este artículo. Ese recorrido capitalista que tiene la materialidad puede ser interceptado e intervenido por el trenzado gaucho, la técnica que permite la reutilización de la piel postindustrial que ya no es biodegradable por los procesos a que se la ha sometido, y se encuentra circulando en el mercado.

Mi abordaje convive con las controversias que dirimen el marco histórico en que he nacido como argentina, las tensiones entre las herencias europeas y nativas que conforman mi árbol genealógico. Llevo casi dos décadas sin consumir animales y tratando de encontrar las alternativas a esto, pero también soy crítica de la capacidad del sistema para generar materialidades que no solucionan el problema, y en muchos casos hasta lo agravan, como sucede con el «cuero vegano» derivado del petróleo. Es imprescindible, en este sentido, pensar en la piel postindustrial desde una perspectiva inter e intraseccional para abrir una ética relacional con y desde la materia, con «el objetivo de situar y configurar nuevas posibilidades a futuro», como ha planteado y debatido el Grupo de estética y teoría de las artes en el simposio «Intra-Acción» de EINA, el Centro Universitario de Diseño y Arte de Barcelona, en el que participé en octubre de 2024. El nombre del encuentro se basó en la teoría de las nuevas materialidades planteada por Karen Barad en *Meeting the Universe halfway*: «la materia no se refiere a una sustancia fija; más

bien, la materia es sustancia en su devenir intra-activo: no una cosa, sino un hacer, una solidificación de la agencia. La materia es un proceso estabilizador y desestabilizador de intra-actividad iterativa» (2007, p. 151; traducción propia). Una ética matérica interseccional que tenga en cuenta la trazabilidad, durabilidad y composición de los materiales con relación a la historicidad y significación de las tecnologías manuales, es clave en la producción artística contemporánea.

Ahora, ¿qué otros vínculos podría generar el uso del cuero trezado? Al volver a observar las fotos tomadas en una visita que hice al Museo Pampeano de Chascomús en Argentina, me encontré con un diagrama (figura 10) que explicaba cómo eran confeccionadas las botas de potro, aquellas que los gauchos se hacían con las patas traseras de las vacas.

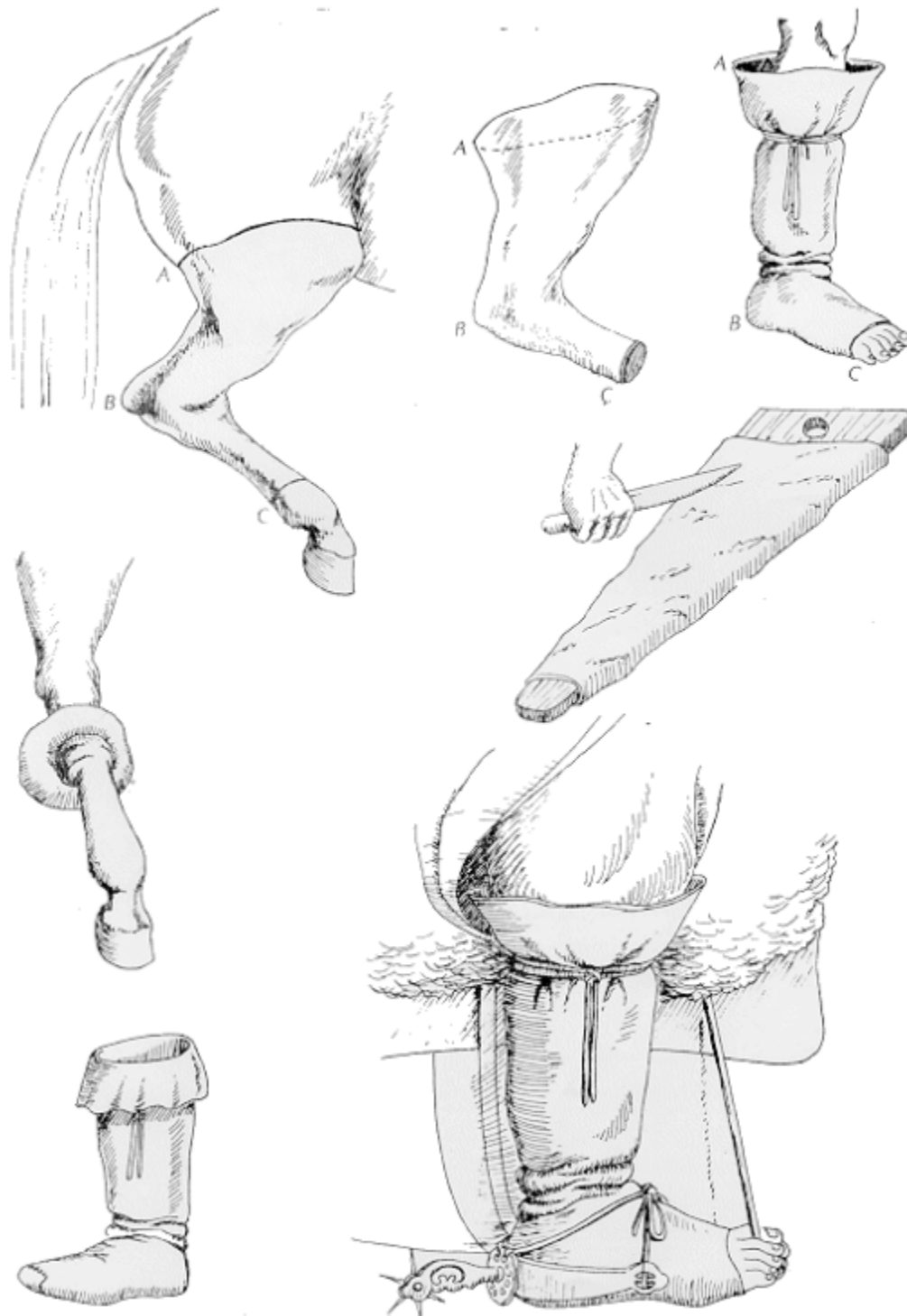


Figura 10

Imagen tomada de El Trenzador, Blog sobre soguería criolla. 2008.

Figura 10. Imagen tomada de *El Trenzador, Blog sobre soguería criolla*. 2008.

La imagen grafica la adaptación de la anatomía del cuerpo humano a la del animal. Este fue el puntapié para abordar, según todo lo anteriormente mencionado, a la cincha, la banda con anillas en los extremos que ayuda a amarrar la montura al cuerpo del caballo abrazándolo por la panza, como un nexo entre ambas estructuras corpóreas para que puedan vincularse y transportarse en el territorio. Tanto la bota de potro como la cincha se conectan con la idea de parentesco en el *enfolding* (que se entiende como ‘envoltura’ o ‘abrazo’) de Donna Haraway: «quizás la irresistible atracción de abrazarse como sensual curiosidad molecular y, sin lugar a dudas, como hambre insaciable, es el motor vital de la vida y de la muerte» (Haraway, 2019, p. 110).

Las cinchas son recurrentes en mi trabajo. *Cincha parentesco* (figura 11) fue mi primer acercamiento desde el dibujo, y *Cincha* (figura 12) es otra obra que realicé durante mi residencia en Fabra i Coats (FiC) en Barcelona, durante 2024. Ambas están basadas en el manual de Osornio (1934, p. 46), donde dice que la trenza de seis tiras «es susceptible de llevar en su interior» un relleno o tripa, lo que sugiere que un objeto trenzado podría estar vivo y gozar de cierta autonomía. Esta idea especulativa entrelaza a Osornio con Haraway en una pieza realizada con camperas compradas en el Mercat dels Encants de Barcelona, que tiene una escala considerablemente mayor a la que corresponde a un caballo, porque este objeto abre la posibilidad a un parentesco colectivo y transnacional. He dejado trazas del recorrido del material industrial que corresponden a las líneas de moltería de las prendas que se han desarmado para construir la pieza.

CINCHA PARENTESCO

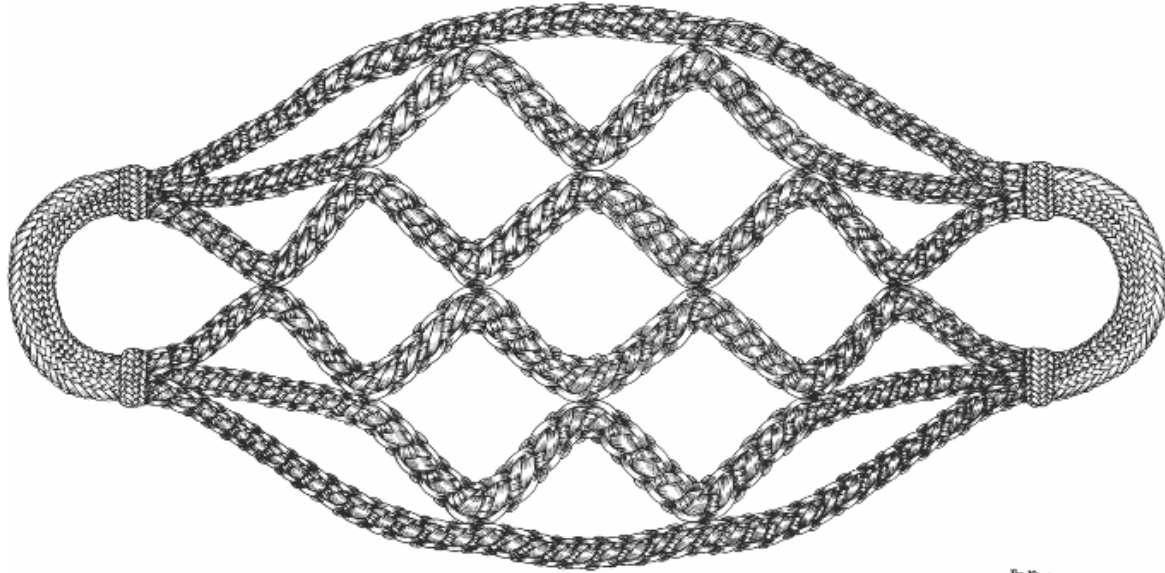


Fig. N° 11

Es susceptible de ser construída en cualquier material. Este sufre de una simetría bilateral, que no se necesita mayor explicación.

Figura 11

Cincha parentesco. Lucía Scarselletta. 2022.

Figura 11. *Cincha parentesco*. Lucía Scarselletta. 2022.



Figura 12a

Cincha. Lucía Scarselletta, 2024.

Figura 12a. *Cincha*. Lucía Scarselletta, 2024.



Figura 12b

Cincha. Lucía Scarselletta (detalle), 2024.

Figura 12b. Cincha. Lucía Scarselletta (detalle), 2024.

La trenza de seis cabos a la que hace referencia Osornio como un objeto vivo es la misma que se utiliza para los lazos de caza y es la que trenza el cowboy de Montana en la película de Jane Campion que materializa el deseo. Una obra que presenté como work-in-progress hacia el final de la residencia en FiC es «Lazo», cuyo título es la palabra utilizada también como sinónimo de «parentesco», lo que se opone a su uso en la caza. Durante mi residencia en el Centro de Documentación del MACBA, conocí la obra de Fina Miralles (Sabadell, 1950), *L'arbre. L'arbre i l'home. Lligada a l'arbre* (1975) (figura 13), donde se encuentra enlazada a un árbol. En la fotografía, ambos cuerpos están en aparente quietud y verticales, sugiriendo así un vínculo con la naturaleza respaldado por esta sogá, una especie de lazo como el que yo venía trabajando.



Figura 13.

L'arbre. L'arbre i l'home. Fina Miralles, 1975. Colección MACBA. Consorcio MACBA. Donación de la artista © Fina Miralles

Figura 13. *L'arbre. L'arbre i l'home*. Fina Miralles, 1975. Colección MACBA. Consorcio MACBA. Donación de la artista © Fina Miralles.

Esta obra de Miralles amplía las posibilidades que puede brindar el «lazo» a la hora de hackearlas estructuras de poder entre especies, a la vez que usa el objeto en descanso para conectar diferentes cuerpos. El «lazo» (figura 14) en el que todavía sigo trabajando está hecho con material reutilizado y es activado desde la quietud casi plena entre los cuerpos que interactúan con él, como se puede ver en acción en FiC y en el simposio Re-Generate en Jan Van Eyck Academie, en Maastricht, Países Bajos, en marzo de 2025 (figura 15).



Figura 14

Lazo (objeto). Lucía Scarselletta, 2025.

Figura 14. *Lazo* (objeto). Lucía Scarselletta, 2025.



Figura 15

Lazo. Lucía Scarselletta, 2025.

Figura 15. *Lazo*. Lucía Scarselletta, 2025.

Esta es una investigación que sigue abierta, se amplifica y complejiza. Compartiendo el presente trabajo pretendo aportar un abordaje transformativo, una nueva mirada sobre las estructuras sociales y las narrativas que se han naturalizado en nuestras sociedades y que han erosionado la diversidad cultural que nos rodea. El estudio profundo de las técnicas textiles abre redes y establece relaciones que diluyen las fronteras materiales e inmateriales para avanzar sobre un análisis resiliente y empático con el medio ambiente, desde la interseccionalidad y la «textilización» de la producción de conocimiento. post(s)

Referencias

- Afkar/Ideas. (2007). *Emigración árabe a Latinoamérica*. Entrevista con Leyla Bartet por Sadjia Guiz. <https://www.iemed.org/publication/emigracion-arabe-a-latinoamerica/>
- Barad, Karen. (2007). *Meeting the Universe halfway*. Duke University Press.
- Barthes, Roland. (1970). *Análisis estructural del relato*. Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Bartlett, John. (2024, marzo 5). «Fast fashion goes to die in the world's largest fog desert. The scale is breathtaking». National Geographic. <https://www.nationalgeographic.com/environment/article/chile-fashion-pollution>
- Cabrera Lafuente, Ana. (2005). «Los tejidos como patrimonio: investigación y exposición», *Bienes Culturales*. Revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español, n.º 5.
- Borges, Jorge Luis. (1944). «Funes el memorioso», en *Ficciones*. Emecé.
- Butler, Judith. (1998). *Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista*. Debate feminista.
- Cuboniks, Laboria. (2018). *The Xenofeminist Manifesto: a politics for the alienation*. Verso Books.
- Deferrari, Segundo. (2016). *Guasqueros Argentinos*. Fundación Museo Las Lilas de Areco.
- Fray Mocho (Álvarez, José S.). (1974 [1897]). *Un viaje al país de los matreros*. Kapelusz.
- Girls on tops. (2021). *Rahide: Totemic Desire in Jane Campion's The Power of the Dog*. <https://girlson-topstees.com/blogs/read-me/rawhide-totemic-desire-in-jane-campions-the-power-of-the-dog>
- Haraway, Donna. (2019). *Seguir con el problema*. Consonni.
- Herz Quito, Susan. (2021). *Identificación de categorías y roles de género en la práctica textil de la comunidad de Accha Alta, Alca, Perú: técnicas de trenzados*. Universidad de Chile.
- INTRA-ACCIÓN. (2024). Programa del simposio de EINA. Centro Universitario de Diseño y Arte de Barcelona. https://www.eina.cat/sites/default/files/documents/Programa_Intra_Accion.pdf
- Lizzari, Axel César. (2018). *Voces en el Fénix*. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Económicas.

- López Osornio, Mario A. (2009). *Trenzas gauchas seguido de El cuarto de las sogas y Al tranco*. Editorial Hemisferio Sur.
- Martinić, Mateo. (1995). *Los Aónikenk*. Editorial Universidad de Magallanes.
- Mege Rosso, Pedro. (1990). *Arte textil Mapuche*. Museo Chileno de Arte Precolombino.
- Partearroyo Lacaba, Cristina. (2005). «Estudio histórico-artístico de los tejidos de al-Ándalus y afines», *Bienes Culturales. Revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español*, n.º 5.
- Pigna, Felipe. (2002-25). *El modelo agroexportador, el «granero del mundo»*. El historiador.
- Preciado, Paul. (2002). *Manifiesto contra-sexual*. Editorial Ópera Prima.
- . (2019). *Un apartamento en Urano*. Anagrama.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. (2010). *Ch'ixinaka utxia: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizado-res*. Ediciones Tinta y Limón.
- Ruiz, A. (2017). *Patronato de la Alhambra y el Generalife: Volumen 1*.
- . (2018). *Un mundo Ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Ediciones Tinta y Limón.
- Rodríguez Molas, Ricardo. (1982 [1968]). *Historia social del gaucho*. Centro Editor de América Latina.

Notas

- 1 Esta imagen ha sido incluida en esta publicación bajo los términos de Creative Commons Zero (CC0) license, especificados en los términos de uso de imágenes de Smithsonian: <https://www.si.edu/termsfuse>

AmeliCA

Disponible en:

<https://portal.amelica.org/amelica/amelica/journal/271/2715513006/2715513006.pdf>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en portal.amelica.org

AmeliCA

Ciencia Abierta para el Bien Común

Lucía Scarselletta

Trenzado Gaucho: Resiliencia, Sustentabilidad y Cosmovisión

Trenzado Gaucho: Resilience, Sustainability and Worldview Abstract

post(s)

vol. 12, p. 94 - 113, 2025

Universidad San Francisco de Quito, Ecuador

posts@usfq.edu.ec

ISSN: 1390-9797

ISSN-E: 2631-2670



CC BY-NC-SA 4.0 LEGAL CODE

Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.